



UNIVERSITAT<sup>DE</sup>  
BARCELONA

## El doble: elements per a una panoràmica històrica

Eduard Vilella



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ROMÀNICA  
FACULTAT DE FILOLOGIA  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Tesi doctoral  
Programa de doctorat: Problemes de la creació literària en l'àmbit romànic  
Bienni 1990-92  
Per optar al títol de doctor en Filologia Romànica

EL DOBLE: ELEMENTS PER A UNA PANORÀMICA HISTÒRICA  
Eduard Vilella

Dirigida per la Prof. Dra. Victoria Cirlot

Tutora. Prof. Dra. A.M. Mussons

Barcelona, novembre de 1997



Entre totes les moltes persones que han sabut dels tràfecs d'aquest treball i que per una raó o altra vull recordar amb agraïment, una menció especial i sentida per l'amic Luca.

*A la meva mare, la Sofia, els meus germans - i la memòria del meu pare, és clar.*

L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura. (...) Quanto valga un'ombra l'umorista sa bene: il *Peter Schlemihl* di Chamisso informi.

L. Pirandello, *L'Umorismo*

I'm just a slow emotion replay of somebody I used to be  
M. Johnson

**INTRODUCCIÓ**

**i**

la Part:

**EL TEMA DEL DOBLE: ESTAT DE LA QÜESTIÓ, LÍMITS I POSSIBILITATS DEL SEU ESTUDI.**

**1.- Estat de la qüestió.**

**1**

**1.1.- ESTUDIS SOBRE EL DOBLE.**

**3**

- a) Otto Rank.
- b) Ralph Tymms.
- c) Robert Rogers.
- d) Carl F. Keppler.
- e) Elisabeth Frenzel.
- f) Aglaja Hildenbrock.
- g) Renate Lachmann.
- h) Nicole Fernandez Bravo.
- i) Wladimir Troubetzkoy.
- j) Sylvie Camet.
- k) Jean Bessière.
- l) Pierre Jourde - Paolo Tortonese.

**1.2.- ESTUDIS TIPOLÒGICS SOBRE EL DOBLE**

**63**

- a) La necessitat de la delimitació.
- b) Delimitacions recents: varietat i dificultat.
- c) Cap a un model complex?

**2.- Descripció del tema i la seva canonització.**

**83**

**2.1.- UNA CONSTEL·LACIÓ TEMÀTICA.**

**83**

- a) Sobre la "teoria general" del doble.
- b) El doble i les idees de duplicació en el món primitiu. L'experiència dual de l'home.
- c) Un cas particular de duplicació. Els bessons.
- d) Duplicacions en la literatura. Panoràmica de les aparicions del doble en la literatura.
- e) La canonització del tema en la literatura a partir del romanticisme. Panoràmica prèvia.
- f) Dobles i psicoanàlisi.
- g) Una constel·lació temàtica?

**2.2.- UN "TEMA" ROMÀNTIC? CANONITZACIÓ ICÒNICA I POSTERITAT LITERÀRIA I CRÍTICA: EL DOBLE, EL ROMANTICISME.**

**141**

- a) Sobre la sintonia històrica entre doble i romanticisme.
- b) Protagonistes.
- c) Abast i repercussions d'una sintonia.

**3.- Cap a una proposta de l'elaboració del doble. Observacions per a l'estudi**

**159**

- a) El doble des del nostre horitzó de lectura.
- b) Tema i tematologia.
- c) L'elaboració del doble.
- d) A la perifèria del cànon.

**181**

**4.- Bibliografia de la part**

Ila part

**EL DOBLE EN EL ROMAN ARTÚRIC**

- 1.- Particularitats i interès de l'Edat Mitjana com a objecte d'estudi.** 185
- a) El doble en l'Edat Mitjana: situació. L'interès del *roman artúric*.  
b) Possibilitats i condicions de l'estudi del doble en el *roman artúric*.
- 2.- Chrétien de Troyes.** 197
- a) Precedents per a l'estudi.  
b) Mabonagrain.  
c) Méleagant.  
d) Gauvain.
- 3.- El doble en el roman artúric després de Chrétien de Troyes** 265
- a) Evolució del gènere. L'especificitat de la prosa.  
b) El doble monstruós com a expressió de la violència indiscriminada en el roman en prosa.  
c) La falsa Ginebra.  
d) Galehaut.
- 4.- El doble en el roman artúric: conclusions.**
- 5.- Bibliografia de la Ila part.** 297  
313

IIla part

**EL DOBLE DESPRÉS DEL FANTÀSTIC**

- 1.- Pressuposicions. La crisi de l'individu i la literatura. La posterioritat al cànon** 317
- 2.- Joseph Conrad. L'aventura del doble.** 329
- a) Dobles en la línia d'ombra.  
b) De l'ombra a la tenebra.
- 3.- Vladimir Nabokov. El joc del doble.** 349
- a) El tema i l'estil.  
b) L'ús com a tema.  
c) *Despair*, el límit?  
d) L'espai de Nabokov; possibilitats del tema després seu.
- 4.- Després de Nabokov.** 375
- a) Evanescències.  
b) Persistències.  
    1) *Simulacre*.  
    2) *La incògnita del jo*.  
    3) *Dispersió*.
- 5.- Figures després del canó. Modernitat, postmodernitat. Conclusions.** 405
- 6.- Bibliografia de la IIla part.** 427
- IV CONCLUSIONS. BIBLIOGRAFIA** 433

## INTRODUCCIÓ

Un tema literari etern i universalment estès, vet aquí la impressió que dona un primer acostament, per poc acurat que sigui, al Tema del doble. Pobles tan nombrosos com diferents ens n'ofereixen testimonis ja en els seus mites fundacionals (és a dir, en el més remot racó de la seva existència cultural). Ha aparegut insistentment arreu. La literatura més recent, les darreres estrenes cinematogràfiques, el reprenen periòdicament... Dels bessons sobrenaturals fins al *Doppelgänger* enigmàtic de la literatura romàntica i post-romàntica (per assenyalar el període que més n'ha determinat la configuració), un mateix Tema sembla haver perdurat a través d'èpoques diverses, emergint aquí i allà, persistent, en un degoteig constant d'exemples. Tant és així, que cal catalogar-lo com a un arquetipus. En ell encloses la subjugació i fascinació pel paisatge boirós i tèrbol del parell Identitat-Diferència: ser i no ser *un*; ser *l'altre*; ser en *l'altre*... l'abisme paradoxal que s'obre en aquestes manifestacions literàries ens porta continuament a la dissolució vertiginosa de les certeses de la nostra existència - començant per la més fonamental: la del principi d'identitat en l'individu... No és estrany que sigui el segle de Pessoa, Pirandello, Borges... qui n'hagi potenciat més els efectes laberíntics de *mirall*.

Ara bé, es tracta d'un tema d'estudi immens, amb una quantitat ingent d'aparicions literàries - i de crítica sobre elles. Proliferen els tractats sobre el doble, i cal dir que no pas sempre amb resultats mínimament aclaridors. D'altra banda, solen tenir un marge de moviment bastant concret: el món mític, el S. XIX. El tema seria un fenomen present en la mentalitat arcaica, on es desenvoluparia fonamentalment en creences i mites amb bessons com a protagonistes. El romanticisme el reprendria i el faria una figura recognoscible, origen de tota una tradició literària de tractament del tema. De tots aquests condicionaments previs de la qüestió deriva un panorama difícil d'abordar, minat de paranys metodològics, inèrcies crítiques i tòpics repetits. El projecte d'aquesta tesi doctoral va néixer amb la idea de descriure el *doble* allà on normalment no és buscat (és a dir, fora dels dos moments històrics esmentats: l'edat mitjana). Això em va permetre comprovar que hi havia lloc efectivament per a una panoràmica genèrica que intentés resituar la problemàtica del tema en termes que permetessin resoldre els conflictes conceptuals que havien anat emergint en el decurs de l'anàlisi. Gairebé per necessitat, doncs, l'estudi es va trobar amb la perspectiva global com a punt de referència. D'entrada, la reflexió sobre el coneixement adquirit - complet i distant - de l'àmbit crític

previ sobre el doble. És a partir d'aquesta literatura anterior (al capdavant, l'horitzó hermenèutic ens ve sempre donat *a priori*) que es va desenvolupar un estudi que, sense poder ser radicalment nou, es plantejava com a fita indefugible repropolar els nusos més coents de la problemàtica.

Aquesta, la posició crítica des d'on plantejar l'estudi d'un tema importantíssim de la literatura universal: des d'una posició oberta a tot allò que hi pugui encaixar de manera enriquidora. El problema és, no cal dir-ho, com abordar la quantitat immensa de material que caldria tractar-hi. I també, ben interrelacionat, com definir conceptualment una aproximació tan genèrica. La meua intenció era aprofitar també les conclusions metodològiques que m'han servit per a definir el meu treball de recerca. Si un tema és universal i presenta múltiples aparicions en la literatura, com es pot reduir a estructures temàtiques mínimes, que és al cap i a la fi el que en general es demana? Es tracta de la tensió entre *unitat* i *diversitat* (per als nostres interessos més immediats en l'àmbit català, també entre els, sovint malentesos, *localisme* i *universalisme*), pedra de toc del món comparatista. La possibilitat científica d'una recerca sobre el tema trobarà suport de l'especulació filosòfico-hermenèutica de treballs recents que combinen la *historicitat* essencial del fet artístic i humà, amb el rigor d'una consciència hermenèutica ben delimitada: parlo del monumental treball de Hans Blumenberg sobre el mite (*Arbeit am Mythos*), és clar, la volta que aguanta tot aquest raonament; però també de gent que li són conceptualment ben pròxims com Gadamer o Jauss.

Definit així el marc metodològic com el d'una panoràmica històrica del treball sobre el doble en els termes exegetics de Blumenberg, l'estudi passaria a abordar en dues part l'Edat Mitjana i la posterioritat al *cànon* - o, com he posat per títol, el *doble després del fantàstic*, en una clara referència a Todorov. Es completaria així una imatge ideal que configuraria cinc moments clau en el món del doble: antiguitat (el món mitològic), Edat Mitjana (el món simbòlic), Romanticisme (la formació del *Doppelgänger*) i la parella Modernitat/ Postmodernitat (basades en un posicionament constant en referència a una imatge icònicament consolidada). Una panoràmica històrica de la *representació* literària del doble, que va de bracet amb la *representació* i les viscissituds històriques d'un concepte clau en la civilització occidental - l'individu. Es partiria de la base d'un coneixement previ de la matèria (és a dir, quina imatge en té el món d'avui), per passar a l'anàlisi del procés de *configuració icònica* que sorgeix amb el romanticisme alemany i que l'aparició i popularitat de la psicoanàlisi d'alguna manera clouen. El món d'avui seria



deutor d'aquest procés: treball literari i treball psicoanalític (pensem a conceptes com *unheimliche*, *Schatten* o *autre...*) ens donarien una imatge del personatge doble en la literatura que condicionaria la nostra visió d'èpoques més reculades. Món mític i medieval acabarien de confirmar aquesta visió: el doble, esmunyint-se de classificacions i models teòrics, es proposaria així com un tema paradigmàtic de les limitacions de l'estudi dels temes (de les limitacions del crític per abordar una cosa rica i vasta com la literatura), proteïforme i variable com és, articulat en cada lloc i moment d'acord amb la circumstància a la qual respon.

Es tracta d'un tema fascinant, que al meu entendre no té encara una resolució clara pel que fa als estudis - en aquest sentit, que un vell llibre com el de Otto Rank (*Don Juan und der Doppelgänger*) sigui encara una de les referències indefugibles és prou significatiu. Estructurant clarament la captivant diversitat de manifestacions i lectures crítiques (la tasca que més energia ha requerit) i tenint present la idea de la *historicitat* del fet artístic com a idea motriu, l'estudi ha trobat d'alguna manera el propi impuls. Pot causar perplexitat la perspectiva panoràmica - de fet, la globalitat s'ha deixat veure ben sovint com una amenaça clara a l'equilibri de la recerca. Però és aquest també un dels reptes: és possible, i en quines condicions, llegir un tema en el seu conjunt històric?. El seu interès intrínsec, el buit evident en el nostre àmbit cultural més proper d'una recerca satisfactòria, i la manca d'una proposta convincent justifiquen de manera més que plausible l'interès d'afrontar un estudi sobre el tema que no s'aturi en cada particularitat i en canvi tingui en consideració el conjunt d'elements que intervenen en la seva aparició - però també en la seva lectura.

## EL TEMA DEL DOBLE: ESTAT DE LA QÜESTIÓ, LÍMITS I POSSIBILITATS DEL SEU ESTUDI

### 1.- Estat de la qüestió

El *Doble* ha suscitat una enorme quantitat de literatura crítica; tant, que pretendre fer-ne una revisió exhaustiva arriba a semblar a vegades una ingenuïtat. Un estat de la qüestió sobre el tema del doble és ja indicatiu pel que fa a la principal dificultat que haurem d'abordar, és a dir, la multiplicitat de testimonis i estudis, que van des de la cita més vaga a l'estudi de més pretensió. De tota manera, cal dir també que molt sovint la impressió és que aquesta literatura s'acontenta amb la cita implícita, amb la referència a un mòdul imprecís de comprensió del doble, talment aquest estigués ja establert i consensuat. A aquesta vaguetat intrínseca, s'hi afegeix la recurrència amb què s'usa la cita, ni que sigui de pas o com a imatge il·lustrativa. S'usa el concepte en llocs tan diferents i sense que sigui clar a què es fa referència, que el doble es va convertint en un objecte boirós, l'existència del qual seria coneguda en general, però per a la qual es fa difícil a vegades de concretar arguments de pes. Així, la situació ens permet, més que no donar fe exhaustivament de totes les seves aparicions en àmbits diversos, centrar-nos en els estudis que s'han aventurat pel doble en la literatura amb resultats significatius. Cal ser selectius, certament: Troubetzkoy en un recent volum sobre el tema arribava a donar una llista de prop de 60 entrades dedicades genèricament al doble.<sup>1</sup> Anecdòta, si es vol; però significativa perquè encara caldria afegir-hi treballs que responen a plantejaments del tipus "El doble en l'autor x" (seguint l'exemple citat - en el qual s'aborda Chamisso, Dostoievski, Maupassant i Nabokov -, la llista de bibliografia bàsica arriba a 345 ítems). Amb això es vol il·lustrar la multiforme literatura crítica, no sempre aclaridora, que configura l'estat previ de l'estudi. Una literatura sovint repetitiva, a vegades fins i tot banal, gairebé col·lapsada per la seva mateixa quantitat i dispersió (aquesta una altra de les característiques: el reiterat aïllament dels estudis entre ells). Un exemple molt clar d'aquests fets és el cas de l'obra de Schmidbonn *Der Doppelgänger*, que apareix repetidament citat en les bibliografies de la crítica sobre el doble, quan en realitat es tracta d'una narració sobre una història de dobles (més concretament, el tema dels equívocs creats per semblança - la referència és la del *sòsia*, com haurem de veure), a més a més, no pas particularment dotada de nervi i personalitat. Aquesta tara que apareix en els millors estudis mostra ja part d'aquest curt-circuit intern: la inabastable quantitat de lectures a fer porta a citar sense coneixement directe. No cal pujar ara en el *stemma* a la recerca de l'origen de l'error de la cita de

---

<sup>1</sup> TROUBETZKOY (1995).

Schmidbonn: la importància del fet rau en constatar com en més vessants que no seria aconsellable la informació sobre el doble passa de mà en mà de manera a-crítica.<sup>2</sup> En aquesta panoràmica em centro en les obres que es plantegen (de sortida o en el seu desenvolupament) afrontar el tema amb voluntat global, i ho fan, dins dels límits de cadascú, respectant aquesta voluntat. Altres obres de prou interès ho han fet de manera focalitzada - i aquestes seran degudament comentades quan tractem dels aspectes puntuals que aborden (de la mateixa manera que es farà en treballs que l'han tractat des de perspectives metodològiques no estrictament de crítica literària - l'exemple de la psicoanàlisi, el més explícit).

Una certa selecció i discriminació es fan necessaris. Crec que les nombroses pàgines de lectura que hi ha darrera d'aquesta situació prèvia del camp d'estudi troben un lloc dins d'un esquema panoràmic raonable. No cal dir que aquesta voluntat de citar aquí les obres que responguin al plantejament "El doble en la literatura" no és excloent: interferències constants amb altres entorns metodològics ho il·lustraran. D'altra banda, a vegades els resultats contradiuen els plantejaments: alguns estudis sobre "el doble" resulten ser més aviat focalitzats i a l'inrevés.<sup>3</sup> De la mateixa manera, alguns llibres molt interessants es mouen en una dispersió i perifèria excessives, o bé focalitzen en excés l'àmbit de crítica per al marc d'aquest estat de la qüestió.<sup>4</sup> Ens proposem abordar el *doble* en la *literatura* - és a dir, com a *personatge literari*. Això hauria de servir ja de límit (o potser més exactament de punt de fuga) pel que fa a altres disciplines i aspectes que el toquin més o menys. El que s'intenta fer aquí és descriure la crítica que n'ha construït el fil: tots aquests estudis mencionats (a vegades molt més lúcids i interessants que no els estrictament literaris), i molts d'altres, ens serviran com a suport precíus en el curs del treball; pel que fa a l'objectiu nostre en aquest primer capítol, és molt més coherent mantenir-se en el terreny més explícitament concret que hem triat (d'una rigidesa més aparent que no real).

<sup>2</sup> Cf. SCHMIDTBONN (1929). Podem veure exemples (a l'atzar) d'aquesta confusió concreta en estudis significatius com els de KEPLER (1972); FRENZEL (1980) - corregida en la seva nova edició FRENZEL (1992) - i fins i tot en d'altres molts recents com TROUBETZKOY (1995), JOURDETORTONESE (1996). Potser es tracta només d'un cas aïllat; però després d'haver llegit pàgines i pàgines de crítica, bastant harmònic amb l'atmosfera que es respira sovint pel que fa a la relació dels diferents estudis amb la bibliografia precedent.

<sup>3</sup> Cf. MINUZZO (1984); RUTELLI (1984) i HILDENBROCK (1986) respectivament.

<sup>4</sup> Cf. sobretot GIRARD (1972); ROSSET (1984). Pel que fa a estudis de crítica literària, també penso als treballs de MYOSHI (1969), MILLER (1985), HERDMAN (1990) i ZIOLKOWSKI (1980) (des d'una perspectiva iconològica).

En darrer lloc, cal justificar una certa prolixitat en aquesta panoràmica, que respon no solament a un desig de fidelitat, sinó també al d'il·lustrar la *tonalitat* de la crítica sobre el doble. Essent clau com serà la imatge crítica que s'ha tingut del doble en la seva configuració, desenvolupament, interpretació i elaboració, aquest repàs bibliogràfic és ja, al mateix temps, una primera pedra en la descripció d'allò que genèricament s'anomena "el tema del doble". Per fer més fluid el discurs que la pren per objectiu, ens ocuparem primer de les obres més genèriques i després de les propostes més estrictament tipològiques (ineludibles en l'estudi d'un tema literari).

### 1.1.- ESTUDIS SOBRE EL DOBLE.

#### a) OTTO RANK "*Don Juan und der Doppelgänger*"

Otto Rank (RANK 1919) obre l'interès pel tema del doble com a tal, susceptible i mereixedor d'un estudi aprofundit i particular, en el seu famós treball *Der Doppelgänger*, publicat el 1919 (una versió anterior havia aparegut el 1914). Posteriorment afegiria a aquest estudi el treball sobre Don Juan del 1922, segons afirma ell mateix, fent alguna petita modificació que permetés evidenciar la coherència dels dos treballs en resposta a un únic centre d'interès. És així com el primer estudi de pretensió global sobre el Doble (anterior treballs estaven molt marcats per la pràctica clínica o l'antropologia) respon al títol *Don Juan und der Doppelgänger* [utilitzem la traducció francesa apareguda el 1932, reeditada el 1971], com si entre les dues figures hi hagués una relació de fons que calgués fer emergir. Hi ha en aquesta publicació particulars densos de significat: en primer lloc, l'orientació psicoanalítica de fons delatada ja per l'editorial (no fou fins molt després que Rank trencaria amb els postulats de Freud); en segon lloc, la volguda coherència amb un tema sense possibilitats de dubte, específicament literari com el de Don Juan (fet menys indiscutible, com haurem de veure, pel que fa al doble). És en aquests dos punts que es mou l'estudi: una inspiració psicoanalítica, el paper central de la literatura en l'objecte d'interès. La literatura es veu articulada en una explicació que té molt de psicologia col·lectiva tenyida d'antropologia - el material antropològic i etnogràfic amb què comptava l'autor en aquest sentit era molt abundant. De fet, és freqüent el gest de marcar les distàncies amb Rank, per heterogeni i imprecís; cal dir però que roman el clàssic sobre el doble, i encara ara considerat per alguns com a "insuperat". Potser la raó d'aquesta voluntat de distància es troba en el fet que Rank no pretén fer un esquema taxonòmic del doble, ni aportar una terminologia, sinó que es dedica a estudiar per

als seus interessos un tema considerant-lo ja de domini general dels lectors. Més tard, aquesta imprecisió terminològica i taxonòmica, s'ha fet evident. Però Rank roman la referència. L'explicació del tema que aquesta imprecisió porta amb si pot ser més o menys gran (al capdavall és un estudi pioner sobre un tema que no té res de fàcil). Rank, amb totes les seves imperfeccions, mostra un poder de penetració que el fa ser mereixedor d'un interès superior a la majoria de treballs sobre el doble.

És veritat tot i això, que potser l'estudi de Rank peca en excés en el desig de trobar (i ser-hi coherent) una explicació única per al tema, cosa que el porta a vegades a contradiccions o equilibris que alguns no s'han estat de qualificar de "tautològics", com veurem. Aquesta seva interpretació es recolza en dos principis, considerats com globalment estesos arreu el món: el doble com a manifestació del desenvolupament arcaic de la concepció de l'home com a compost de cos i ànima; el doble com a expressió de l'angoixa per l'amenaça de la mort. Aquesta globalitat per la seva banda es recolza en un ús molt eclèctic de les fonts: Rank utilitza efectivament els materials més variats en el seu treball. Sense arribar a la vastedat dels estudis de Jung, fonamenta la seva aproximació psicoanalítica més aviat en distància amb l'estricta plantejament freudià. Una mostra ja en la introducció:

Les deux études reunies ici (...) ont une étroite corrélation entre elles. Dans l'une comme dans l'autre, il est question de problèmes, remontant aux origines les plus reculées de l'homme, qui continuent à exercer sur l'art une influence de premier plan. Nous nous efforcerons de démontrer que cette influence découle d'un sentiment profondément ancré dans l'âme humaine, à savoir: les relations de l'individu avec son propre Moi et la menace de sa destruction complète par la mort. (5)

En aquest conflicte, segons Rank, l'artista interpreta, des del punt de vista psicològic, el paper de l'heroï en la humanitat primitiva. En els grans períodes de la cultura, l'artista "remplit la fonction sociale du héros antique qui lui fournit toujours le sujet et le modèle" (6).

Probablement és en el posterior estudi de Don Juan on emergeixen amb més claredat les limitacions que el seu posicionament comporta. Articulats en dependència (potser menys de la que l'autor voldria haver-hi evidenciat), els dos treballs mostren la dificultat de ser coherent a un principi únic d'explicació. Rank arriba, davant de Don Juan, a oblidar el panorama si bé no obertament acotat si almenys restringit de la primera part de l'estudi, i usa el terme doble amb vaguetat: gairebé qualsevol personatge que operi la complementació inherent a la narrativa entre personatges es converteix en susceptible de ser Doble (la dona, per exemple, serà sempre el doble de Don Juan). També Don Juan serà un Amfitrió, perquè respon a la concepció ànima de la fecundació, com un Totem *animador* (p.158). Segons diu, per fer aquestes afirmacions es basa en tot allò que havia establert en la primera part de

l'estudi; no sembla però que els resultats siguin completament funcionals - més aviat, la impressió és que ens trobem davant d'interpretacions basades en un desig de voler mostrar una coherència en els principis previs i potser portat massa enllà.

Això com a exemple, perquè és significatiu que ni ell mateix pugui actuar en coherència amb els seus postulats. La ruptura es fa evident en el moment que una explicació global ha de ser posada a prova en un terreny concret i específicament literari. Els perills són evidents - fa de mal veure, per exemple, quina explicació no forçada pot fer coincidir les citades concepcions animistes de l'home amb l'efervescència romàntica o l'amenaça de la mort com a únic substrat de manifestacions tan heterogènies com les que utilitza; sense comptar la difícil harmonia de tals interpretacions amb la varietat metodològica que va de la crítica cinematogràfica o d'òpera, o literària, a l'antropologia o a la funció terapèutica etc...

Però potser el que cal és detallar en certa manera aquest procés.

Comença Rank el seu treball manifestant que els orígens del tema del doble es remunten en la nit dels temps: no és que sigui un tema nou, sinó que, com a tal, ha passat per períodes de més i menys acceptació - l'esclat de l'interès, diu, té lloc sobretot en el romanticisme alemany. El fet que els autors més moderns centrin l'interès en el psicologisme, fa que el seu tractament del tema sigui "més intel·ligible i més interessant". Un factor, el de la intel·ligibilitat, que sembla estar a la base del fet de triar com a punt de partença l'anàlisi de la pel·lícula d'Ewers "L'estudiant de Praga", la qual reconeix com l'espurna que li va suggerir l'inici del treball. El cine, es justifica Rank, pot semblar un sorprenent objecte d'estudi, i més quan es tracta de la vida interior, però assenyala que "el cine s'assembla al moment que en el somni certs fets abstractes prenen formes familiars als nostres sentits". En l'anàlisi del film, queden subratllats ja certs elements que Rank considerarà com a típics del doble: la persona que es ven el propi reflex, el qual adquireix vida pròpia i representarà un impediment constant a l'amor ("impuissance" d'estimar) tal com el personatge de l'amor rebutjat, Lydushka, persegueix com una ombra la nova estimada (encarnant el passat del qual és perillós desprendre's). Remarca però del tema així descrit, la dificultat per entendre'l raonablement (pel fet del fantàstic, o la forma "bizarra" de morir el protagonista - matant el seu reflex, el que fa es matar-se a si mateix). La raó, diu, és que s'intueix darrera tot aquesta imageria la representació dramàtica de la relació de l'home amb el seu jo. Un tema que reconeix com a immemorial, el sentit veritable del qual en darrera instància "n'est pas autre chose que le problème de la mort dont le moi se sent toute la vie menacé" (p.14).

Després d'usar aquestes pàgines com a introducció, Rank fa un repàs de les aparicions del tema en la literatura. En primer lloc, considera les històries de reflexos i ombres, fent atenció expressa a l'exemple de Hoffmann, "poèta clàssic del Doble" (en la seva obra és un tema dels més importants sinó el dominant) - la *Història d'un reflex perdut*, clara referència intertextual a Chamisso (i en la forma que seguiria Ewers), on veu condensats tots els elements del doble (invertits en *L'ombra* d'Andersen). Això com a exemple d'ombres i reflexos perquè:

De ces créations littéraires où le Double mystérieux se sépare du Moi et devient indépendant (ombre ou reflet), il faut distinguer le véritable Double (Sosie) où des personnes, en chair et en os, extraordinairement ressemblantes, se rencontrent et s'opposent. (19)

*Die Elixire des Teufels*, en seria un exemple clàssic. Ja en Jean Paul, Hoffmann hauria trobat el model introductor, tot i que en ell predomina el to irònic i burlesc. També en Heine, com gairebé tots els romàntics, però molt espiritualitzat. Rank arriba a dir que en certa manera, els casos més extrems d'aquesta tendència no són interessants, quan l'únic que fan és reflectir casos de doble consciència (25); el que li resulta interessant és tractar casos definits fruits d'imaginació malaltissa, com *Le Horla*; diàlegs amb el propi jo com Musset o Baudelaire; el *William Wilson* de Poe, el model més imitat de doble; o, finalment, el retrat més profund i elaborat psicològicament d'un doble, el de Dostoievski (30). De tots ells, subratlla unes constants:

Il s'agit toujours d'un Double qui ressemble trait pour trait au héros, même dans son nom, dans sa voix, dans son habillement, comme si l'auteur "l'avait volé à une glace". Ce Double contrarie toujours les entreprises du héros et généralement c'est à propos d'une femme qu'éclate la catastrophe, qui est souvent le suicide, par la voie détournée de l'assassinat du persécuteur abhorré. Dans quelques contes, les événements sont liés à l'évolution d'une véritable folie de la persécution, dans d'autres, la description de cette folie est l'unique sujet du conte qui alors se développe avec tous les caractères de la folie paranoïaque. (39)

Tot això, dit no per demostrar dependències d'un autor en relació amb l'altre, sinó per mostrar fins a quin punt l'estructura intel·lectual dels autors és semblant.

Aquesta especial constitució intel·lectual dels autors no es busca, diu, per tal d'establir una explicació patològica de l'obra o analitzar la vida i l'obra, sinó per fer ressaltar elements comuns en les personalitats que impliquin semblances en les obres literàries. El primer factor que hi troba és un estat neuròtic que depassa l'estat "neuròtic" típic de l'artista: tots els autors citats tenien malalties nervioses o fins i tot mentals, manifestaven ser excèntrics, abusar de drogues, o tenir una relació anormal amb el sexe. Hoffmann, fill d'histèrica, sofria al·lucinacions i veia Dobles i espectres; Jean Paul, amb greus problemes psíquics, havia fet del jo centre del seu turment; Poe va passar una vida agitada plena d'excessos, patològicament

asexuada (*William Wilson* seria, per Rank, gairebé una autobiografia); al contrari Maupassant, fill també d'histèrica, ostentava una sexualitat compulsiva i desmesurada, un egocentrisme que el feia caure en l'obsessió de la soledat (que, *fatalement*, havia de convertir-se en doble (46)); o fins i tot Dostoievski. De tot això, Rank dedueix l'afinitat en el tractament del tema o el fet mateix de la predilecció pel tema (55). El misteri, diu, és el perquè tots ells trien una forma idèntica per representar les seves creacions, una forma que a més a més sembla desproporcionada.

Il semble cependant qu'il existe sur ce point, entre lui et l'écrivain, une harmonie supra-individuelle qui, dans son inconscient, donne à ces motifs une résonance mystérieuse.

Concepte (el de ressonància) clau que permet d'alguna manera coherentment tancar el capítol dedicat al desdoblament de personalitat, i que aconsegueix també en certa manera, justificar la base de l'heterogeneïtat del llibre:

Nous montrerons comment, par ces oeuvres littéraires, revivent dans chaque individu de vieilles résonances, et sur quelle base psychologique commune repose la représentation superstitieuse et artistique des sentiments. 56

Segueixen les parts més conegudes de l'obra de Rank. La primera, l'estudi de l'ombra com a representació de l'ànima. Molt abans que el mirall, l'ombra és entre els primitius l'equivalent de l'ànima (creences religioses de les quals Rank troba traces en supersticions europees encara vives en el moment d'escriure el seu treball). L'ànima, en forma d'ombra, sobrevivia a la mort. Però d'aquesta primera relació ombra-mort, es passava a la relació ombra-vida: per negar la mort, es dividia l'home en part mortal i part immortal - l'ombra, a través d'un estadi totèmic intermig, deixava de ser una creença en el jo immortal, per passar a ocupar un lloc en un sistema que consideraria la successió com una represa del pare en el fill. Només en un estadi avançat de la creença en l'ànima, quan la mort seria acceptada, el doble podria esdevenir presagi de mort. Però l'ombra que havia tingut el rol de garant de la vida immortal, mantindria encara aquesta significació positiva en tot allò que la relacionava íntimament amb la fecunditat. Un fet semblant a la conversió de l'àngel de la guarda en Diable. El Diable seria l'estadi final d'un procés que Rank descriu així, més aviat amb poca precisió i apartant-se del tema de l'ombra que ocupava el capítol:

Au début, le Double est un *Moi identique* (ombre, reflet), comme cela convient à une croyance naïve en une survie personnelle dans le futur. Plus tard il représente aussi un *Moi antérieur* contenant avec le passé, aussi la jeunesse de l'individu qu'il ne veut plus abandonner, mais au contraire conserver ou regagner. Enfin, le Double devient un *Moi opposé* qui, tel qu'il apparaît sous la forme du Diable, représente la partie périssable et mortelle détachée de la personnalité présente *actuelle* qui la répudie.

Des d'aquesta perspectiva, l'estudi continua amb el reflex de la persona considerat



símbol de narcisisme (i, en certa manera, en paral·lel a l'ombra: raó per la qual es relaciona també amb el futur i la fecunditat). La figura de Narcís condensa aquests lligams; d'elles, Rank subratlla (més que la possibilitat de considerar que Narcís mor perquè veu el seu doble), el fet de la por a la mort, disfressada en amor: la mort és vençuda per la creació, el doble combina amor i mort per tal com l'amor per un mateix impedeix cap altre amor (per això el doble barreja ànima, mort, amor i narcisisme; per això en els relats analitzats els herois són incapaços d'estimar). Això fa que per Rank aquesta disposició es transformi en amor i odi pel doble. Un mecanisme de defensa present en la folia (el relat de Dostoievski ho descriuria amb exactitud clínica) i que es retroba sovint en la relació entre germans. De tota manera, conclou, tot això no explica la natura subjectiva del doble, projecció d'un malestar interior: més concretament, es podria trobar una explicació al doble si s'arriba a comprendre la disposició psicològica que crea el conflicte i la projecció (88).

Per fer-ho, Rank estudia els bessons, el culte dels quals seria un dels més antics i universals de la humanitat. No rebutja, en fer-ho, les correspondències amb els dualismes religiosos. Tanmateix, diu, cal que sigui clar que els bessons només són un instrument privilegiat per a l'expressió del conflicte del Doble:

En conséquence, nous devons voir dans le culte gémellaire une concrétisation mythique du motif du Double. Ce motif émanait de la croyance en une âme double, l'une mortelle et l'autre immortelle. 90

Tots els pobles, diu, coneixen el tabú dels bessons; des del qual, en el procés de civilització es passa al culte, normalment associat amb àmbits com la fundació de ciutats, domesticació animals, la figura de patrons mariners... El fet clar d'insistir-s'hi en la idea de creació es confrontaria amb allò que Rank anomena el primitiu "principi auto-creador", l'ànima immortal s'autocrearia independentment de la mare. Després vindria segons Rank el totemisme i, més tard, la psyche grega, que allunyarien la concepció dels bessons d'aquesta rigidesa arcaica - tot i que n'hi romandrien vestigis. El bessó seria l'heroi que ha portat la seva part immortal a la terra: per això un d'ells és divi, per això tots els seus actes estan lligats, per això estan relacionats amb activitats maternals: agricultura, ciutats... En el procés d'allunyament del món arcaic, el bessó es convertiria en heroi creador de civilització: i cal assenyalar que molt sovint el bessó i l'heroi, tant estudiat per Rank en altres llocs, es confonen: no perquè a l'inici fossin un, afirma, sinó pel fet extraordinari del naixement dels bessons:

Le jumeau paraît donc être l'homme qui, en venant au monde, a amené son Double immortel, c'est-à-dire l'âme, et de ce fait il est devenu indépendant de toutes les autres idéologies concernant l'immortalité, y compris la filiation sexuelle avec ses parents. C'est cela qui en fait le prototype du héros, même si, d'après notre conception, le culte des jumeaux n'a pas donné naissance au culte du héros, mais lui a donné seulement une matérialisation concrète. 102

L'explicació té alguna cosa de conclusió:

Ainsi le motif des jumeaux, comme le problème du Double dont il n'est qu'un exemple concret, nous ramène en dernier lieu au désir éternel de l'immortalité du Moi. L'homme croit d'abord naïvement à une vie éternelle sans mort, mais il est obligé d'admettre qu'il existe seulement une immortalité collective. Pour se défendre contre cette immortalité collective, il crée son Double, mais, dans celu-ci aussi, il est finalement obligé de reconnaître la mort qu'il a primitivement niée comme symbole de son immortalité personnelle. 104

En aquestes coordenades s'estén el darrer capítol de l'estudi, que fonamenta l'estudi del doble d'acord amb la creença en la immortalitat del jo. El Doble es relacionaria amb l'angoixa per la mort. L'angoixa passaria a ser sentiment de culpa (i per això sovint la part dolenta del jo se situaria en el doble) o el desig de ser sempre jove. D'aquí, al suïcidi, que esdevindria paradoxalment la manera de superar el turment de l'angoixa per la mort (no una por física, sinó una por a morir d'arrel narcisística): en aquest sentit, matar el doble podria ser fins i tot una forma amable de suïcidi. En general, conclou, si es pensa que un excés narcisista crea una tendència a exagerar l'animisme (en això Rank segueix Freud) es pot entendre que ombres, dobles etc.. són en el fons una resposta a la mort que amenaça aquest narcisisme. En el procés així resumit, el doble passaria (sense que Rank faci particularment evident el perquè) de ser garantia d'immortalitat, un *desmentiment* de la mort, a una amenaça mortal:

Mais d'un autre côté, dans les mêmes phénomènes de défense revient aussi la menace contre laquelle l'individu a voulu se défendre et se garder, et ainsi s'explique que le Double qui devrait personnifier l'amour narcissique devient précisément un rival dans l'amour sexuel ou, crée au début dans le désir d'éloigner l'anéantissement éternel tant redouté, revient dans la superstition comme un messager effrayant de la mort.

Avec le développement de l'intelligence chez l'homme et la notion consécutive de culpabilité, le Double qui, à l'origine était un substitut concret du Moi, devient maintenant un diable ou un *contraire* du Moi, qui détruit le Moi au lieu de le remplacer. (115)

El llibre de Rank, ple de suggestions encara efectives avui, amb el mèrit de ser el primer a tractar el tema del doble de manera global i particularitzada, amb l'ambició d'una explicació de la seva base, no deixa de semblar-nos avui una mica confús. No solament per l'explicació de base i els lligams que estableix, no sempre diàfans, per tal de justificar la diversitat de l'estudi, sinó també perquè en el fons, tracta pocs testimonis de doble literari de manera aprofundida. Efectivament, hi ha la sospita que Rank pren la literatura només com a excusa per portar-nos a la seva explicació que barreja antropologia, psicologia col·lectiva, psicoanàlisi, crítica literària, sense desenvolupar-ne explícitament cap. Potser per això, els treballs posteriors, a vegades rebutjant temeràriament la validesa del treball de Rank, se centren més en el tema i en la metodologia: en especial, en la problemàtica de definir el doble i d'analitzar el seu funcionament literari.

b) Ralph Tymms "*Doubles in Literary Psychology*".

És el 1949 que apareix una altra monografia important sobre el doble, escrita per Ralph Tymms. El títol del treball (TYMMS (1949)) pot donar ja una idea de quin és el marc en què es desenvolupa la seva anàlisi. La psicologia, que en certa manera Rank encara havia de reivindicar tot justificant l'ús de l'estudi literari, es troba ja com a centre d'un llibre fonamentalment dedicat al tema del doble en la literatura. Entremig hi ha hagut contribucions de la ciència psicològica (en especial, pel que fa a l'estudi de Tymms, que en mostra una primera recepció, el treball de Freud i Jung) i en certs estudis, centrats sobretot en el període romàntic, es nota un desvetllar-se de l'interès literari del tema. Però és només Tymms que l'encara de nou amb ambició de globalitat, aprofitant els progressos previs i el seu coneixement de la literatura alemanya, per donar un treball particularment interessant i ben treballat en la seva sobrietat i presència de sentit comú.

El llibre està tan acuradament estructurat que n'hi hauria prou amb reproduir el seu detallat índex per a fer-se una idea de la seva anàlisi. En la primera de les tres parts en què es divideix, es parla dels "Orígens i el desenvolupament del tema del doble". Un tema, diu, que malgrat la seva aparent banalitat (la frase que obre el llibre és explícita: "Superficially, doubles are among the facile, and less reputable devices of fiction.", p. 15), suscitaria un poderós magnetisme, en aparença inexplicable i més enllà del raonable:

If we are to discover a clue to this incongruous effect we shall be led to think that there persists an atavistic belief in the magic of dualism. (15)

La complicació, present en la més tòpica explicació, provindria d'una natura híbrida de la qüestió: d'una banda, la constatable i no infreqüent semblança física entre individus; de l'altra la suggestió irracional que provoca:

But on the other hand there is quite irrational and superstitious feeling of awe or mystery evoked by the confrontation of two identical persons; for it is as if a man saw projected before his eyes his own self (his soul, perhaps, or at all events a magical externalisation of himself). If this vein of 'numinous' mystery can be detected even in quite commonplace presentations of the double-theme, its presence can only be explained by its equally hybrid origins. (15)

Aquest misteri persistent s'explicaria també a partir d'aquests igualment híbrids orígens del tema: tant en la semblança casual o familiar com en el fet que des de l'inici sembla lligat a la màgia i l'especulació sobre l'ànima; una bipolaritat que, afirma, caldrà tenir sempre present per explicar allò que ell considera implícitament dos extrems claus en la variació històrica del tema:

In keeping with these varied origins, the development of the theme will prove to be correspondingly

various, as the magic of the soul (in folk-lore) gives place to the magic of personality, with its often dissociated substrata of consciousness (in romantic and modern psychological thought). (16)

El romanticisme dedicarà així una especial atenció al doble (per al qual “semblaria predestinat”, raó per què es convertiria en el “romantic device par excellence”). En aquest període s’insistiria en la misteriosa afinitat espiritual que lliga els dobles, posant èmfasi en la natura màgica, oculta, de la seva natura ambigua. No és estrany, doncs, que ja des de l’inici del llibre Tymm subratlli que no solament el *Doppelgänger* de Hoffmann és un dels seus recursos literaris més reeixits, sinó que probablement cal considerar aquesta aparició com la més densa i suggestiva imatge que el doble hauria de prendre en la totalitat de la seva història. Només darrera seu, vindria el gust pel sinistre, en Poe, Dostoievsky, Maupassant, i l’expressionisme al S. XX o l’al·legoria neo-romàntica.

Això pel que fa al dibuix de l’evolució històrica. Basant-se sobretot en Crawley, continua afrontant els orígens del doble en les primitives creences religioses. Reprèn així la distinció entre dobles per divisió i dobles per multiplicació, constantment barrejats. Semblaria que des de l’inici, la duplicació va suscitar una intensa reflexió, mentre que el número 2 va ser considerat sagrat. Des de l’inici, el pensament primitiu consideraria el doble (en diverses formes: vist en somnis, reflex, ombra...) com a part vital del mateix home: l’ombra i el reflex com a dobles espirituals. Una connexió amb la idea de Crawley del doble espiritual dotat de vida independent, en una altra perspectiva, es trobaria en el motiu del fantasma, el *révenant*, els vampirs - com també ho podria ser una certa concepció de l’àngel de la guarda.

Més diferent en canvi seria l’aparició en relats d’encantaments, sens dubte molt més senzills. En ells mags i bruixots aconseguirien ser “dobles” d’algú sense sofrir canvis interns:

The double-by-enchantment can be the result of any one of three possible processes of ‘shape-shifting’; in the first the magician or wraith impersonates a man by adopting his form; in the second he simultaneously exchanges his own; and in the third, he calls to life a counterfeit man, an ephemeral golem or mandrake, but without changing his own appearance, or that of the person he is imitating. (18)

Un motiu que es troba estès arreu el món, sobretot en la primera forma, i que a través d’Amfitrió perdura en la literatura fins al Renaixement i més enllà. Fins i tot en Molière - on, però, Tymm troba ja un implícit reconeixement d’allò que serà interessant en Hoffmann: la divisió en un individu. Pel que fa a les altres possibilitats, la segona es trobaria en casos com la història de Brunyld; la tercera, en les històries de gòlems que arriben fins a Frankenstein. En darrer lloc, també el fenomen natural de la semblança es

troba segons Tymms entre els orígens del motiu, i ha donat peu a tota una sèrie de tractaments, sigui seriosos sigui còmics.

Fora de la literatura, Tymms subratlla que l'atenció pel tema ja es troba abans del romanticisme en certs àmbits de l'ocultisme (sobretot en les teories del "cos astral"). Però molt més incisivament i amb importants repercussions (pel fet que es produiria una coincidència d'interessos entre un i altre), en els progressos de la psicologia de Mesmer:

The psychologist of the late eighteenth century advanced the double's development more directly than did the occultist; for romantic authors were soon to turn to psycho-therapy for their material. The reciprocal forces of assimilation which the occultist detected as existing between twin souls find a striking parallel in Mesmer's theory of the magnetic union of souls. G.H. Schubert, the prototype of romantic scientist, who played an important part in popularising the doctrine of animal magnetism, asserts that this incalculable force bridges all physical division, linking together two souls as one; and this seems to have been generally believed by admirers of Mesmer's scientific mythology. (26)

L'experiència de la trans hipnòtica (i l'entusiasme que inicialment varen suscitar) apuntava a una possibilitat de coneixement de la realitat superior. Més enllà de l'anecdota: afirma Tymms que és en Mesmer que es poden trobar les bases de la moderna psicoteràpia - i, el que és més important, de l'imaginari literari d'un autor com Hoffmann:

The exaggerated optimism with which animal magnetism was at first hailed, as a short-cut to the source of absolute truth an 'higher-reality', was succeeded by a more tempered enthusiasm; yet it might be contended now that Mesmer's theories form a basis for modern psycho-therapy, in that they identify a secondary personality which can be detected only in sleep-like states. Hofmann, an enthusiastic student of Mesmeric theory, was later to represent this other self as a double, the physical projection of the second of the mind's twin inmates; so that Mesmer's theories were evidently of importance in advancing the theme, and with it the conception of subjective realism, in literary psychology.

La segona part del llibre, dedicada al doble en la literatura romàntica alemanya, comença constatant que l'evolució tot just descrita no va ser immediata: efectivament, diu, els primers romàntics no segueixen les teories de la dualitat en Mesmer, o la idea de prendre el doble com a identificació de l'inconscient; prefereixen un tractament més "tradicional" i es mostren molt més interessats en l'aspecte implícit en el tema de l'afinitat entre personatges: en connexió amb el seu gust per la idea de grup o família (de sang, per màgia) que tant hauria atret als romàntics - i que tenia com a efecte la insistència en elements com la consideració del fill com doble del pare o de les històries de bessons (per exemple, en el cas de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*):

The early German romantics made no important use of Mesmer's theories of dual consciousness, and the idea of identifying the secondary self of the unconscious with the physical double does not seem to occur at first; though the double did appear as a visual projection of those moral abstractions: the better, and the worse, self. For the most part the romantics of the early period used the theme as a straightforward device for humorous, or grisly, misunderstandings in the tradition of the farce of mistaken identity, or folk lore. (...) One aspect of the theme which did, however, particularly appeal to the German romantics

was the implied affinity and relationship between doubles; this they brought into line with their own passion for forming (...) mutually dependent groups, or 'families' (...) (28)

És en Jean-Paul Richter, l'inventor del nom *Doppelgänger*, que el tema trobarà punt de partida en una forma que farà fortuna en la literatura romàntica posterior (l'exemple primer en seria la novel·la *Siebenkäs*):

But the double found a new and epoch-making champion in the person of Jean Paul Richter (the inventor of the word *Doppelgänger* itself), whose example doubtless accounts for much of the prevalence of the theme in the fiction of the early nineteenth century (...). Jean Paul's characteristic *Doppelgänger* are pairs of friends (in the original sense of 'fellows, two of a pair'), who together form a unit, but individually appear as a 'half', dependent on the *alter ego*. (29)

L'estructura que els donarà serà la de la simetria i el vincle entre els personatges, que arriba a la tendència de l'un vers l'altre, com a elements determinants:

These symmetrical pairs feel as instinctive an impulse towards one another as the urge which impels the Platonic twin-souls to seek out their respective partner and restore the original unity between them. (30)

De tota manera, afirma Tymms, tot i que Jean Paul usa molt freqüentment el motiu, i el sotmet a una elaboració constant, l'ús que fa del tema no semblaria respondre a res més que a una estratègia narrativa:

Jean Paul's conception of the double is never profound, and sometimes it is quite trivial, introduced with no further apparent purpose than to add to the complications of the plot. But this heightens the unreality of his novels (...). (33)

Aquesta estratègia, efectivament, subratllaria la fascinació atàvica que la duplicació suscita. Tot i això, la insistència amb què va usar el motiu n'hauria debilitat l'efecte en el moment de voler-lo tractar seriosament (cas de la relació *Siebenkäs* / *Leibgeber*, un autèntic punt d'inflexió en l'evolució posterior del tema). Tymms reconeix que aquesta complementarietat era ja un aspecte molt atractiu per Goethe, i que en general aquesta serà la forma amb què es desenvoluparà el tema en Hoffmann - Jean Paul apareix com la fita més determinant en el procés, però gairebé com per atzar:

Goethe's complementary twin characters are in keeping with the realistic methods of at least the first half of his life but they do not advance the theme very far; Jean Paul's occultly related doubles are, on the other hand, as inevitably a product of his idealised views on affinity; yet, more by chance than design, his treatment of the double marks a development in the theme, and heralds Hoffmann's innovation of more than a decade later: the projection of the unconscious, and hitherto latent second self as a physical *Doppelgänger*, apparent to the senses. (35)

Tymms ha de reconèixer tot i això que els romàntics immediatament posteriors a Jean Paul (estudia Tieck, Fouqué, Arnim, Kerner i Chamisso) prefereixen usar el tema insistint en les potencialitats narratives de l'equivoc entre personatges o de les històries de fantasmes, en connexió amb la simetria de natura ètica entre bo i dolent:

The allegorical conception of the other self, which at last comes to be represented in fiction as the

*Doppelgänger*, never ceased to colour even the boldest psychological analysis of the strata of the mind (unless Freud's popularisation of the idea of the subconscious may be said to have freed it from its clinging connections with good and evil) and no rigid distinction can be drawn between the allegorical, and the realistic, pictures of inward dualism. (42)

superada en la subtilitat de Hoffmann o Dostoievsky:

The obvious limitations of the allegorical treatment lie in the restricted range of possible variation; for though one conscience-double may distinguish itself from another by minor peculiarities, in the essential they are all alike (...) and they contrast sharply with Hoffmann's and Dostoevsky's subtle *Doppelgänger*, the incalculable denizens of psychological substrata. (43)

La concepció al·legòrica hauria de portar a la fusió de dues maneres de pensar el doble (com a duplicitat o com a divisió), en el punt d'encontre que representa Von Kleist. Tant ell com Werner deixarien notar la influència de Schubert, subratllant-se així l'afinitat d'interessos creixent que es donava entre literatura i psicologia.

Sens dubte, diu Tymms, el més important de tota aquesta evolució és, en qualsevol cas, Hoffmann. Atent sempre a la idea que la duplicació podia comportar un aprofundiment del que resta amagat, Hoffmann la va usar en molts relats corporitzant-la en el doble i convertint-la en la seva principal aportació:

But Hoffmann's important contribution to the development of the *Doppelgänger* is his identification of this secondary, and apparently hostile component of the personality with the physical double - who may, for his purposes, be a real, or an imaginary, figure - in whom the man fancies he sees his shadow-self projected visually from his teeming subconscious into the outer world of sensuous perception. (55)

L'exemple més clar es trobaria a *Die Elixire des Teufels*, i seria possible traçar-hi correspondències amb una més vasta concepció de la realitat en Hoffmann:

It is characteristic of Hoffmann's attitude that he should endeavour to link together in this way psychological realism with the imaginative 'mythical' reconstruction of the part played in men's lives by the sombre powers of fate; the *Doppelgänger*, as leitmotiv, is obviously the clearest expression of the merger, but many incidents give cumulative confirmation. Hoffmann evidently made no distinction between the marvels revealed by experimental psychology and those evolved by the indulged imagination of the story-teller. (...) To Hoffmann, the apparent absurdities of dreams, visions and other figments of the irrational mind imply deep mysteries of cosmic proportions, which might be revealed to man, if he were but able to comprehend the message, and decipher its symbolism. (60)

Després d'abordar en Hoffmann altres exemples *banals*, i de l'epileg grotesc que representaria Brentano, la tercera part del llibre aborda la literatura postromàntica. D'entrada, diu Tymms, semblaria que les idees de Mesmer haurien perdut pes directe sobre la literatura; per bé que indirectament, pel ressò de Hoffmann, se'n mantindria l'interès en la recepció de les teories de Mesmer per part de l'escola francesa de psicologia (que hauria de representar un punt de partida cap a les escoles de Zúrich i Viena). Amb Freud i Jung, literatura i psicologia haurien de tornar a trobar un espai de comunicació directa. Però just després del romanticisme, la psicologia mesmerista va

perdre empenta: l'interès es va centrar en l'ocultisme, mentre l'aspecte científic es perdria de manera paral·lela a com es perdia l'esperit "diletant" científic del romanticisme.

Malgrat tot, el doble va romandre en la literatura amb característiques ben determinades, en Poe o Dostoievski:

Yet the double, though divorced from the implications of post-Mesmerist psychological hypothesis, did not disappear from the literature of the next decades. Outside Germany, in the United States of America and Russia in particular, Hoffmann's immortal legacy of fantasy and undelying realism may account for the survival, or recrudescence of the double; (73)

En general, però, diu Tymms, l'us que els autors fan del tema tendeix a la trivialitat - és a dir, la referència constant a Hoffmann. Així, paral·lel a la derivació vers l'ocultisme, el doble apareix sovint en l'àmbit de les faules (Andersen) o del *Phantasieromantik* (en Heine i Andersen - l'ombra del qual ha de ser entesa com un joc amb una tradició establerta, on la intertextualitat amb Chamisso i Hoffmann seria bàsica). Un lloc divers seria el que ocuparia en canvi el doble en els drames vienesos de la *edat d'or*: l'aspecte psicològic hi tindria més pes, tot i que sempre en un àmbit moralitzant.

Deixant apart la molta trivialitat de la literatura del doble del XIX, Tymms, presta especial atenció a la literatura americana: Hawthorne i Poe. Aquest darrer, sobretot, trobaria en el conflicte de personatges la representació del conflicte intern:

It is fitting that Edgar Allan Poe - unmistakably a *poète maudit* in the tradition of Hoffmann (...) - should play with the device of the 'Bi-part Soul'; his *drammatis personae* of dipsomaniacs, neurasthenics and convalescents are not observed with the realistic acumen of the German fantast, but their hallucinations, too, hover between the make-believe of grotesque coincidence and the improbably actuality of sub-conscious self-expression. (88)

L'exemple més ric seria *William Wilson*, en l'anàlisi del qual dedica una acurada atenció. Semblaria tanmateix que la introspecció psicològica pren més volada en alguns moments de Stevenson (a vegades envoltat d'horror, a vegades amb realisme psicològic - *Markheim, Dr. Jekyll and Mr. Hyde*). En el darrer, es donaria la tendència a l'al·legoria, ben present a l'època; una al·legoria que Maupassant, que compta ja amb una àmplia literatura clínica sobre fenòmens paral·lels al doble, acosta a les complexitats en què cada cop més s'estenia l'ànima humana (*Le Horla, Un fou?*). Especial preocupació hauria demostrat Dostoievski per a la relació conscient / inconscient; per tal d'aproximar-se a aquest jo dividit, començarà usant el doble (un doble però ben particular):

(...) Dostoevsky was familiar with the romantic conception of the unconscious personality from his predilection for Hoffmann's works themselves (...). But he excludes the *diablerie* and supernaturalism that obscure Hoffmann's realism, nor does he dabble, as did his admired predecessor, in pseudo-philosophical and aesthetic speculation on the subject of the 'cosmic-myth'. In spite, or because, of this



austerity, his scientific realism is more horrifying than the feverish imaginings of the romantic tale of terror; for (...) the light of science only makes the shadows more profound (...) (98)

I això perquè Dostoevsky mantindrà en l'equivoc dels plans la tensió del relat:

But Dostoevsky's unadorned realism permits of one of Hoffmann's most effective means of mystification - the doubts left in the mind of the reader and hero alike as to the boundary-line between hallucination and reality. Subjective accounts of the hero's delusions are skilfully alternated with objective descriptions of the enclosing world of reality; and a positive decision is rarely made between the two realms of hallucination and reality. (99)

A les darreries del segle, Dessoir escriuria *Das Doppel-Ich*, un estudi a partir del qual Tymms constata l'atenció clínica que estava suscitant el tema i la proximitat d'aquesta nova orientació psicològica amb les intuïcions de la literatura romàntica i l'agudesa de la visió de Dostoievski - a les quals, afirma, la psicologia posterior havia d'afegir ben poc:

Dessoir's book is a striking testimony to the extent to which the semi-intuitive doctrine of romantic psychology anticipated later advances in the study of consciousness. (...) Dostoevsky's version of the *Doppelgänger*-theme is thus an intensification, and not a revision, of Hoffmann's attitude (which remains the peak in the *Doppelgänger*'s development as a psychological gambit). Freud's psychoanalysis, and the other varieties of modern psychotherapy, to which an extensive popular literature pays lip-service, brought little novelty to the theme (...) (107)

El llibre acaba citant alguns autors del S. XX en els quals troba sigui una tendència al·legòrica (Wilde, Kipling), sigui l'interès psicològic (el drama expressionista de Käiser). Les breus conclusions no representen una compilació de les dades aportades, i més aviat s'hi insisteix en la relació entre doble literari i doble psicològic, i el caràcter predominantment romàntic del tema:

On the whole, it may be said that the *Doppelgänger*, in its psychologically realistic form, is a predominantly romantic theme, for it finds its first and most striking expression in Hoffmann's works; and there embodies the conception of the unconscious self which is first explicitly formulated by the romantic psychologist Schubert, combining the characteristically romantic extremes of exact self-analysis and exuberant imaginativeness. (120)

En el fons, el darrer paràgraf del llibre insinua com aquests dos àmbits han anat de costat de manera més determinant que no podria semblar:

In the evolution of the theme, the alternation between realistic and allegorical interpretations reproduces the interaction of those two approaches to literature in the history of the last hundred and fifty years. The essentially romantic nature of the psychological interpretation is a forceful reminder of the origin of so much modern psychological doctrine in the bizarre medley of fact and fancy forming the German romantic science of the mind. The allegorical treatment of the double, though the product of a contrasting attitude to literature, does in effect supplement the psychological interpretation by a corroborative theory of dualism, yet one based on preconceived ethical values. These two aspects then, together determine the evolution of the double; the one a product of the unconscious, and the other of the conscious mind, they appropriately present the twin faces of its Janus-head. (121)

c) Robert Rogers "A Psychoanalytical Study of the Double in Literature"

Des d'una perspectiva ortodoxament psicoanalítica, el 1970 Robert Rogers (ROGERS (1970)) aborda l'estudi del doble en la literatura, comptant ja amb un llegat prou important de reflexions i materials al voltant de la problemàtica que plantegen els fenòmens de desdoblament en la perspectiva de la psicoanàlisi (sobretot pel que fa a implicacions terapèutiques de fenòmens anàlegs al doble literari en la vida real). De fet, es pot considerar la seva lectura psicocrítica, tot i veure's segurament massa marcada per l'elecció del mètode (en el sentit que a vegades fa la impressió que el porti a distorsionar la perspectiva del treball), el model d'una lectura que relacioni el fenomen del doble amb els postulats de la psicoanàlisi. Més difícil seria afirmar que la lectura que en fa és aclaridora, o en dóna la paraula definitiva. Tot i els propòsits de contenció i la manifestada voluntat d'endreçar el panorama taxonòmic del doble, Rogers es veu també ell superat per la seva mateixa perspectiva: cal definir i acotar l'espai del treball, però la magnitud que no pot deixar de reconèixer fa que aquest propòsit es vegi traït per la voluntat de globalitat latent en les seves pàgines. Sembla així que el doble serveixi per demostrar una teoria prèvia - la validesa universal de la qual, lògicament, ha d'implicar la vastedat del doble. Rogers es veu tancat en un cercle viciós, pel problema bàsic derivat de la projecció d'un principi fonamental a una varietat reconeguda veladament com inabastable.

Comença, en efecte, Rogers amb una declaració ambigua (a la llum del treball que la segueix):

The purpose of this book is to provide an account of the psychological framework of doubling - more for its heuristic value than its intrinsic interest. (vii)

manifestant a continuació, ja d'entrada, que, sense ser omnipresent, el tema és prou recurrent com perquè sigui impossible a ningú mencionar totes les seves aparicions. Tanmateix, declara que en el seu treball s'intenta tractar una varietat que basti per a demostrar la seva característica principal:

I have tried to treat doubling in enough different writers to suggest that it is a basic literary process reflecting fundamental tendencies of the human mind and not just an aberration on the part of a few authors. (viii)

Comença en el capítol I, el que presenta els fonaments teòrics de l'estudi, posant en relació el doble i la natura múltipla de l'home. Del doble, diu, disgusta el fet que sigui un "facile device" però alhora suscita inquietud per tot el que implica. Afirmar així:

the device has been used so often that the double in literature as it is usually understood borders on being a stereotype, yet the term "double" provokes confusion. Albert J. Guerard asserts that "no term is more loosely used by casual critics of modern literature (...)." (2)

Per erradicar la confusió que en resulta, diu, cal una definició del doble i una taxonomia completa - i sobretot una explicació del motiu que empeny els autors a l'hora de fer servir un doble.

En general, els autors tendeixen a projectar parts d'ells mateixos en tots els seus personatges: prenent l'exemple dels 4 germans Karamazov com a components en l'esperit de Dostoievski, Rogers fa quatre observacions metodològiques al voltant de la duplicació: a) en primer lloc distingeix, seguint les línies de la interpretació freudiana dels somnis, entre doble *latent* i doble *manifest*, b) en segon lloc, precisa que la terminologia d'aquesta fragmentació val per a dos o més personatges: afirma que es tracta del mateix procés, per la qual cosa "descomposició, doble, personatge compost", són termes que afirma voler utilitzar com a sinònims; c) en tercer lloc, distingeix entre dobles per divisió o per multiplicació d'una entitat psíquica; d) en darrer lloc, fa la distinció entre dobles subjectius (en els quals el conflicte roman aliè a l'altra gent) i objectius (en els quals el problema es tradueix en conflictivitat). Processos psíquics semblants es trobarien en el racista o en el culte del diable, en observacions d'antropòlegs com Frazer o Crawley, o en els dobles malèfics. Fins i tot en la natura composta de l'home com l'havia descrita Plató. Només tenint en compte aquesta estructura de la ment humana es pot entendre el fenomen en la literatura:

Only in the light of such a psychology, ancient or modern, can the phenomenon of decomposition in literature be understood and described effectively. (10)

Seguint indicis de la psicoanàlisi pràctica (Rank entre d'altres), Rogers posa en comú les categories proposades per als dobles amb fenòmens d'autoscòpia i dissociació de personalitat:

Dissociation resembles latent decomposition in literature more closely than autoscopy does, and autoscopy resembles manifest decomposition more closely than dissociation does. (15)

assenyalant la natura a la qual segons ell uns i altres responen:

Decomposition in literature and the related phenomena of dissociation and autoscopy in clinical practice always reflect psychosexual conflict, however obliquely, with the sole exception of organically caused cases of autoscopy. (15)

Utilitzant una imatge de Freud, continua comparant el desdoblament a la fragmentació d'un vidre: de la mateixa manera que no sempre es pot saber per on es parteix un vidre, tot i que les línies de fragmentació estaven ja determinades en l'estructura interna del mineral, cal observar desdoblaments no palesos per al lector per tal de defugir el simplisme de la terminologia sobre el doble:

Freud's analogy also indicates that to the naked eye a polished crystal may have no discernible structure

or observable "faults" along which lines the crystal will fracture when subject to stress. Similarly, when we are confronted by latent doubles in literature, the fracture between them is not ordinarily apparent to the reader's conscious mind. (17)

Després d'aquesta prolixa declaració d'intencions, Rogers passa a considerar els "dobles manifestos", els quals considera fruit d'un tipus estrany d'autoscòpia (la d'un mateix), manifestació del conflicte de libido propi del narcisisme descrit per Freud. Una idea que desenvolupa en l'anàlisi de material divers (en el mite segons Ovidi, en relats de Hawthorne, Hoffmann, Chamisso, Wilde, en *l'Ombra* o *William Wilson*); en general, tant Narcís com el doble, en tant que fan emergir la incapacitat per l'amor, reprenen la patologia del narcisisme (la definició del qual es basa en el famós estudi de Freud). Com es veu, literatura i teràpia es veuen tractades de manera molt lligada (fins i tot confusa):

These examples of manifest doubling in literature provide a basis for considering what common ground literary versions of decomposition share with actual hallucinations of one's mirror image. The most obvious inference is that case histories of autoscopia confirm the psychological validity of subject doubling in fiction. (29)

D'acord amb això, sosté, el més fàcil per a descriure un conflicte intern, és multiplicar els personatges a la manera de l'al·legoria. Un procés propi d'allò que la psicoanàlisi defineix com a "primary process thinking" de base simbòlica.

De tota manera, Rogers dubta de la intrínseca qualitat de la literatura en què apareix el doble manifest:

The lack of esthetic distance resulting from this transparency allows incipient guilt and anxiety feeling in the reader to inhibit deep identification with the characters. Where decomposition is latent, the reader can identify with the protagonist consciously and with the antagonist unconsciously, but where decomposition is manifest, the reader's awareness (...) tends to block his identification with both of them. (31)

Així, valora obertament molt més el tipus de doble latent, més difícil d'analitzar, tal com la composició d'una barreja de materials és menys perfecta que la d'un compost (tot i que en la barreja sigui més fàcil discernir els elements que la componen). Descobrir els dobles latents (fusionats com elements d'un compost) no és en canvi tasca fàcil; tot i que no impossible trobar les pistes deixades pel narrador. El crític és concebut així com un analista atent a tot allò que pot ser significatiu:

the literary analyst usually can find textual clues left by the writer, much as the psychoanalyst has the errors, dream symbols, free associations, and symptoms of this patient to guide him. (41)

Per fer-ne un exemple, presenta l'estudi de dues històries emblemàtiques, segons ell, que donen pistes particularment òbvies (perquè de fet són considerats una categoria intermitja entre latents i manifestos):

These stories bridge the gap between overt doubling and the unconscious fragmentation of the soul

which represents an essentially secret kinship between two or more characters. (41)

Es tracta de *Alice Doane's Appeal* de Hawthorne, i *The Secret Sharer* de Conrad - titol aquest darrer que esdevé pròpiament el nom de la categoria i que fonamenta la descripció del doble latent (alhora que li serveix per a descriure l'existència d'un autèntic *espectre* gradual del fenomen):

No story better illustrates the intermediate stage between overt and covert decomposition (...). Thus, it not only provides a useful introduction to latent doubling but shows as well that a veritable spectrum of doubles ranging from the obvious to the well-nigh indiscernible can be found in literature. (42)

En aquesta perspectiva, s'analitzen breument l'obra de Conrad (on veu emergir un conflicte d'identitat traduïble en termes psicoanalítics simples com relació pare-mare-fill) i *L'idiota* de Dostoievski (que considera més reeixida que no pas *El Doble*). Però on comença a resultar sorprenent l'anàlisi és en el moment que (seguint el treball sobre el mateix tema de Freud) afirma que la parella de *Secret Sharers* més coneguda i interessant és la formada per Macbeth i Lady Macbeth - en l'anàlisi, bastant confusa, de la qual s'estén, contradint a vegades Freud i altres analistes, posant en escena tota una constel·lació de fills, pares, possibles mares - bons i dolents - en un difícil equilibri metodològic que arregla amb l'ajut de Rank:

Thus it seems that in the cast of *Macbeth* we have what Rank discerned (...) in hero myths: a complex array of personages who, when reduced to their lowest common denominator, actually represent only the various relationships subsisting within the nuclear family (...). (51)

A poc a poc, hom va tenint la impressió que l'estudi comenci a anar-se-li de les mans, perquè semblantment, afirma, és innumerable el nombre de dobles que es poden trobar en la literatura - només hi cal la mirada "d'un expert"; així es desprèn de les paraules usades per a descriure el procés en una narració de Kafka:

The fragmentation (...) is so effectively veiled that it would presumably not occur to anyone unfamiliar with species and subspecies of decomposition that the friend is a psychological component of the protagonist. (51)

Amb la qual cosa l'estudi sembla perdre legitimitat, del moment que sembla derivar cap a una espècie de "ciència per a iniciats del doble". Una ciència per a la qual, precisament, caldria comptar amb un coneixement de la descomposició (evidentment, entesa d'acord amb la psicoanàlisi) que justifica la seva idea d'estudi. No es pot evitar una certa perplexitat davant d'aquest posicionament, perquè no es pot deixar de sospitar que en afirmacions d'aquest tipus el mètode pren més importància que no l'anàlisi del text concret. En aquest sentit, em semblen il·lustratives les anàlisis de dos relats de Kafka: *El judici* (on emergiria una duplicació de figures-fills) i *En la colònia penal* (on, en canvi, s'escenificaria una duplicació d'instàncies internes: ego-superego-id). La finor compositiva que hi troba, argument que usa per a

corroborar l'elaboració més perfecta que ja ha sostingut per als dobles latents, no anul·la la impressió que, en il·lustrar conflictes profunds concrets i la seva dinàmica, s'estigui massa a prop de considerar que qualsevol personatge és susceptible de ser doble.

És en sintonia amb aquestes propostes que Rogers comença l'anàlisi de les obres on considera presents els dobles latents: cosa que suposa dedicar-se durant pàgines i pàgines a re-construir entitats psíquiques compostes de múltiples pares, fills, mares (bons i dolents) o del triangle ego-superego-id (sense que quedi clar en tot moment què és el que es reconstrueix). Per fer-ho, comença amb la categoria "The opposing self". Com a senyal de conflicte que és, afirma, el doble hauria de representar sempre un antagonista, i en canvi "in almost all cases some feeling of closeness and sympathy will be manifested by the doubles at some point in the story" (61). Els dobles, diu, són més aptes per a representar companys secrets que no antagonistes (ho sosté amb l'exemple de Ahab-Ismael a *Moby Dick* de Melville, i amb el parell Quijote-Sancho). De tota manera, diu, cal saber veure que, malgrat tota aquesta simpatia, el doble "is always, in some basic way, an opposing self" (62). És aquesta ambigüitat, per exemple, un dels molts aspectes continguts en el llibre que no es pot deixar de valorar com a plens d'incert per damunt de limitacions metodològiques. Encara que no ho sembli, l'oposició entre dobles es faria palesa d'una manera o altra, més d'hora o més tard. En la raó donada per al fenomen es barreja l'explicació clínica amb la literatura: es tractaria en general, d'una representabilitat associada al mecanisme de defensa de la projecció (com volia Rank, descarregaríem en el doble allò que no tolerem). En aquest sentit, esdevé necessari discernir, diu Rogers, què és el que es descompon; i exemplifica aquest gest analitzant *Les Bacants* (en el rebuig de l'id com a conflicte es polaritza una divisió que configura "la ment humana"); i també en el *Bartleby* de Melville (en els personatges del qual emergiria la configuració de la ment de l'autor). Vegem una mostra del risc que a aquestes altures ha pres l'anàlisi de Rogers: per tal d'entendre el que "probablement" tenia Melville al cap quan va escriure *Bartleby*, cal pensar que en aquells moments Melville va sofrir un "narcissistic blow" -

As a result, the libido which he had invested in his work by the process of sublimation was withdrawn to the extent that his craft seemed dead and meaningless (...). This withdrawal, symbolized in the story by *Bartleby* (...), ensued because sublimation as a libidinal outlet failed to be ego-syntonic, failed to give the kind of narcissistic gratification an ambitious writer feeds on. (...) evidence of the psychosexual nature of the conflict, that is, the libido sublimated in art, once withdrawn from the ongoing task, is no longer "neutralized" or desexualized, and its subsequent damming up may be thought of as forcing the dissolution of the integrity of the self represented by the decomposition of Melville into the narrator and *Bartleby*." (69)

L'explicació d'aquest procés és que es tracta d'un mecanisme de defensa: en efecte, segons Rogers, si no hagués escrit la història de Bartleby, Melville hauria acabat com el personatge. En general, diu Rogers, la descomposició, pel que fa a la literatura, presenta un conflicte que sol acabar bé (més estranyament, de manera tràgica, quan els elements que s'han de reunir entren en conflicte irresoluble - cas en què fins i tot es pot tractar del mecanisme de defensa de l'autor que s'ha apuntat).

Cada cop més, l'eclecticisme metodològic sembla convertir-se en el seguiment rigid d'una ortodòxia extra-literària. Més embolicat, encara, el capítol on Rogers aborda la multiplicació en si, sense centrar-se en el doble - perquè afirma que la ment és susceptible d'estar fragmentada en més de dues i tres parts, i per tant és reductiu parlar només de dobles. Per a fer-ho, fa un detallat informe clínic de persones amb personalitat escindida (no esquizofrènica), però per concloure només que

The value of discussing multiple personality in connection with multiple decomposition in literature is largely analogical. There do not seem to be many literary works which exhibit a precise correspondence to the phenomenon of true dissociation. (93)

Cita com a exemples literaris on sí es dona aquesta dissociació: *Dr. Jekyll-Hyde* i *Der Steppenwolf* de Hesse. Però per fer notar que aleshores l'anàlisi es fa confusa:

*Steppenwolf* leads us back to the question, how many pieces of the mind, or selves of the personality, can we profitably distinguish from each other? (97)

L'estudi es va fent poc clar (i, a més a més, cada cop més vague) quan es disposa a analitzar les duplicacions que ell anomena objectives. És a dir, d'objectes externs al personatge, en les quals el que s'assenyala és una ambivalència pel que fa a l'objecte - per això la més habitual figura seria la dels pares:

Any person regarded with ambivalent feelings might, in theory, be decomposed. In practice, only original incestuous object-choices are decomposed (...). There is a simple reason why most object doubles are parent figures (...). Whatever the point of view used in telling the story, in the formal sense, the psychological point of view is usually that of the child, regardless of the protagonist's chronological age. (110)

Afegim-hi que segons ell aquest fenomen es caracteritza pel nombre (sovint més de quatre) de projeccions, i la cosa es transforma en un embolic on tota obra (de la Caputxeta Vermella a la Mort a Venècia, passant per Edip, David Copperfield, Salomé...) presenta una multiplicitat de pares. De la mateixa manera, pel que fa a les mares: en moltes obres, de *Tristram Shandy* a Melville, es troba la figura composta de la mare, sempre a través del conflicte de l'ambivalència del personatge envers ella, que es tradueix en l'aparició de dos coneguts tipus de dona durant tota la història humana (*Fair Maid and Femme Fatale*, títol del capítol),

l'exemple més il·lustratiu de les quals és Isolda.

Isolde the Fair and Isolde of the White Hands may be said to be object doubles resulting from the son's ambivalence toward the mother he unconsciously regards as both irresistible sexual object and uncontaminated, untouchable virgin. (128)

i, a part de moltes altres, "l'excursionista" Ligeia de Poe.

Un tipus d'anàlisi que parla per si sol, i que sens dubte pren riscos exegetics notables.

El més interessant del llibre, però, (a part fer emergir amb detall els mecanismes de projecció que tenen lloc en el doble) és el moment que Rogers acosta explícitament i detallada la descomposició tal com l'ha descrita i l'al·legoria. En principi com una excusa que, seguint Fletcher (i la revaloració de C.S. Lewis de l'al·legoria), li permet concloure:

fragmentation of the allegorical hero enables the writer to deal with a highly complex moral world by creating a protagonist who is by no means so restricted as he might at first seem. (140)

subratllant la gran funcionalitat de l'al·legoria:

An understanding of allegory helps us to comprehend not only the psychological realism of demonic agency in the case of psychological doubles, it aids even more in our appreciation of one of the most important formal (or esthetic) aspects of decomposition. (...) In essence, doubling of characters does not simply make the representation of intrapsychic conflict possible; it allows for the potential development of that conflict in the most dramatic way possible. (145)

Una escenificació que exemplifica en *Bylly Budd* de Melville; per acabar:

What psychological decomposition has in common with the allegorical mode is conflict. (...) Decomposition operates allegorically, even in works which do not appear to be allegories in the conventional sense, and decomposition may be said to occur in all cases where the fragmentation of the allegorical hero has psychological coordinates. (160)

El llibre acaba estudiant l'ús que fan del tema gent com Borges o Nabokov, el virtuosisme dels quals, parafrasejant el primer, qualifica de Barroc:

What Borges and others have done, (...) is to elaborate their technique to the point of self-parody. "Baroque" is the term which Borges applies to such technique: "The Baroque is that style which deliberately exhausts (or tries to exhaust) its possibilities and borders on its own caricature. (163)

D'aquests testimonis destaca Nabokov (*Desesperació*); i destaca perquè resulta xocant, sabent l'oberta animadversió de Nabokov per la psicoanàlisi (reconeguda, també obertament, per Rogers) i l'ús grotesc que fa del tema, llegir l'ortodoxa anàlisi de l'obra que s'hi fa - amb imatges anals, de castració, amputacions i desig malaltís inclosos. L'habilitat d'aquests autors, conclou, enriqueix els continguts del tema - tot i que tendeixin a utilitzar dobles manifestos, i que ell prefereixi els latents.

Com veiem, un estudi determinat, pel bé i pel mal, en l'òptica elegida com a mètode (i en efecte, més que no pas els estudis literaris, s'hi privilegia l'atenció vers els psicològics i terapèutics). Molt lluny de la meua intenció afirmar que la psicocrítica hagi de ser refusada:



tanmateix, són clares les limitacions i les confusions a què porta deixar-se endur massa pel mètode psicoanalític en el cas de Rogers. Un estudi que de tota manera roman una referència per entendre l'elaboració psicocrítica del doble. La descripció de la múltipla composibilitat de les instàncies narratives, amb l'interessant concepte de *doble latent*, mereix ser considerat com un salt qualitatiu, el desvelament de tot un camp d'estudi i la seva dinàmica; amb el qual s'obren amples perspectives al tema del doble, amb matisos i subtilitats molt més elaborats que si se'n prenguessin en consideració només els *manifestos*. Igualment pel que fa a l'ambigua dinàmica que estableixen entre ells. Tot i això, en termes generals, la impressió és que peca de rigidesa. En el fons no escapa a la confusió i vaguetat que té intenció de defugir (es diria que encara n'hi afegeix, en intentar fer coincidir a tots els casos el mecanisme que ell considera principi del doble). Al cap i a la fi arriba a semblar que el que ell anomena composició latent significa fer de tots els personatges un doble (l'exemple més clar a l'anàlisi de *Macbeth*, on efectivament, si se segueix amb coherència l'argumentació, cal concloure que tots els personatges són dobles els uns dels altres).

#### d) Carl F. Keppler "*The Literature of the Second Self*"

També el treball de Carl F. Keppler publicat poc després del de Rogers (KEPPLER 1972), comença lamentant-se de la vaguetat que envolta tot el que es refereix al Doble. Efectivament, diu, quan es va proposar començar l'estudi

It appeared that all of us (...) were trying to use the Double of creative literature as an interpretive tool before knowing very much about who and what he is or how he functions, or before examining in a very comprehensive way the literature of the world in which he appears. (ix)

La seva intenció, declara, és fer una tasca prèvia necessària per tal de donar un treball de base que ningú no ha fet encara, en la mesura i en el nombre d'obres que sigui possible a un estudi de les seves dimensions, l'objectiu de la qual no és una interpretació directa del tema, sinó fer emergir-la de la descripció.

El problema immediat que afronta és el de l'acotació: ni es pot deixar de tractar certa varietat (en cap autor, període, literatura etc.. es veuria la representació exacta i precisa - calen tots per a una introducció al doble) ni tampoc es pot pretendre abarcar tota la varietat (convertiria la introducció en una mera llista). Per això declara haver-se centrat en la literatura occidental des de finals del segle XVIII. A part això, considera haver mantingut una distància prudent de la crítica, perquè l'arc cobert (i a vegades tractant-se d'obres molt famoses que compten amb extensa bibliografia crítica) ho fa gairebé impossible. I tot i això el problema de

la vastedat del material se li mostra angoixant. La pregunta que es fa és com abordar-la - és molt interessant notar que Keppler pren com a justificació una visió del doble que defuig la diferència que aporta la dimensió històrica (com més un s'hi acostava, diu, més veu que és fruit de l'experiència individual i no d'una tradició). Per això, rebutjant la perspectiva històrica, Keppler comença aquest treball, qualificat d'introducció, a la manera de Frye - com una anatomia:

an attempt to get acquainted with him by seeing him from different angles, to analyze in a systematic way the wide variety of his aspects and moods and functions, and on the basis of this analysis to take up at last the question of why he seems to have come into being and so persistently to have remained there. (xiii)

Així, el primer capítol, "The Nature of 2nd Self", es dedica a fer precisions metodològiques i terminològiques al voltant del tema. El punt de partida és Narcís: el gran misteri de la fascinació que suscita aquest relat residiria en la relació pertorbant entre Identitat i Diferència (element que fa extensiu a tot doble). El tema, diu, és universal "he would seem, in other words, to have his roots deeply fastened in the soil of human thought and experience" (2); fet d'on derivaria una clara laxitud terminològica en referir-s'hi, per evitar la qual Keppler proposa l'ús del terme 2nd self:

Like "Doubles" it suggests twofoldness without implying duplication; like "inner self" it suggests a deeper relationship but not one that is confined to a state of mind. (3)

Descriu així la relació amb el primer "self":

The first self is the one who tends to be in the foreground of the reader's attention, usually the one whose viewpoint the reader shares; he is the relatively naive self, naive at least in tending to suppose that he is the whole self (...). The second self is the intruder from the background of shadows, and however prominent he may become he always tends to remain half-shadowed; he is much more likely to have knowledge of his foreground counterpart than the latter of him (...). (3)

Tota aquesta precisió per evitar una confusió deguda a la condició del tema de parcialment explorat: en part per la vaguetat del terme doble (per tal com indica només duplicació, s'ha vist usat amb poca cura), en part perquè no hi ha claredat en el seu ús. Potser perquè més o menys tothom ho coneix i sembla fàcil fer-ho - pel dualisme intrínsec en la natura o fins i tot per l'escissió psíquica que estem acostumats a veure com a substancial a tota persona (més des de la massiva presència de la psicoanàlisi). Estem massa avesats, conclou, a aquests dos tipus de dualitat. Respectivament, per a cada un d'ells, Keppler troba dues categories de duplicació: l'"objectiva" i la "subjectiva", normalment englobades sense problemes en les llistes de dobles i que caldria sistematitzar. El doble "objectiu" hauria de ser rebutjat si no hi ha un lligam intern que salvi la distància entre dos sers - per tant ni Amfitrió ni l'ombra de Schlemil podrien ser considerats dobles veritables:



Thus we can bypass all cases of the purely objective "other", satisfactorily real in his possession of an independent being, and linked to his counterpart by external ties such as visible resemblance, but having no deeper kinship with the latter in the realm of personality. (6)

De la mateixa manera, no es podria prendre en consideració la la personalitat escindida (el concepte bàsic en Rogers): el doble "subjectiu" necessitaria el suport d'un "altre jo" per tal de ser considerat doble (cas de Mr. Hyde):

For one thing, they always take place within a single individual, however radically he may change as he shifts from one aspect of himself to the other. For another, genuine alternation means the total temporary eclipse of the displaced personality half, which is then no longer a self of any kind but at best only a memory. (8)

Seguint aquest principi, cal rebutjar monstres, vampirs etc. com a *Second Self*, i tampoc (la referència a Rogers sembla clara) cal incloure en l'estudi les alegories. El *Second Self*, el que mereix ser estudiat, seria doncs individuable allà on hi ha una combinació de les dues modalitats de duplicació:

The objective second self possesses external reality, clearly independent of the first self, but lacks any sort of inward linkage (...); it is "second" but not "self". The subjective second self does share a basic psychical with the first self (...) but lacks any convincing simultaneous identity of its own; it is "self" but not "second". Therefore as the true second self is never either of these alone, so he is always, in some combination, and always at the same time, both together. (10)

Aquestes característiques unides, continua, el fan un motiu de la literatura fantàstica. A l'arrel de la fascinació que suscita hi hauria la paradoxa de ser i no ser un - lloc on trobaria també expressió el fet que en les relacions entre un i altre "self", hi hagi sempre la idea recurrent (pensem a Rogers) d'una atracció, una afinitat que conviu estranyament amb el sentiment oposat. Una estranya relació que sempre mantenen ambdós personatges, i que ell mateix havia explicitat només en nota i que també només en nota distància d'una possible interpretació que tendeixi a l'homosexualitat.

Fetes aquestes precisions, Kepler comença a tractar les formes, categories, en què ell creu que es manifesta el tema. De les manifestacions més arcaiques a vegades tingudes en compte, rebutja tractar l'ombra, el gòlem i tants altres normalment considerats dobles per estudiar només el bessó, l'únic que segons ell pot ser considerat *2nd self*, i en els relats sobre el qual es pot trobar el significat autèntic tal com l'ha expressat.

Hence the Twin Brother, alone so far as I know among the figures of this ancient and primitive material, is genuinely an example of the second self, and the sole ancestor of the second self of creative literature. (18)

Repassant històricament, fa referència a la por del sinistre que hi ha a l'inici en el tabú; al sentiment de por i perill que susciten els bessons - sentiment no explicat per les històries mateixes, augmentat quan un dels bessons és sobrenatural (i particularment visible quan hi ha

oposició entre els dos bessons; tot i que a vegades, en canvi, l'estructura de la relació sigui més aviat complementària):

These are the two main kinds of Twin-Brother story (...): stories in which the second self is the evil enemy of the first and seeks the latter's destruction; and stories in which the second self, though at first perhaps appearing as an enemy, is in fact the friend of the first and seeks to promote the latter's welfare, or even to bring about his salvation. (25)

El segon tipus estudiat és el Perseguidor. Abordant-lo, Keppler fa notar que en general el *2nd self* és sempre hereu del bessó sinistre, tot i que amb més capacitat que aquest per a incidir en la formació del primer *self*. També en general, afirma, es pot dir que la relació que es troba més sovint és la d'oposició; i que en aquesta oposició, el més freqüent és que el segon *self* tendeixi a perseguir el primer:

a pushing forward of the first self, whether by a gradual crowding or a headlong driving, toward the precipice of catastrophe. (28)

Aquesta persecució té molt d'animalesc, d'instintiu, on el poder típic del *2nd self* es manifesta amb tota la seva intensitat. D'aquí que analitzi el gat de *The Black Cat* des d'aquesta perspectiva i en un altre sentit també monstres com *Le Horla* (tot i que en això sigui més restrictiu); pel que fa als retrats i ombres, tot i que no es mostri entusiasta per acceptar-los, si tenen una existència quasi-humana, reconeix que cal estudiar-los: però no tots - així rebutja tractar els casos de *The Scarlett Letter* de Hawthorne o fins i tot *El Doble* de Dostoievski (per només objectiu o subjectiu respectivament). En canvi, aprofundeix en relats com *Bylly Budd* de Melville, *The Victim* de Below o *Victory* de Conrad - en tots ells troba elements recurrents:

In the figure of the Pursuer, then, we find the descendant of the most primitive type of Twin Brother, the evil second self who prosecutes his cause of ill will toward the first self in the most direct fashion possible, sometimes by betrayal, often by the threat or outright use of phisical force. (55)

Un segon tipus seria el del temptador, estrictament relacionat amb el diable (sense que, però, sigui possible fer confusió entre els dos - la foscor arquetípica del diable concorda amb el temptador, però per la mateixa simetria del motiu, el primer *self* del diable hauria de ser déu). Subratlla aquí el cas de Mefistòfil; encara que on es veuria més clarament el motiu és en el cas dels germans Karamazov.

Segueix el *2nd self* com a visió d'horror. Horrorós no per actes horrorosos concrets:

Even when he does take such steps, these prove relatively unimportant; and what he uses as his real weapon, though perhaps quite unconsciously, is not any of the things that he does, but the thing that he is. (78)

També seria horrorós per la freqüent associació amb allò que més por suscita a l'home (cas de *El retrat de Dorian Gray*), tot i que la por no ha de ser per força inhumana, perquè sovint té

molt d'humà. Des d'aquesta perspectiva s'analitza diversos relats (*Benito Cereno, Lord Jim...*), per acabar descrivint la funció que té la figura: només la de presentar-se tal com és i de desencadenar la reacció en el personatge - funció que exemplifica amb una llarga anàlisi de *Crim i Càstig*.

Malgrat tot, el doble no seria sempre diabòlic. També apareixeria com un salvador (i aleshores, per la compensació simètrica del motiu, el primer jo apareixeria com a diabòlic). Afirmació que no implica un canvi de rol substancial - segons Keppler, el *2nd self*, per molt bo que sigui, manté sempre la seva ambigüitat i misteri, tot allò que el fa ombrívol. La forma que prendria aquest tipus es manifestaria en cada una dels anteriorment comentats: el perseguidor en *William Wilson*, el Temptador en *Demian*, la visió d'horror en la introspecció profunda de *The Secret Sharer* o *Bartleby*.

Un altre tipus és l'estimada, considerat com una referència al mite de l'andrògin. S'hi escenificaria una atracció sobrenatural, i s'encavalcaria amb els tipus ja descrits. Exemples particularment reeixits es trobarien a *Ligeia* o *Der Steppenwolf*. La relació d'aquests tipus amb el motiu dels bessons seria clara - és a dir, amb la germana bessona (sobre la qual pesava un tabú encara molt més seriós que amb els bessons del mateix sexe):

It would therefore seem possible that the shadow which hangs over modern versions of the second self as the Beloved derives ultimately from the primitive gloom and hostility which once greeted, and in parts of the world still greets, the appearance of the Twin Sister. (148)

El problema de l'incest passa aquí a primer pla, i de fet és d'importància primordial; tot i que els relats més interessants segons l'autor serien els que el tracten tendint a l'ambigüitat, com és el cas pel que fa als germans *Usher*.

Un darrer tipus, segons Keppler el més estrany, el del temps: més estrany perquè afegeix a l'estranyesa d'una continuïtat i una separació en l'espai, l'estrany d'una separació en el temps. En l'estudi, centrat sobretot en *The Jolly Corner* de James, emergeix la complexitat d'aquest tipus, una complexitat que, segons Keppler, el fa el més representatiu de tots de cara a la interpretació del *2nd self*.

And as we turn now to the question of what the second self means, we shall discover to what extent such difficulties of seeing with any clarity this face that looks at us out of a past or future that is also the present, make it in one respect, in the most elusive of the faces, the most informative and even the most representative of all. (181)

I això el porta a enllaçar la conclusió del llibre - en forma d'interpretació. Després de fer una breu ressenya de les interpretacions donades al tema fins aquell moment (les que hem vist i altres provinents d'estudis parcials), les quals sintetitza així:

Their common theory can be reduced in very general terms to this: that the figure of the second self is

created by its author, either consciously or unconsciously, to express in fictional form the division within his own psyche, whether caused by purely personal problems or by the wider problems of this culture or by both. (189)

passa a exposar la necessitat de la seva teoria, sobretot per la imprecisió que envolta el tema (els estudis exposats es basaven en les perspectives errònies que en el capítol primer ha rebutjat, d'on en sortia una vaguetat massa gran en la definició del Doble) i perquè en general les teories no es posen a prova amb una amplitud satisfactòria. Considera exemplar en aquest sentit la tendència a pensar el *2nd self* com a figura fonamentalment maligna - exemplar perquè no solament existeixen dobles que no ho són, sinó que a més a més hi ha una interrelació fins en el cas més sinistre. Keppler afirma que fins i tot quan és maligne, el *2nd self* exerceix una atracció, i per tant la imatge que dona és la d'algú que ha estat cridat, convidat a complir una funció. Per tant, és inútil, diu, pensar que *2nd self* és una projecció que busca compensar (carregant tot el dolent de l'autor en ell) defectes psíquics. Perquè sempre hi ha una relació entre ells que impedeix aquest mecanisme simple de defensa: una relació que és sempre molt forta, explicada a partir de Freud i la relació Heimlich-Unheimlich:

Therefore the same quality on uncanniness that is the barrier between the selves is also the bond between them; the same quality that makes the intruder at his best alien and suspect makes him at his worst the reverse of alien, the unbidden interloper who is also the bidden guest. (192)

Més important, segons Keppler, és l'efecte causat en el *1rst self* - la funció, allò que fa que hi hagi "a strong kinship between the fear of harm and the hope of benefit" (193) en la figura del *2nd self*. Efectivament, hi ha un procés constructiu en la seva figura:

In the vast majority of cases the harm done to the first self by the second is harm as catastrophic as harm can be. But also in the vast majority of cases it is not a harm that narrows the first self (...). To the contrary, it is a harm that stirs awake (...) that strips away all mask of self-deception, that compels self-awareness and in the agony of the process brings self-enlargement. (195)

Procés que li permet sostenir que les històries de *2nd self* tenen una proximitat molt gran amb les de formació:

Every second-self story, so far as the first self is concerned, is to one degree or another a story of shaping, a *Bildungsroman*. (195)

Un procés que escaparia a les intencions dels dos personatges, i que per tant apareix com a inevitable, coincidint amb el motiu del Destí (superació del pas del temps, expressada en el motiu del *2nd self* en el temps - que ell havia considerat el més interessant de tots).

Tots aquests arguments li permeten refusar les interpretacions anteriors a ell, que en general cerquen sentits amagats, quan

The literature of the second self makes perfectly good sense in what it says, provided we remember that it says this in terms of direct living experience rather than of general concepts. (198)

No es tractaria de res més que del conèixer-se a partir de la col·lisió amb l'altre, en una construcció clarament simbòlica:

A symbol has no equivalent that can be identified as its "real" meaning; its sole reason for existence is that there is no equivalent. Such a symbol is the figure of the second self. (200)

un simbolisme que incidiria en l'explicació del motiu; el 2nd self és sempre superior, més fort, perquè és sobrenatural, però no solament això:

But there is also a more important reason for his dominance: that the point of the relationship between them is the adventure of the first self, the expanding of his horizon, the second self serving as the hammer to beat the metal of the first into new shape. (200)

Cosa que explicaria perquè agrada tant als romàntics, entenent romàntic no solament com a període, sinó com a actitud literària "which prefers to explore the unknown rather than record and analyze the familiar" (201).

D'altra banda, aquesta *conjunctio* a bastament descrita, li permet acabar referint-se a Jung i Buber per manifestar les correspondències de la seva lectura amb les teories d'ambdós autors. En la teoria dels arquetipus del primer hi veu una clara correspondència amb la seva lectura:

The shadow, as Pursuer or Tempter or Vision of Horror, corresponds to the evil second self; the wise old man to the second self as a Saviour; the anima (animus in the case Heathcliff) to the second self as the Beloved. All three are ageless figures, and in this respect transcend the limits of Time, so that their relations with the conscious mind have the fateful quality that I have described as characteristic of all relationships between the selves. (204)

En la relació Jo-tu descrita pel segon autor en qüestió, en oposició a la de Jo-allò, veu la fusió que permet el coneixement paral·lela a la típica dels *2nd self*.

the *I-Thou* relation is similar to the relation between the conscious ego and its archetypes, as well to the relation between the firsts and second selves of creative literature. (205)

En resum:

In both cases the *I* proves both less (less independent) and more (more inclusive) than it seemed as the ego-consciousness or the *I* experiencing *It* (...). For the unconscious into which the *I* must descend (...) is not the personal but the collective unconscious, collective and anonymous; so that the descent does not isolate the *I* from the others, but just the reverse; it is just these depths one is exploring that one shares with the rest of human race. By the same token it is through the *I-Thou* relation that man discovers himself and the depths within him, learns decision and freedom, learns to address the eternal *Thou* (...). (206)

A darrera del simbolisme del *2nd self*, en definitiva, hi hauria aquest conjunt d'experiències fonamentals que, per la seva natura, només podrien trobar expressió en modes allunyats del racionalisme - com el mateix personatge doble (*un i altre* alhora). El *2nd self* apareix així, al capdavall, com una instància benèfica ("he appears to be an instrument of self-exploration, self-realization" 208) en la qual es trobaria encarnada la idea de totalitat com a concepte

paradoxal que supera opostos - el buit entre un i altre, el de ser un i altre alhora, l'abisme entre identitat i diferència. Idea de totalitat que havia atret Schopenhauer i Emerson, en conceptes com el de *atman*, o *tat twam asi* i que cal posar en contacte amb el *2nd self*, sense que això impliqui per a Kepler demanar l'acceptació de la seva teoria:

What I am trying to do is make clear how powerfully this idea has caught the imagination of mankind and how very widespread and age-old it is: this idea of simultaneous differentiation and participation, rendered by this paradox of simultaneous objectivity and subjectivity, which we have encountered over and over (...) (209)

Per això pot concloure l'estudi així:

the hunger for adventure, of losing the self that one may find it, of reconciling the opposites of twoness and oneness, the principle of differentiation with that of participation. The adventure of such a reconciliation, imaginatively symbolized by the adventure of encountering the second self, is of the essence of all the examples we have considered. (...) It is the struggle to satisfy this need, the imaginative straining after self-realization and self-fulfillment, that is embodied in the literature of the second-self. (210)

Una valoració de l'estudi de Kepler, per la seva amplitud, perspectiva i equilibri metodològic, ha d'admetre el seu particular interès. Té, és fàcil veure-ho, limitacions: sovint sembla que es deixi endur per un desig excessiu de coherència, un desig de ser massa conseqüent amb la tipologia proposada (d'altra banda prou correcta). Deixant a part la seva rigidesa esporàdica, podem considerar-lo un punt de partida òptim - en especial pel que fa a les intuïcions sobre la dinàmica i l'estructura de significat que el doble posa en escena. Els moments rígids poden també ser indicatius, per tal com expressen una actitud crítica que busca considerar un tema de manera a-històrica, considerant-lo expressió d'una única tensió, a la qual respondrien autors variadíssims, que tracten el tema de manera diversa - raó per la qual Kepler sembla contradir-se, incapaç de conciliar unitat i diversitat. I encara admetent que puguin xocar afirmacions com les que tanquen el llibre, cal admetre que no són proposades com a interpretacions: només apropiades a una figura paradoxal que no respon a l'estructura lògica de Subjecte vs. Objecte.

e) Elisabeth Frenzel "*Doble. Diccionario de motivos de la literatura universal*".

En el seu diccionari de motius de la literatura universal, Frenzel (FRENZEL 1980)<sup>5</sup> fa un extens repàs de les aparicions del tema. No es tracta d'un estudi que busqui elaborar tipologies, interpretacions o estructures; tanmateix, per la seva exhaustivitat i cura, cal prendre'l en consideració en tant que exemple de l'estudi temològic i fins i tot pel fet de

<sup>5</sup> Més recent, la 4a edició augmentada i corregida Cf. FRENZEL (1992) pp. 94-113.



situar-lo en una llista de motius fonamentals de la humanitat. El seu article més que correcte és una de les referències de base en el nivell d'una primera aproximació al doble. A l'origen del motiu hi hauria segons Frenzel la semblança (casual o per parentesc) particular entre dues persones; una semblança que crearia tant un efecte sorprenent i inquietant, com la possibilitat del joc pel mimetisme o l'engany - lloc on situa la profusió de comèdies de confusió entre personatges en la literatura. Això no obstant, diu, en tant que imatge inquietant,

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 corresponder 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. (97)

Amb aquestes mesures paraules, que no busquen ni una terminologia ni una acotació, sinó constatar certs fets, desenvolupa el seu estudi, en la nombrosíssima varietat del qual ens podem fer una idea de la dificultat d'abordar el tema, vista la quantitat de testimonis susceptibles de ser estudiats. Primeres a ser tractades són les obres que juguen al llarg de la història (però preferentment en temps pre-moderns) amb les possibilitats de confusió entre personatges. En el temps del romanticisme, l'interès per la ciència i la reflexió sobre la persona, dóna una nova direcció al tema, que pren ara una dimensió al·legòrica "la encarnación del segundo Yo inconsciente y la proyección física de los dos moradores del espíritu" (101). La divisió entre jo bo i jo dolent tendeix sovint a un caràcter demoníac del personatge, que es manté en tota la literatura del XIX:

En ella los pasos entre el doble puramente imaginario, el doble unido a medios como por ejemplo una sombra o una imagen rñejada 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. (103)

En general en aquest temps el doble respon a la idea, diu, d'un doble bo i d'un dolent, i de la lluita recíproca entre ells; tot i que s'hi afegeixen els dobles de caràcter psicològic, relacionables a un desdoblament del Jo. Malgrat la simpleza aparent de la classificació, cal dir que Frenzel té el gran mèrit de la concisió i l'ordre, alhora que la seva visió com a un motiu genèric de la literatura universal ens permet fugir de particularismes massa afectats per una visió creada a partir del fenomen històric del gust del romanticisme alemany pel *doppelgänger* (punt que serà clau en el desenvolupament del nostre treball). El seu estudi és important perquè constitueix la referència explícita a allò que podríem anomenar el canon del doble que es va perfilant a mesura que avancem en la lectura - i la mateixa natura descriptiva faria que no li calgui una interpretació i que a més mantingui distàncies en referència amb la tradició

crítica.

f) Aglaja Hildenbrock, *Das Andere Ich*.

El llibre d'Aglaja Hildenbrock (HILDENBROCK (1986)) és potser el primer exemple d'un efectiu salt qualitatiu en els estudis del doble, en els quals és ben visible (en les dues darreres dècades sobretot) el fruit de tot un temps de reflexió i teoritzacions diverses que ha anat suscitant el tema. Es tracta d'una monografia relativament recent i molt completa, que aborda l'estudi del *Doppelgänger* amb precisió i sistematicitat, començant ja des del principi amb els textos - sense partir d'un mètode previ que funcioni com a motllo, però sense defugir tampoc, quan cal, teoritzacions que l'ajudin. Clar i ordenat, comença amb un repàs històric de l'aparició del tema (potser només en Tymm trobàvem una reconstrucció així d'elaborada i poc propensa a reprendre tòpics). Tot i que el fenomen (descriu com *das literarische Verwirrspiel mit der Ähnlichkeit*) ha de ser reconegut com un fet universal i antic com la literatura, que es complica en creuar-se amb altres cercles temàtics i es fa nombrosíssim, el romanticisme n'és el punt més alt:

Schon diese wenigen Beispiele genügen, um die zahllosen Varianten des Doppelgängermotivs anzudeuten, das sich oft genug mit anderen Themenkreisen (Zum Beispiel dem 'Freundschaftsbeweis') überschneidet, so dass eine eindeutige Zuordnung nicht immer möglich ist. Gerade diese Vielfältigkeit und Komplexität des Motivs macht aber seinem besonderen Reiz aus und erklärt seine Beliebtheit, die in der deutschen Romantik ihren Höhepunkt hat: das alte Motiv findet hier die verschiedensten Ausdeutungen und Abwandlungen, wobei, wie wir sehen werden, eine psychologische Interpretation des Doppelgängers in den Vordergrund tritt. p. 7

Comentant l'ús de Jean Paul a *Siebenkäs*, i el seu posicionament en referència a Fichte, considera fet clar que la psicologització de la narrativa sigui part fonamental de la romancesca de l'autor, i del període:

Das Beispiel Leibgeber - Schoppe dokumentiert aber ja nicht nur Jean Pauls kritische Einstellung zu Fichte, sondern vor allem die Hinwendung zu einer psychologisch orientierten Charakterisierung, die unbewusste psychische Abläufe und krankhafte Seelenzustände nicht mehr ausspart oder als bedauerliche 'Entartung' verurteilt, sondern geradezu ins Zentrum rückt. Diese neue Interesse an der menschlichen Psyche kennzeichnet die Romantik. p. 10

Esfera de preocupacions que, efectivament, posa en relació amb tot l'ambient literari, filosòfic i pseudo-científic del canvi del XVIII al XIX - sobretot en la popularitat del mesmerisme (que qualifica obertament de predecessor de la psicoanàlisi). Important resultat d'aquests fets és que se'n deriva un concepte estructural de l'home que supera la mera oposició bo - dolent:

Allen Abhandlungen, die sich mit dem Mesmerismus und verwandten Themen befassen, ist jedoch eines gemeinsam: sie zeigen einen verborgenen Aspekt der menschlichen Psyche auf, der sich nicht in das Schema eines Gut-Böse-Dualismus einordnen lässt, sondern das gleichzeitige Bestehen verschiedener

Bewusstseinssebenen indiziert. Sie machen deutlich, dass der Mensch (zumindest potentiell) eine gespaltene Persönlichkeit ist. p. 12

L'aura misteriosa que envoltarà tot l'entorn del mesmerisme serà particularment atractiva als autors romàntics; l'èxit va més enllà de la idea d'una moda com una altra: es tracta d'una sintonia entre múltiples i diverses facetes del període, en el qual les ciències actuaran de catalitzador en un procés que portarà a tematitzar l'escissió i el concepte de doble-jo - i d'aquí, al fantàstic i l'entrada en la literatura, on s'arrela (l'autora es pregunta si fins i tot la clau del seu desenvolupament) l'aparició del *doppelgänger*. Una sintonia capilar l'exemple més palès de la qual seria Hoffmann:

Die romantischen Wissenschaften sind daher keineswegs bloss literarisches "Modethema" - sie gewährten vielmehr neue und aufregende Einsichten in die menschliche Psyche, die der Phantasie ungeahnte Gebiete erschlossen und so ihren Eingang in die Literatur fanden. (...) Am deutlichsten ist diese Einwirkung vielleicht bei E.T.A. Hoffmann zu spüren (...). Nicht umsonst sind seine Romane und Erzählungen dicht bevölkert von Wahnsinnigen und Besessenen, Automaten, Bewusstseinsgespaltenen und Revenants, die die "Nachseite" der menschlichen Seele verkörpern - "Gespenster im Biedermeierzimmer", zu denen auch der Doppelgänger gehört: er ist das Symbol einer Zeit, deren Kennzeichen angesichts grosser Umwälzungen in Philosophie und Wissenschaft auch eine existentielle Verunsicherung ist. p. 17

La definició de la que parteix acomuna semblança física i psíquica, i l'escenari preferit n'és la literatura alemanya i anglesa - deixant clar que és en la primera que apareix amb més interès i insistència el motiu que partint de continguts tradicionals els aprofundeix i renova. Hoffmann i Jean-Paul serien els noms claus; pel que fa a la literatura anglesa, repassa la problemàtica recepció del romanticisme alemany en terres angleses - el nom clau seria Poe, on es percep la petjada de Hoffmann clarament, però d'una manera que Hildenbrock refusa de qualificar de "influència"; com d'altra banda en totes les aparicions del doble. Fets que la porten a plantejar el seu treball com una tria d'aparicions de tall subjectiu (ja que és impossible determinar línies d'influència, i, ni es podria, ni seria aconsellable, abastar la vastedat del motiu) (p. 28). Pel que fa a la crítica prèvia, posant en qüestió les perspectives amb què s'ha afrontat l'estudi del doble, li serveixen per definir el propi cercle de treball: davant l'heterogeneïtat de manifestacions, diu, exceptuant Rank, els estudiosos tendeixen a donar per descomptat allò que les uneix, allò que fa que *intuitivament* considerem l'ombra de Schlemil propera a William Wilson. Hildenbrock postula proximitats tant amb les concepcions primitives de l'ànima com amb la moderna psiquiatria que poden servir per explicar els continguts de la imatge, basats fonamentalment en la pregunta pel *quan* apareixeria el doble i el *perquè* sota el prisma de l'*experiència* en l'home, de manera principalment *formadora*:

Der Schlüssel zum Verständnis dieses Problems liegt, meine ich, in der Bedeutung des *Wiedererkennens*: die Frage ist weniger, ob ein Doppelgänger tatsächlich existiert, als vielmehr, ob und inwieweit sich eine Person in einer anderen erkennt und sie deshalb als Doppelgänger erlebt. p. 30

Perquè pel que fa a la resta de possibilitats, la majoria d'explicacions es convertiren a la pràctica en simplificacions (32).

Fetes aquestes consideracions de mètode i camp d'estudi, la primera part del llibre aborda l'àmbit col·lectiu del tema, que veu emergir en autòmates, nines, efectes teatrals (el teatre dins del teatre), i l'aportació de re-coneixement (*Wiedererkennens*) que possibiliten. Faula, Sàtira i Utopia serien exemplars d'aquest moviment que comença en la semblança Déu-home, en el desig creador, i en la *mimesis* aristotèlica - el *theatrum mundi*, la vida com un teatre, com una ombra, com el somni que se li assembla. En aquest marc, també el somni pot tenir funció de veritat i amb Freud arriba a fer "llegible" l'altrament inabastable inconscient, tal com el teatre en el teatre permet dir el que no es pot dir. (p. 44). Marionetes, autòmates, nines i estàteues, afegirien a la imatge els matisos d'artificialitat, problemàtica de la creació, i, sobretot, una àurea de sinistre (el *unheimliche* freudià acuradament comentat); hi seria freqüent l'àmbit de reflex col·lectiu que pot resoldre's en "mala consciència", com, no cal dir-ho, una càrrega tèrbola de *hybris* creadora, que troba, entre els molts exemples, una manifestació paradigmàtica a *Frankenstein*.

La segona part del llibre s'ocupa de l'aspecte individual del doble. Primer àmbit és la semblança familiar, la relació pare fill, vistos sovint l'un continuació de l'altre - relació que sovint és contemplada en clau de conflicte, ja des de les arcaiques lluites pel poder, o més generalment amb problemes de caràcter edípic. També els germans encarnarien problemes semblants, a vegades pròxims a l'incest (i, doncs, a Narcís). Segon àmbit és el del rendiment narratiu de la semblança casual, relats de substitucions i usurpació. Des de la tradició de la núvia substituïda (passivament o activament, com a defensa pròpia o usurpació aliena), fins als relats moderns, on s'escenificaria però, de tota manera, un conflicte d'identitat (que pot anar del dubte fins a *l'assimilació de l'altre*) - i ben pròxim a aquest aspecte hi hauria el tema de l'amistat (es fa referència a *Amis et Amile*, *Gilgamesh*, obres de Hesse). La base és que la persona en faci *l'experiència*, una escenificació en el fons de les *potencialitats* del jo, en les quals aflora el sinistre (exemple privilegiat, Dr. Jekyll, però també la màscara, la funció de la qual analitza amb detall). Sinistra seria també amb molta freqüència l'aparició del doble com a

projecció fantasmàtica del jo (en aquest sentit, s'analitza extensament *Die Elixiere des Teufels*). Doble seria en aquest ambient també signe d'insatisfacció del propi jo:

(...) wo der Doppelgänger den Part des eigenen Ichs übernehmen soll (...) ist die psychologische Ursache eine tiefempfundene Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben, ein Gefühl der totalen Entfremdung von sich selbst. p. 144

on s'arriba a esborrar la frontera entre el propi jo i el jo estrany. Conflicte (paral·lel al més genèric del diable), on s'escenificaria el desenvolupament o manca d'equilibri entre les instàncies de l'estructura psíquica, que troba correlat en l'isolament de l'heroi (i que li permet aturar-se detingudament a *The Secret Sharer* de Conrad). En general, en tota aquesta llarga llista de casos (comentada i exemplificada amb més cura que no pot arribar a transmetre aquesta esquemàtica sinopsis), una idea es fa pas: la de la *potencialitat* interna encarnada en el *doppelgänger*, que possibilita el coneixement

Zusammenfassend können wir feststellen, dass sich unsere Hypothese bezüglich des Doppelgängers so weit bestätigt hat: tatsächlich vermittelt der Doppelgänger in allen literarischen Beispielen, in denen er eine unheimliche Wirkung auf sein Urbild ausübt, ein Stückchen elementarer Selbsterkenntnis, die letztlich immer (wenn auch oft um einen hohen Preis) zur Befreiung des Individuums von seinen Verdrängungen führt und damit eine kathartische Wirkung hat. Der Doppelgänger verkörpert dabei entweder einen verdrängten bösen (triebhaften) Teil der Persönlichkeit, der sich weitgehend mit dem von Freud 'Es' deckt oder aber das Gewissen oder 'Über-Ich' (...) Immer aber repräsentiert der ('unheimliche') Doppelgänger einen Aspekt der Persönlichkeit, der dem Ich nicht bewusst ist; das heisst, er konfrontiert den einzelnen mit einem Alter ego, das doch nichts anderes als ein Teil seiner selbst ist. pp. 174-175

Afirmació que li permet connectar amb la idea del reflex del mirall i la seva natura de font de coneixement, en tant que visualització del jo (com el mirall visualitza allò que no es veu, i corregeix, i decep alhora, expectatives) - unida també en el comentari amb els habituals continguts sinistres, màgics etc.

Immer aber dient der Spiegel der bewussten oder unbewussten Begründung und Bestätigung der Identität, denn im Spiegel wird ja die abstrakte Idee vom Ich durch ein 'Bild' ergänzt, das von da an mit der Ich-Vorstellung fest verbunden ist. p. 208

Continuant amb el retrat dins d'aquesta atmosfera de reflexió, l'estudi comença a perfilar les primeres hipòtesis. Partint de la base que en general l'experiència del retrat té un component autoeròtic, que es correspon a un narcisisme de base, Hildenbrock arriba a constatar que les persones que "necessiten" dobles en els casos estudiats són gent aïllada, per la qual cosa esdevé natural que l'estructura temàtica en privilegiï els trets desagradables (si no és en la formació d'un jo més fort):

Der Doppelgänger ist, wie wir gesehen haben, insofern eine 'Wünscherfüllung', als er die unbewussten, verdrängten Wünsche seines Urbildes realisiert: er ist die 'Tat von seinem Gedanken', (...), und wird immer dann angstvoll erlebt und als unheimlich empfunden, wenn er etwas 'Geheimgehaltenes und Verborgenes' sichtbar macht. (...) Nur in den seltensten Fällen, nämlich wenn es sich (...) um eine im Grunde ichstarke Persönlichkeit handelt, die keine unerwünschten Aspekte des Ichs der Verdrängung

unterworfen hat, setzt die Begegnung mit dem Doppelgänger die positiven und kreativen Fähigkeiten frei, die vorübergehend gebunden, aber latent vorhanden waren. pp. 225-226

La imatge del doble com a rejueniment del jo (tema del següent capítol), com es pot veure, es relaciona clarament amb aquestes reflexions. Centre és el rebuig de la idea de la mort, la vellesa com a font d'insatisfacció en la vida quotidiana, que troben en el jove la promesa que no s'ha verificat. Idea relacionada també en la tradició de l'ombra com a doble, i en general amb la més global de la reproducció. En totes elles, una constant manifestació de l'ànima i un constant tractar àmbits de tenebra, mort (un llarg comentari de *Heart of Darkness* ho exemplificarà, així com la referència al *genius* romà o el *ka* egipci, o la *Schatten* de Jung), tot en un àmbit proper a l'estudi de Rank (de la idea de la reproducció lligada a l'ànima):

Wir können also festhalten, dass jede Form der Reproduktion - Bild, Spiegelbild und Schatten - in der animistischen Vorstellung als Manifestation der menschlichen Seele aufgefasst und als solche wie ein Augapfel gehütet wird. p. 243

A la fi, Hildenbrock recondueix les afirmacions fetes en una conclusió explícita:

Der Doppelgänger ist, so können wir jetzt zusammenfassend feststellen, als ein Versuch zu verstehen, die sich der menschlichen Ratio und Vorstellungskraft entziehende Idee der 'Seele' in ein anschauliches Bild zu fassen (...). Es ist deshalb vielleicht auch nicht ohne Bedeutung, dass diese Materialisierung der 'Seele' in einen sichtbaren und dem Intellekt unmittelbar zugänglichen Doppelgänger keineswegs nur ein literarischer Kunstgriff, sondern auch in der empirischen Psychologie nachweisbar ist; denn wie June E. Downey zeigt, bedient sich auch der 'moderne' Mensch des 20. Jahrhunderts - wie im animistischen Denken - des *Spiegelbildes*, der *Photographie*, des *Schattens* und des *Namens* als bildhafter und ausdrucksstarker Hilfsmittel, um zu beschreiben, wie er sich selbst sieht: auch hier, wie in der Literatur, ist der Doppelgänger in seinen verschiedenen Erscheinungsformen als eine Möglichkeit begriffen, der menschlichen Psyche auf die Spur zu kommen und das eigene Ich näher zu definieren. p. 271

El doble funcionaria així segons l'autora com una imatge auxiliar per a l'home del S. XX (tal com en el pensament "animista") en la representació i exploració de si mateix. Sobre aquesta qualitat *representativa* i la seva funcionalitat haurem de tornar, perquè ens situa, de manera molt interessant en una articulació d'horitzons de tipus mític, tot i estar referida als dos segles d'explosió de la civilització tècnològica. La contenció de la idea denota ja una atenció al fenomen del doble que serveix d'exemple de la general correcció del llibre a què ens hem referit. No hi ha un partit pres al qual s'amotllin, ni que sigui amb calçador, els casos; els textos i documents històrics tenen prioritat. Cal fer notar, això sí, que en l'aparell metodològic pesen molt Rank i Freud, dels quals efectua sovint un treball de depuració i glosa en un camp molt més concretament de crítica literària. També cal fer notar que l'àmbit que abasta és en principi la literatura alemanya i anglesa dels XIX-XX; tanmateix, s'ha intentat mostrar com la correcció de l'anàlisi la projecta d'alguna manera

en el terreny dels interessos del nostre treball, i si se li objectés de no ser una anàlisi “del doble”, almenys caldria tenir ben present que es tracta d'una de les millors obres al voltant del període i literatura més determinants en el seu desenvolupament històric.

g) Renate Lachmann, “*Doppelgängerei*”

Una altra contribució a la varietat i nombre dels estudis sobre el doble apareix en un dels densos reculls del conegut grup *Poetik und Hermeneutik*, en el qual s'aborda el tema de la Individualitat des de l'acostumada extensió disciplinària - que abarca la filosofia, teologia, psicoanàlisi, literatura, història de l'art. El marc d'estudi de referència i la tradició que porta ja acumulada (ja el volum tretze de la col.lecció), fan que l'article de Renate Lachmann (LACHMANN (1988)) sigui encara més significatiu: perquè tracta la referència al doble en relació amb el concepte d'individu i amb tot el pòsit teòric que el lloc de discussió implica.

Comença Lachmann el seu breu però profund treball posant sobre la taula la importància de la dualitat estructural en la literatura: com si la història de la literatura es pogués descriure a partir de la constant i multiforme referència estructurada (i la narratologia ho hauria deixat ben clar) a la doble essència com a motiu central:

Die Geschichte der Literatur, zumal der erzählenden, erscheint als die der Spaltungen, der Zähmung von Doppelwesen, deren Spaltbarkeit im Muster der Figurenkonstellation beschwigtigt wird. Unschwer lässt sich das Muster als kalkuliertes Ensemble von dualen, oppositiven oder komplementären Formen bestimmen, deren Wechselbeziehungen, Zu- und Abneigungen, Trans- und Permutierbarkeit, Exklusion und Inklusion den narrativen Diskurs konstituieren (was die Erzählgrammatiken von Propp bis Greimas belegen können). (421)

Pel que fa a la individualitat, aquesta doble essència es troba en la narrativa en relació amb el camí de l'heroi vers la pròpia individualitat - en la simetria i duplicitat geomètrica que el motiu implica, el doble es relacionaria amb un mite original, el de la duplicitat essencial de l'home:

Ist das Zwillingsornament in der Figurenarabeske erst einmal ausgemacht, wird diese als Geflecht von Spiegelungen, Verdoppelungen, Paarbildungen, Umkehrungen lesbar. Von Märchen bis zum Entwicklungsroman trägt der Hauptheld deren Spuren auf seinem utopischen Weg zur Individuation. (...) Der Doppelgänger, in dem Unteilbarkeits- und Integrationsbegehren tragisch, phantastisch und grotesk gebrochen wird, enblösst den Subtext, aus dem er sich letztlich herleitet: den anthropogenen Grundmythos vom Menschen als Doppelwesen. (421)

La literatura que tracta el doble seria aleshores entesa com una entitat que, en el fonamental, *elabora* aquest motiu, sigui com a acumulació de tradició literària, sigui pròpiament com a *treball* secundari sobre el mite:

Das das schismatische Individuum darstellende Doppelgängermotiv, welches die Doppelung/Spaltung als psychischen oder sozialen Dualismus reflektiert, erscheint - und hier wird Literatur als sekundäre mythenverarbeitende Instanz fassbar - als akkumulatives Zitat und als Um-Schreibung und Doppelung von Doppelungsmythen. (422)

Efectivament, ja des de les primeres manifestacions històriques del motiu, es podria reduir l'aparició a un dualisme o duplicitat, segons el cas:

In allen historisch veränderten Formen, wie sie die Literatur hervorgebracht hat, bricht die Archaik der Spaltungs- und Doppelungsmythen durch, bleiben die Vorformen erkennbar, wie sie die antiken Mythen gespeichert haben (der Narziss-Mythos, die androgynen Mythen, die Zwillingenmythen), die verbunden bleiben mit solchen der Wiedergeburt, Reinkarnation usw. (422)

L'aparició en aquest casos de signes indicadors com el mirall i l'ombra serien significatius; mentre que alhora es podria fer referència a la problematització de la *mimesis* en el freqüent marc, a més, del procés d'individuació:

Klassische Texte der Literatur mit ausbalancierter Mimesis stellen Personen dar, die Integrationsprozesse durchlaufen (oder in ihnen scheitern), deren Endpunkt Individualität ist, während mimetisch nicht mehr abgesicherte Texte Figuren der Nischfixierbarkeit, Teilbarkeit, Nichtidentität entwerfen: Phantasma und Simulakrum bestimmen die schismatische Persönlichkeit des Doppelgängers. (423)

Ara bé, tota aquesta dinàmica que implica el doble en el procés literari de l'individu té també diversos aspectes: d'entrada, per exemple, Hoffmann i els romàntics li haurien donat una insistència en l'aspecte psicològic, mentre que a Rússia, Gogol i Dostoievski l'haurien situat en l'eix de les relacions socials. Apart que la *Doppelgängerei* troba espai d'emergència també en les dualitats que s'estableixen entre les instàncies narratives (autor i autor implícit, lector i lector implícit, autor i lector etc.) i els efectes irònics que comporta.

Un cop realitzada aquesta breu i densa reflexió sobre el fenomen, Lachmann passa a estudiar Gogol, Dostoievski i Nabokov. De manera fidel als arguments citats, el seu estudi incideix en la concreta *actualització* del motiu que cada un d'ells fa del tema, d'acord amb el seu horitzó concret - és a dir, les modalitats del *treball* que fa la literatura no solament sobre el mite bàsic, sinó també sobre la literatura que l'ha precedit. Així, per exemple, en la paròdia de la seriositat romàntica que el nas-fal.lus de Gogol representa, en la dinàmica corporitzada de la problemàtica dual, Lachmann situa una *elaboració* de connotacions carnavalesques (a la Bajhtin) del tema que tot i centrar-se en la identitat, la tracta d'aquesta manera específica:

Bei Gogol' steht dem kurzen Eintauchen in die Karnevalssemantik eine dezidierte Verarbeitung der literarischen Tradition (...) gegenüber, insbesondere die der romantischen Tradition. Das romantische Spiegel- und Schattenikon findet ein ironisches Pendant in der usurpatorischen Abspaltung: die Nase spiegelt nicht, sondern usurpiert die Identität. (426)



Pel que fa al doble en Dostoievski, sempre en una perspectiva social de la problemàtica, l'elaboració entra en terrenys molt més vertiginosos i angoixantment inestables:

Die Doppelgängerei erweist sich als eine 'Selbänderheit', in der der Andere das Selbst verdrängt. Der Andere/Ähnliche ist Gegen-Ich und Nicht-Ich, das aus der allmählichen Entleerung des sechsmal wiederholten 'Ich' resultiert. (428)

que acaba per correspondre's al vertigen que s'afronta en la dinàmica original-còpia:

Es handelt sich also nicht um zwei Signifikanten, die ihre Plätze tauschen und dabei auf dasselbe Signifikat gerichtet bleiben. Sondern die Doppelgängerei spielt immer auch die Differenz des Trugs, des Scheins, der Fälschung ein, die den Platztausch zu einem makabren Spiel der Verwischung der "wahren" Verhältnisse macht, nämlich des Bezugs von Original und Kopie. (430)

Una tendència que en les seves darreres novel·les portarà de l'escissió doble a la multiplicitat de la personalitat escindida; una multiplicitat que forma una constel·lació sotmesa a moviments centrífugs i centrípets el centre de la qual es buida, i que porta a la intuïció de Dostoievski: que l'u només és en l'altre, que l'altre només és en els altres i que tots els altres només són en l'u.

Nabokov, per acabar, seria des de la perspectiva de Lachmann l'autor més significatiu, en tant que elabora el motiu del doble fins al seu limit màxim, que és el del seu *absurd*. L'exemple de les primeres novel·les russes de l'autor, on apareix freqüentment el tema, és analitzat des d'aquesta perspectiva com la tendència constant a l'absurd de l'estructura, de la mimesi, la irrealitat d'entitats com el subjecte, la semblança, la diferència... L'emblema és el personatge Herrmann Karlovic que, veient el seu doble en una persona objectivament diferent, el que fa és, en la temàtica bàsica del llibre que seria l'oposició entre no-intercanviabilitat i no-diferenciabilitat, projectar-se en el món i no conèixer-se a partir de l'altre, ni conèixer l'altre en l'altre, sinó veure's en l'altre en comptes de veure-hi l'altre:

Unfähig, Andersheit zu erkennen, erkennt er (Wiederholungszwang des eigenen Ich) in einem beliebigen anderen nicht den Anderen, der ihn auf sich selbst zurückweist, sondern sein alter ego. (436)

La semblança esdevindria aleshores el punt bàsic de tot l'engranatge; una semblança que només una persona incapaç de relacionar-se amb el món com el protagonista podria projectar en tots els àmbits - una paròdia que busca el grotesc i acaba amb la *Doppelgängerei* romàntica (i que Nabokov allargaria encara ala duplicitat autor-narrador o a la duplicitat narració-autobiografia etc.).

L'òptica de Lachmann, doncs, busca ressaltar en cada concretització les

possibilitats hermenèutiques del text i del seu moment. És per això que calia citar també els comentaris concrets que fa a les obres: en tant que en ells no trobem els habituals exemples d'una teoria, sinó la part essencial de la teoria. Per això acaba el treball recollint les dades analitzades i situant-se en la perspectiva que l'ocupa, la de l'individu: el doble seria la potencialitat no implementada de l'individu, el qual, a través del simulacre que el doble encarna, arriba al propi camí i a evitar per compensació, en la seva via d'integració personal, la multi-escissió:

Die Doppelung erweist sich als Modus der Repräsentation des Individuums, in dem dieses als etwas, was es nicht ist oder als was es sich nicht zeigt, erscheint (...), dessen es jedoch bedarf. So lässt sich (in den behandelten Texten) die Doppelung als mimetische Handlung des Ich bezeichnen, das mit dem Trugbild seiner selbst kommuniziert (...). Die Doppelgängergeschichten stellen die Teilbarkeit als Mangel dar, der kompensiert werden muss, um eine Unteilbarkeit, eine höhere Stufe der Individuation zu erreichen, auf der die Abspaltungen reintegriert sind. Die zweifache Funktion der Doppelung/Spaltung (...) meint demnach, dass das Ich seines Simulakrum, seiner Umstülpung, Parodie, Spiegelverkehrung bedarf, um es selbst und unspaltbar zu werden. (439)

#### h) Nicole Fernandez Bravo *"Double. Dictionnaire des mythes littéraires"*

Qui si ha reflexionat sobre la bibliografia existent i les implicacions d'una visió àmplia que tingui en compte la historicitat del tema és Nicole Fernandez-Bravo (FERNANDEZ BRAVO (1988)) en el seu treball sobre el Doble (part d'un recull de caràcter mitogràfic). El doble, diu, seria un dels grans mites d'occident, expressat particularment en la literatura fantàstica (i en especial en el conte), que coneixeria la seva apoteosi amb el romanticisme (tot i que el consideri encara productiu a la fi del S. XX).

Tot i això, no cal oblidar el rerefons mític, llegendari i simbòlic del motiu:

L'efflorescence du mythe au moment du romantisme ne doit pas faire oublier que le mythe du double remonte bien plus haut dans le temps: d'anciennes légendes nordiques et germaniques racontent la rencontre avec le double; la libération du double est un événement néfaste souvent présage de mort. (488)

En ell es concretarien les idees sobre la dualitat de la vida humana; en correspondència amb el fet que les mitologies insisteixin en l'oposició benèfic - malèfic cosa que influiria en la figura del doble. Assenyala però com l'interès primordial (exceptuant Kepler) ha privilegiat la perspectiva psicològica. La cosa, es desprèn, no és estranya, a la llum de l'evolució de la cultura occidental:

La mythe du double est en Occident en rapport étroit avec la pensée de la subjectivité qui voit formuler au XVIIe siècle la relation binaire sujet-objet, alors que la tendance à l'unité prévalait jusque-là. Cette opposition, conception unitaire du monde/conception dialectique, est reflétée par le revirement du mythe littéraire du double, il symbolise de l'Antiquité à la fin du XVIe siècle l'homogène, l'identique; (...). A partir de la fin du XVIe, le double commence à représenter l'hétérogène, la division du moi aillant jusqu'à l'éclatement (XIXe siècle), le je pouvant se fractionner à l'infini (XXe siècle). (491)

Seguint aquestes dues tendències històriques, Fernandez-Bravo passa a considerar una també llarga llista d'exemples, començant per aquells moments on preval la identitat, la unitat (són exemples paradigmàtics les escenes de confusió): encara que fins i tot aquí (record clar dels bessons), hi ha el doble sobrenatural que resulta "toujours source d'angoisse pour celui qui est ainsi brusquement confronté à l'enigme de l'identité" (495). Un segon moment, menys clar i molt més vague, seria el que marca el pas entre l'homogeni i l'heterogeni (les figures mixtes serien Quixot-Sancho, Don Juan-Leporello, l'ombra de Schlemil...).

Molt interessant, en tant que aprofundeix en aquesta dimensió històrica de base en col·locar el doble segons el *Weltbild* epocal, és la interpretació del tercer moment, l'heterogeni. En una època de convulsió històrica, diu, on els principis fonamentals són posats en qüestió, el problema de la identitat es torna crucial - i l'idealisme filosòfic s'erigeix aleshores de suport metafísic a la teoria del doble jo (tot és aparença: per tant el món és doble). En aquest sentit, els relats de Jean-Paul són paradigmàtics - tot i que també hi consideri les duplicacions simulades (gòlems, autòmats...). Més concretament, continua, el tema es converteix en Hoffmann en un símbol de la recerca de la identitat - i fins i tot com en una metàfora del recurrent tema d'allò que separa l'artista de la societat. Sigui l'amor, sigui el terror, poden ser tractats per aquest doble; l'evolució és clara, s'arriba a l'infern íntim:

Plus on s'avance dans le XIXe siècle, plus un des aspects qui se dessine dans le romantisme, la figuration de la déchirure que vit le moi jusque dans ses aspects pathologiques, passe au premier plan. L'analyse ontologique reste sous-jacente à l'analyse psychologique, mais celle-ci est mise en avant: le sujet freudien clivé apparaît dans la littérature avant d'être théorisé: l'hétérogène, c'est dans une de ses composantes la dualité de l'être, sujet de désir, qui se heurte à la personnalité, l'image que la société impose. (509)

El paradigma seria la parella Jekyll-Hyde, però el paroxisme vindria donat per Poe (*The Black Cat*) i sobretot Maupassant (*Le Horla*).

Finalment, Fernández-Bravo parla de "l'obertura al món", quan el subjecte, després de la revolució psicoanalítica, perd tota certesa de la seva unitat i fins i tot existència; en aquest nou home, afirma lacanianament, el diàleg amb l'altre esdevé la recerca de la identitat "L'approche de l'inconscient est alors "le discours de l'autre" instancié par le double" (515) - entre els exemples aportats hi trobem *The Secret Sharer*. Acaba posant en relació el tema amb la "literatura com a doble": per això el gust per les situacions paradoxals de Borges o Cortázar - "la dissolution du moi, qui se perd dans un ensemble plus vaste, est la réalité du XXe siècle" (521). El doble esdevé així una imatge polivalent:

il se prête aussi bien à l'ambition totalisatrice des Romantiques (...) qu'à la peinture de l'effacement du moi prêt à vivre dans des avatars, qui pose et quelquefois accepte son caractère de fragment, en y voyant une perspective d'enrichissement et de dialogue avec le monde. (525)

Tot i això, conclou, el doble es veu privilegiat en l'ambivalència (d'aquí la circularitat que Borges tant estimava; tot i que, afirma, és més escaient la imatge de l'espiral):

Plus que le cercle, c'est l'image de la spirale qui conviendrait, le symbole de la mort-renaissance. Le double est apte à figurer tout ce qui nie la limitation du moi, à jouer le scénario fantasmatique du désir. (525)

i) Wladimir Troubetzkoy, *La figure du double*.

El text de Wladimir Troubetzkoy (TROUBETZKOY 1995) és significatiu ja en molts dels seus aspectes "externs". Forma part d'una col·lecció de títol "Qüestions comparatistes"; és una introducció a un recull dels articles més significatius sobre el tema, restringits però a l'àmbit de quatre autors: Chamisso, Dostoievski, Maupassant, Nabokov; el motiu de la seva publicació està relacionat amb programes universitaris de recerca en funcionament en el període en qüestió - l'edició dels textos té l'objectiu de fornir de manera assequible als estudiants material en referència al programa en curs). S'hi afirma una tendència a l'atomització crítica que sembla progressivament necessària en el tema, fragmentació dels estudis en camps i mètodes d'anàlisi restringits i posterior comparació. Alhora posa sobre la taula el fet que ha esdevingut ja un tema tan tractat que és fins i tot motiu d'iniciatives editorials que tendeixen gairebé al material universitari "ad hoc".

La seva introducció, completada per una exhaustiva bibliografia (on es troba però també el llibre de Schmydbonn [sic]), demostra una perspectiva i una coneixença de l'abast, implicacions i estudis previs sigui del tema sigui dels autors tractats, de gran profunditat. Les seves paraules, i la data en què apareixen publicades, a l'inici del 1996, poden aparèixer com un real estat de la qüestió del treball i de les possibilitats d'estudi. La brevetat i esquematicitat de l'assaig, però, ens avisa de com és difícil d'abordar, arribats a aquestes altures, la globalitat del tema - essent ja difícil fer un recull del que s'ha dit sobre ell. Cada cop, semblaria que es ve a dir, és menys possible abordar el tema sense asfixiar-se per la recerca bibliogràfica (a vegades dispersa i difícil d'obtenir). En aquest sentit, el seu recull és un òptim resum de textos fonamentals que, units a la panoràmica que estem comentant, esdevé una referència important en el camp de la bibliografia sobre el doble.

Comença el treball presentant els autors estudiats com a veritables paradigmes de la historicitat del tema, la seva essencial natura reactiva i les reaccions que provoca:

Les textes ici étudiés (...) constituent comme une histoire critique du traitement du double, depuis sa mise en oeuvre par le romantisme allemand, jusqu'à son éclatante liquidation par Nabokov. (...) Bien sûr, l'on aurait pu commencer par Jean-Paul (...). Mais le thème du double a ceci de particulier qu'il est par définition parodique: il naît parodique dans la mesure où on ne lui connaît pas d'origine. Négateur de l'unicité par son essence même, figure parasite de la *mimésis*, dont il est comme un raté, le double remonte dans la nuit des temps aussi loin que l'investigation recule (7)

D'aquestes paraules és necessari subratllar alguns mots importants: *història crítica* d'un tema que es desenvoluparia amb un *origen* més o menys precís (Jean Paul) i un punt *final* (Nabokov). Tots ells significatius d'una perspectiva dinàmica del desenvolupament del doble, que potser només havíem notat en la sensibilitat de Fernandez Bravo (i, és clar, en els fonaments teòrics de Lachmann). Puntualitza Troubetzkoy com aquesta explosió històrica del tema té uns antecedents ben clars:

Plus anciens que le double psychologique ou fantasmatique, apparu à la fin du XVIIIe siècle et très répandu au XIXe, mais aussi, plus que l'on ne pense, au XXe, le *sosie*, les *jumeaux* et les *frères*, ennemis ou plus rarement amis, sont les fondateurs de nos sociétés comme de nos modes de pensée: la mythologie semble universellement procéder par ressemblances et par différences, par *dédouplements*. (7)

El desdoblament explicaria en efecte que l'home es consideri des de l'inici com a doble, del moment que els herois fundadors són sempre dos; una idea d'implicacions denses:

(...) car l'humanité se pense comme bâtie sur le jumeau ou le frère mort ou neutralisé: *je suis ce que l'autre n'est pas*, ou n'est plus, l'humanité est par différence, la différence par rapport à ce qu'elle a choisi de ne pas être: si je suis ce que (et parce que) l'autre n'est pas, je suis cet autre pour lui, même mort, qu'il représente pour moi, je suis toujours l'autre de l'autre. (8)

Ara bé, l'estructuració de germans, bessons amics o enemics, només podria ser considerada prehistòria del doble. La polaritat que emergeix en la semblança imperfecta, la potencialitat dramàtica d'aquesta (arrel de la qual s'explicaria el freqüent ús en el teatre, de Plaute a Shakespeare), en conformarien la imatge; això fins que arriba un canvi històric important, a la fi del S. XVIII:

La fin du XVIIIe siècle marque une intériorisation psychologisante de ce thème immémorial, mythologique et théâtral, et un passage à la prose à lire de ce qui apparaît comme l'accompagnateur, le "compagnon de route", le vrai "*Doppelgänger*", persecuteur et grimaçant, d'une littérature qui a abandonné le classicisme et ses anciens parapets, qui est née des Lumières philosophiques, et qui entre dans la voie de la mutation réaliste. (9)

D'aquí que sigui significatiu que just en el moment de més tirada del realisme, Maupassant doni al doble una imatge d'ésser intangible, *Le Horla*, i que Nabokov, tancant el procés de metamorfosi radical començat allí, acabi amb el doble situant-lo en una esfera absolutament imaginària, la d'un home que confon tot, per al qual el doble pot ser entès potser com un símptoma clínic.

El doble, de tota manera, continua l'autor, hauria nascut en la tendència humana

a pensar de manera estructuralista, és a dir, binàriament. La noció de persona, en canvi, hauria unit les possibles divisions de l'home fins que la noció d'individualitat a partir de Descartes introduirà elements de dubte - perquè ja no és la societat, la religió, la comunitat qui garanteix el ser personal, sinó que aquesta es troba regida per la subjectivitat. Aleshores pot sorgir el dubte de saber o no què és el que hom és. Sigui com sigui, ja en el folklore, l'experiència del desdoblament (reflex, ombra, sobretot) és freqüent, i incideix en l'aspecte inversemblant i essencialment paradoxal de donar dues mostres diferents d'una mateixa identitat ("le double est *imaginable*, il n'est pas *concevable*, 12); d'aquí que en el moment de refús del segle de les llums el doble aparegui amb força, paral·lelament a la literatura fantàstica amb la qual s'avé de manera particular. El doble apareixerà en el romanticisme lligat a la idea de destí: ja no el destí guiat per forces externes a les quals la raó impedeix creure, sinó pel cantó obscur de l'interior de cadascú. Hofmann i Chamisso serien les figures principals que haurien explorat amb intensitat aquesta idea; a partir d'ells, l'interès (ja identificable en la literatura anglesa) es projectaria sobretot a Amèrica (Poe), Escòcia (Stevenson) i Rússia (Dostoievski) - França el consideraria "massa inquietant" fins que no arribaria Maupassant. Nabokov clouria la intensa presència del doble en la literatura russa (que comença ja en Gogol), però la seva intervenció, de caràcter en aparença tan definitiu, no impediria l'ulterior aparició del tema (per exemple, a James o Cortázar, en [sic] *El hacedor* - el doble es prestaria de manera òptima a explicar l'alienació de l'home sudamericà).

Les seves consideracions s'estenen en pàgines molt més restringides als quatre autors estudiats en l'antologia, amb una anàlisi detallada i interessant de la bibliografia i dels avenços que s'hi han donat. Malgrat certes imprecisions, i certs moments críptics, el seu assaig és una mostra il·lustrativa d'on s'ha arribat en l'estudi del tema, quina és l'evident clau històrica que el regeix, i quins són els estudis (que demostra conèixer molt bé) que han marcat amb les seves aportacions la investigació sobre el doble. Un tema que ha respost a interrogants diversos i que potser encara avui pot "tornar" per a respondre de nou:

Le Double n'est donc pas seulement un thème daté, il est ce qui nous accompagne, il est, sur le plan du mythe, notre possible non (encore?) advenu, il s'est imposé quand les Lumières puis le réalisme ont cru pouvoir dicter ce que devait être la réalité et sa représentation exacte. Alors qu'auparavant le Double, exclusivement théâtral, était un jeu comique sur l'identité, il est devenu fantôme inquiétant de l'écriture. Un fantôme ne meurt jamais: a-t-il besoin de renaître de nos jours? (24)

j) Sylvie Camet, "*L'Un / L'Autre ou le double en question*"

Dins del mateix marc acadèmic de referència que el llibre de Troubetzkoy, Camet (CAMET (1995)) ofereix la seva lectura dels mateixos quatre casos de doble, des del prisma oposat: una sola anàlisi continuada, un sol autor, poques referències crítiques. Per això la funcionalitat del llibre, tot i que està dedicat de manera directa al doble (a analitzar com els autors posen el doble "en question"), és difícil de valorar, perquè se centra més en un comentari literari més aviat descriptiu que no en la problemàtica crítica suscitada per l'aparició del doble. Usat per ella com una referència que no es discuteix, de la qual s'ha de descriure més aviat el funcionament. És a dir, podríem considerar-lo un exemple de la possibilitat de fer referència a un àmbit restringit del tema, sense una visió global i teòrica. La referència a crítics anteriors és bastant reduïda. Tot i això, en certs moments, la seva anàlisi es projecta cap a la globalitat.

Així, a l'inici del llibre, afirma que estudiar els quatre autors és donar a la noció del "doble" l'abast més ampli, per la heterogeneïtat que s'hi manifestaria. Un abast, segons ella, que transcendeix projeccions o interpretacions de la psique o traduccions d'actituds existencials en el seu ser estrictament literari (gairebé, es diria llegint-la, estrictament textual):

Une telle acception se trouve d'ailleurs sous-entendue dans le choix même du mot de "double". Ce mot n'est pas retenu par le langage psychiatrique qui dépeint le phénomène dans les analyses de cas schizoïdes ou paranoïaques. La philosophie parlerait plus volontiers de la dualité, insistant à travers ce terme sur la notion de passage: le double n'est pas un état, mais un mouvement de perpétuel va-et-vient entre des perceptions contradictoires de son propre moi. L'idée de dualité restitue plus explicitement l'aspect transitoire, glissant, fugace, d'une pareille épreuve. L'emploi du terme de double s'inscrit donc dans le champ particulier du littéraire en ce qu'il n'est ni revendiqué comme interprétation des manifestations inconscientes, ni même revendiqué comme traduction d'une attitude existentielle. Il conviendrait alors de penser un imaginaire du double, en ce lieu à construire, et qui est à la fois la page où sont gravées les lignes du récit, la marge où dérivent les fantaisies surnaturelles à jamais visibles. (8)

Genèricament, el doble respondria a una ruptura del principi d'identitat, susceptible de ser entès com a *únic* (el qual es veuria "redoblat") o com a *un* (cas en el qual seria "desdoblat") - el doble seria aleshores una tematització (a través de la només aparent pluralitat) de la complexitat de l'ésser solitari.

Segueix, però, després d'aquestes premisses, amb el comentari literari dels textos d'una manera com s'ha dit, preferentment descriptiva. El posa així en relació amb els elements que considera més significatius per als textos (més que no pas per al doble) - l'adequació, la relació amb la paraula, l'experiència desorientadora de l'alteritat en l'u, la

tensió somni-malson / vetlla... L'alteritat, diu a un cert punt, esdevindria en tot aquestes tensions un motiu d'autoconeixement:

Si la perception du double signifie le plus souvent un phénomène d'autoscopie, et suppose donc le dédoublement, la plupart des récits du double proposent également une lecture de soi à travers l'autre, comme figure "réellement distincte", mais attirante néanmoins dans sa rassemblement. (61)

cosa que es relaciona amb la dimensió d'autoconeixença del mirall i la fidelitat del reflex - i en el fons porta al dubte intranquilitzador:

L'hypothèse d'une sorte de vertige de la raison revient dans tous les textes, qui précède la crainte de la folie. Le doute est un stade antérieur à la déraison, ce moment du partage, où tout peut encore s'élaborer autrement, où tout peut encore basculer dans le sens favorable ou défavorable. Mais le doute a ceci de négatif, qu'il avertit l'individu de sa limite, de son refus de croire, de l'emprise de l'expérience commune et probable sur son imagination. (...) Au moment où le personnage doute, il se convainc de céder à la tentation du double. en ce que cette tentation est pour lui la seule médiation trouvée pour l'acte de création. (84)

Segueix Camet comentant les estratègies de descripció del doble en cada un dels relats amb atenció particular a la dificultat per a donar-li la marca immediata, la del *nom*, i les diferents dinàmiques que es desenvolupen al voltant d'aquesta. En un altre àmbit, en canvi, el que anomena "la pertinença" - el límit del doble:

Les nombreux exemples de littérature du double permettent de souligner la diversité des comportements et des fonctions qui ont été assignés à cette réplique vivante ou supposée de la personne. Le double pertinent serait donc celui qui, susceptible d'autonomie par rapport à son modèle, accepterait, au-delà de l'identité des traits, la dissemblance psychologique. Or, cette dissemblance, pour être véritable, suppose la scission, ce qui vient contredire la possibilité de la dualité. On ne peut donc jamais aller trop loin dans l'élaboration d'une personnalité distincte, sauf à traiter d'un autre sujet, qui serait celui non de l'angoisse de l'individualité mais la nature des relations interindividuelles. (98)

i, de retop, la seva inconsistència ontològica:

Il en va peut-être d'une des principales propriétés du double d'être falot. Tout double, en tant qu'il est justement un double, donc une réplique, une copie, qui renvoie nécessairement à son modèle, tout double révèle son manque, son insuffisance, sa difficulté à atteindre l'être. (102)

Altres capítols es dediquen a descriure les maneres d'escenificació del doble (sota conceptes com el conte de fades, l'univers de l'inquietud, el diabòlic...) i les "línies de fuga" vers on el motiu tendiria - l'experiència personal del límit, els perills, l'àmbit clínic... per acabar amb una interessant referència a la connexió dualitat / funció creadora (ja insinuada en els primers paràgrafs del llibre) en relació amb l'experiència creuada del binomi *un / altre*:

C'est par l'autre que chacun peut vérifier son identité, par l'autre qu'est réfléchi notre image, que s'affirme la preuve de notre existence. Lire le double c'est lire l'incertitude de soi, témoigner de la terreur que l'autre ne vous envahisse puisque justement l'autre donne et confère la solitude de l'un. Plus encore, l'autre apparaît toujours plus vivant, plus riche, plus libre que ne l'est le sujet divisé. La fabrication du double vaudrait comme la réparation de cette attribution inégale, la tentative pour s'approprier un peu de cette merveille qu'est celui qui existe au détriment de mon propre épanouissement. (178)



Una tensió d'on sorgeix, precisament, la figura creadora:

La dualité participe de l'insaisissable, de cette part de soi dont le statut d'existant est difficile à cerner, puisqu'il commence et finit là où chacun commence et finit. En cette mesure le passage vers le récit trahit cette incapacité à clarifier jamais cette tension intérieure, à la résumer par des mots, et il y faudrait un autre style pour que quelque chose de cette expérience transparaisse. De même que le dormeur relate son rêve avec une syntaxe de l'état de veille, de même qu'il ajoute les transitions, et les enchaînements qu'il sait manquer à son souvenir, le récit du double plaque de la logique là où seul un propos troué, lacunaire, partiel, déroutant, trouverait sa justification. (183)

Com es pot apreciar, certs paràgrafs resulten certament suggestius, però sense que es mantingui una línia de continuïtat amb la resta del treball - que es manté, com s'ha dit, més tendent al comentari literari (és a dir, més aviat immanent, en referència a la historicitat del motiu o l'estructuració tipològica). Per la qual cosa l'asistematicitat en referència a la problemàtica global se'n ressent. És però interessant perquè demostra que l'interès és viu, que cal un marc comparatista (de fet, potser el que fa Camet és només trascurar-hi la historicitat) i que és necessari abordar els autors i les obres fent atenció a la seva *diferència*.

k) Jean Bessière, "*Le double. À propos de Chamisso, Dostoïevsky, Maupassant, Nabokov*"

Un tercer recull de caràcter intermig en referència als dos que acabem de comentar s'afegeix a la llista dels llibres publicats a França a finals de 1995, al voltant del doble i els autors citats (que són entesos com peces clau d'una panoràmica del doble). El contingut del de Bessière és menys heterogeni i global que el llibre de Troubetzkoy (col.laborador en aquest), però també més ordenat pel que fa a l'estudi dels autors que el de Camet. L'anàlisi que aquesta feia de manera simultània, es fa aquí de manera successiva per a cada autor, i per part de diferents estudiosos. Les mateixes consideracions que hem fet pels dos anteriors volums, de tota manera, són vàlides també aquí. Sigui els estudis, sigui les mostres bibliogràfiques, denoten un coneixement de causa que se situa ja més enllà de la bibliografia bàsica (que podríem plantejar com aquella que precedeix el treball de Frenzel), com un estadi ja assolit a partir del qual es contempla el tema amb perspectiva molt més estructurada. Pel que fa al contingut concret, tal com passava amb el llibre de Camet, també aquí hi ha intuïcions interessants sobre la globalitat del doble - i, gràcies a l'estructuració del llibre, molt més fàcils d'ubicar, per la qual cosa l'obra guanya en funcionalitat.

Bessière, en la introducció del volum (BESSIÈRE (1995)), efectivament, ofereix una descripció de certs elements del doble que es projecten com una explicació global. El problema d'aquesta projecció és que és una inferència *només* a partir dels quatre textos citats. Les seves frases, però, resulten ben suggestives per a una comprensió diguem-ne complementària del doble.

Bessière comença plantejant la *diferència* que marca el doble dels textos estudiats, units en canvi sota el signe de la problemàtica constant de la *identitat*. Fa notar que en aquesta problemàtica de la identitat personal, un signe ens ajuda a orientar-nos (la constant de la identitat corporal):

Cette constance de l'identité corporelle s'explique aisément. La privation d'une partie de l'identité personnelle ou le supplément à l'identité personnelle, parce qu'ils ne sont pas dissociables du rapport avec autrui, supposent que soit préservée la médiation de soi et du monde, de soi et de l'autre, précisément l'identité corporelle. Par ailleurs, comme tous ces personnages font une expérience temporelle de cette privation d'une partie de l'identité personnelle, ou d'un supplément à l'identité personnelle, l'identité corporelle implique une permanence qui rend possibles la représentation de cette expérience temporelle et la réidentification du sujet dans le temps à l'occasion de la reconnaissance, de l'épreuve de l'autre. Que le double, lorsqu'il est reconnu, supposé, soit une double physique s'explique par-là. Ce double est d'abord une redescription de l'identité corporelle. (9)

Ara bé, aquesta inequivocitat de la identitat corporal constant en el contrast amb l'altre, té un efecte ben clar en el subjecte, que pren aleshores una consciència d'impersonalitat, de contingència:

En même temps que le double apparaît comme une variation sur l'invariant corporel, la redescription, qu'il suppose, de l'identité corporelle du sujet sous l'aspect d'un autre place le sujet dans une manière d'impersonnalité et de contingence. L'identité personnelle, telle qu'elle se résume dans l'identité corporelle invariante, apparaît comme une identité que le sujet ne possède pas nécessairement en propre. (10)

Una contingència que porta a un conflicte, a una agitació interior:

La contingence qui frappe le sujet d'une impersonnalité paradoxale, ne se distingue pas de la conscience que le sujet a de sa situation et de la corrélation qu'il établit entre son identité et cette situation. (11)

conflicte que acaba per incidir en una dimensió il·lusòria del jo i de la seva dialèctica amb l'altre:

Ce qu'il [el subjecte] reconnaît, dans cette histoire, comme le double, ou comme le dédoublement de sa vie, n'est peut-être que son moi figuré ou qu'il se figure tel o tel. Cette figuration explique que les récits du double les plus explicites ne présentent aucun témoignage de tiers qui valide la présence du double, et que l'illusion du double ne soit pas traitée. Traiter de l'illusion reviendrait à ne plus placer le thème du double dans un jeu de figuration du sujet. (13)

Cosa que implica una introspecció que acaba en l'autoconoeixement, en una *interpretació* del subjecte per part del mateix subjecte:

Associée à l'évocation d'une pathologie mentale (...) cette contradiction entraîne que le sujet ne cesse d'être pris dans l'exégèse de lui-même. Le sujet peut poursuivre cette exégèse parce qu'il n'est jamais privé de son identité corporelle. Quelle que soit la figure qu'il se donne de lui-même, il peut se définir

comme un être au monde, qui parle, qui raconte, qui souffre. (...) Par le jeu de cette référence contradictoire au double, le sujet ne cesse de s'attester, de répondre. A la fois au plus proche d'une déconstruction et d'une affirmation idéalisée de lui-même, et toujours dans l'interprétation et dans le témoignage de lui-même. (...) Les récits du double sont bien évidemment des récits de l'identité, des récits de l'exégèse de l'identité personnelle. Même lorsque le sujet, sous le pouvoir du double ou du dédoublement de sa vie, dit qu'il n'est plus rien, il mène encore cette exégèse puisqu'il se reconnaît dans cette expérience du double. (13-14)

Pel que fa a l'estructuració de la dinàmica del doble, usant la terminologia de Ricoeur, assenyala que el tema embesteix contra aquesta estructuració que fa segur el relat:

Le thème du double, en principe, rompt ce jeu de la singularité, puisqu'il fait lire la proximité anthropologique des individus sous le signe de la stricte identité. Ce thème, cependant, défait autant qu'il confirme cette proximité, et, par là, complique le jeu de l'ascription. (...) Cette alliance de l'identique et du différent fait du jeu de prédication des agents un jeu dédoublé et conduit à la possibilité d'une ascription équivoque. (15)

El doble desequilibra així el funcionament narratiu; cosa que porta Bessière a interessants conclusions:

(...) le thème du double est exemplaire dans la mesure où il porte à la fois la distinction et la confusion de la nomination, d'une part, et de l'ascription et de la prédication d'autre part. Cette distinction et cette confusion sont des moyens de situer l'agent de l'action dans le monde: soit sous la forme de la réduction de la situation du personnage à sa seule identité corporelle, soit sous la forme d'un dessin de la situation qui fait de l'agent celui dont l'identité est composable avec une autre identité. (18)

i doncs, la seva auto-exegesi, que és, en el fons, el seu objectiu principal:

Ces diverses manières que le double a de se défaire correspondent à autant de façons dont les récits mettent fin au questionnement sur l'individualité, à cette exégèse du sujet, qui est leur propos essentiel. (19).

Malgrat que sigui restringit als autors en qüestió, Bessièrès mostra com pot ser de suggestiu acostar-se al doble i intentar fer-lo parlar. Ara bé, el perill que presenta és que en gairebé tots els moments que generalitza (i que acabem de veure), sembla que es faci a partir dels exemples concrets, els elements dels quals es posen com a descriptors del funcionament genèric del motiu - de manera poc prudent, perquè s'evita el contrast amb tota la varietat que implica el tema del doble, molt més enllà dels quatre autors. Es tracta d'una anàlisi molt atractiva i plena de finor, però en la perspectiva de totes les manifestacions susceptibles de ser estudiades i de tota la gran problemàtica que la crítica anterior ha suscitat, una mica reductiva.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Dins del mateix marc editorial de referència i amb les mateixes precaucions que hem fet en aquests darrers testimonis, un altre comentari literari ple d'atractius és el de RICHTER (1995) - una breu però interessant introducció a l'antologia *Histoires de doubles*.

1) Pierre Jourde, Paolo Tortonese, “*Visages du double. Un thème littéraire*”.

Acabem aquesta primera panoràmica bibliogràfica amb l’obra de Jourde i Tortonese que és (per amplitud de mires i perspectives, referències a la tradició de l’estudi del doble, corpus i espai històric abarcats, dimensió i natura de les reflexions fetes sigui en referència als textos com a les teories com als posicionaments crítics) segurament un dels més complets i raonats estudis sobre el doble com a tema literari. S’insisteix, subratllant-ho ja en el títol, en el doble com a tema literari - en la natura descriptiva d’aquest estat de la qüestió hem tingut ocasió de comprovar-ho, i tindrem ocasió de tornar-hi: el doble ha atret tot d’estudis de disciplines molt diverses (antropologia, etnologia, psicologia en primer lloc) que n’han condicionat mètodes i resultats. Triar aquesta perspectiva no pot evitar suscitar dubtes sobre si amb ella s’arriba a abarcar satisfactòriament (p. 179) un tema tan *proteiforme* com aquest (p.6) que es presta *à d’infinies et parfois à de très subtiles variations* (p.91), condició que en tot el recorregut del treball (en la varietat i nombre de testimonis comentats) es justifica a bastament. Com a punt de partida (malauradament, publicat quan la major part d’aquesta nostra recerca era acomplerta) per a futures aproximacions, doncs, em sembla poder-lo posar entre els més aconsellables - tot i que també ells demostrin no haver controlat completament la bibliografia que aporten (sobre la qual, cal dir-ho, en general, fan gala d’un coneixement i distància crítica ben inusuals), perquè hi mantenen la taca del llibre de Schmidtbonn. Potser només una cosa crida l’atenció: l’isolament de cada capítol, com si una fragmentació que és difícil d’evitar planés sempre en els intents de plantejar una panoràmica global sobre el doble.

Una introducció situa ja un dels problemes de base de què són conscients els autors. El títol, *un thème dévorateur*, subratlla com un dels problemes és pensar el doble com un tema latent més generalment que no és (enduts per la seva ambigua natura):

Dès que l’on parle de double, on se met vite à en voir partout. Les doubles prolifèrent sous le regard, et cette génération spontanée semble illustrer une propension de l’esprit à penser selon un système binaire. p.3

tot i que la primera frase havia insistit que en parlar del doble *il est difficile de s’entendre, et de savoir exactement de quoi l’on parle* (p.3). En tota aquesta duplicació espontània, connectada amb una natural tendència a la dualitat, destacaria el doble - però destaca, es pregunten Jourde i Tortonese, per què? és lícit donar-li un sentit particular? és el *doppelgänger* només una acotació d’un més genèric *doble*? És així que es posa el

problema de la definició:

En matière de définition, tout est affaire de conventions, lesquelles ont pour principale raison d'être de pouvoir être violées, puisque ce viol fait sens aussi bien que la règle. Encore faut-il une règle. Laquelle, comme toute bonne règle, doit chercher la réduction au plus simple. Et le plus simple, c'est deux. Deux s'oppose à un, l'unité sereine et parfaite, et à trois, que l'on peut lire comme le début de la dissémination, de la série, mais également comme le retour triangulaire (le retour par détour) à l'unité. Dans deux, il y a toujours un de trop. Deux implique à la fois reduplication et conflit, enfermement sans résolution. p. 4

Aquest especular sobre l'abast de la duplicació es fa amb el benentès que del que s'està tractant és de *duplicació de consciència* (que ahora porta a plantejar el problema de la identitat-diferència en el pla de la consciència, ja que la civilització occidental ha parlat particularment del concepte de subjecte com a únic i basat en la *diferència*, ja des de l'ànima cristiana):

Le double pose donc les deux questions fondamentales de l'identité et de la différence qui résonnent l'une sur l'autre. D'une part: comme peut-il y avoir un "un"? que signifie être unique? Et d'autre part: comment deux sujets identiques sont-ils possibles? Mais pour qu'il y ait véritablement double, il faut que l'accent soit mis sur l'identité entre les deux éléments en présence, que l'on sente avant tout une perturbation de la loi de la différence. Du moins, telle est la discrimination qu'il semble *a priori* nécessaire d'adopter pour parler de double. p. 5

Aquest criteri seria útil per no fer d'Eva (fruit d'una divisió) un doble d'Adam; es correspondria bé a bessons, dobles, sòsies...; i només aparentment presentaria dificultats a miralls i ombres (seria, diuen per superar aquesta dificultat, en el seu demostrar-se *diferents* en independitzar-se que reflex i ombra la inquietant *identitat* amb el subjecte es tematitzaria).

Com a tal, el fenomen es presentaria des del mite fins avui, i es trobaria en la confluència de tot de fils històrics que tindrien el nus en el romanticisme. Així, el personatge de Poe o Dostoievski, diuen, paradoxalment se sentiria com l'únic a qui una cosa així podria passar, mentre que la tradició l'inseriria en un vast complex de l'experiència humana:

On en arrive alors au paradoxe suivant: le personnage qui se découvre un double, (...), croit que cette aventure extraordinaire n'arrive qu'à lui seul, et plus encore qu'elle constitue la marque de sa différence. Le dédoublement tend à enfermer encore plus le sujet en lui-même, à le séparer du reste du monde. Mais en même temps, ce que le sujet ignore (et peut-être bien, dans de nombreux cas, l'auteur lui-même), c'est que ce dédoublement le relie aussi à une tradition. p. 7

Així el text comença a fer un repàs de les aparicions del tema prèvies a *l'excès d'identitat* que escandalitza a partir de finals del XVIII, amb la voluntat d'establir-hi una línia de continuïtat. El déu judeo-cristià crea copiant-se; a Mèxic, les divinitats són dobles; Janus és bicèfal; els grans fundadors són bessons (un dels quals, recordant Rank, mor: com si el progrés de la humanitat només pogués sorgir d'una escissió, d'un pas endavant sense

retorn unificador). D'altra banda, en un mateix ambient tradicional, dues manifestacions els semblen característiques, un cop superat el temps del mite: el reflex i l'ombra. Connectat, Narcís, que repeteix també la característica de deixar-s'hi veure el que el subjecte no veu i alhora suscitar dubtes sobre la seva independència pròpies del reflex, i que plana sobre totes les històries de reflexos i dobles - en tant que tematitza l'autarquia sexual. Tema preferit, afegeixen, dels temps barrocs (quan també la literatura es complau en girar-se vers ella mateixa).

Continuant el repàs, adverteixen de la contigüitat doble-mort en la tradició - que respondria a la impossibilitat de concèbre's per part de l'home primitiu com a ésser. Si no és, és clar, en tant que *altre*. Com l'*eidolon* descrit per Vernant, signe d'una presència que és irremeiable absència (i el fantasma seria un grau suavitzat, en tant que clarament altre, del que serà el *doppelgänger*, que combinarà unitat i fantasmagoria). Aquí rau la continuïtat:

Le double fait partie de ces thèmes littéraires qui ont de profondes racines mythologiques, qu'il serait vain de vouloir ignorer. En même temps, il est devenu inséparable de la question du sujet, de la conception moderne de la personne. Il s'est "psychologisé", "individualisé". Dans un monde où la différence mesure le sens et la valeur, la répétition, la réplique, l'identité, perturbent d'autant plus fortement. p. 12

Fets que s'insereixen en la concreció que pren literàriament el tema en els darrers segles:

D'où la difficulté, encore une fois, de délimiter le double: d'un côté, excès d'identité perturbant la loi de la différence, il désigne la scission et le manque ou coeur même de l'être; mais, d'un autre côté, pris sous un angle différent, il incarne cet autre toujours visé par le désir du sujet. Ainsi, la multiplicité des formes littéraires du double correspond à toutes sortes de rêveries sur le devenir-autre, la métamorphose, les états frontaliers. p. 12

Segueix una puntualització sobre fets liminars fàcilment relacionables amb el tema, com la multiple personalitat, la possessió (*l'âme déplacée*), els fragments independitzats d'un cos, o els clons.

Jourdé-Tortonese arriben així al moment de delimitar la mateixa definició. Constaten que el doble té una existència problemàtica - semblaria que existeix gairebé només (la idea no és forassenyada) *grâce au mot qui le désigne*. Clons, *doppelgänger*, bessons, existeixen... però un genèric *doble*, pot existir? la mateixa seva definició presenta problemes, en tant que deixaria fora fenòmens que és contraproductiu excloure, en un tema a més, sense atributs estrictes, que permetria una elaboració arbitrària:

Il reste que le thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité. p. 15

Els únics criteris, aleshores, serien la tensió, encara que sigui desprovista de suport físic, que suscita la semblança:

Seul, le maintien, dans le récit, d'une tension créée par l'excès de ressemblance, en général corporellement enracinée, permet de parler de double. Quantitativement, il faut se résoudre à ne considérer le terme de "double", dans bien des cas, que comme une façon de parler, ou comme une figure de la confrontation de l'un avec l'autre, le non-un. Cet autre peut en effet désigner une quantité quasiment illimitée d'aspects distincts. Le scandale du dédoublement n'est pas fondamentalement différent de celui de la multiplication par trois, quatre ou quinze mille du même. p. 16

Segueix una consideració sobre la *prehistòria del doble* (d'on es desprèn que consideren el doble amb l'origen en el romanticisme). En primer lloc, *Amfítrio*, de Plaute, (on es desvetlla ja un interrogant fonamental: qui és qui?) i *Els Menechmes*; als quals segueix un breu repàs a les obres teatrals que van tractar-los des del Renaixement, la substitució, la usurpació etc... Res que no sigui nou, si no fos per una breu referència (excepcional entota la crítica que hem llegit) al món medieval on veuen ja indicis dels continguts que configuraran el doble modern (analitzant el *lai* del *Frêne*, *Galeran de Bretagne*, i *Le lai de l'ombre*):

(...) nous nous limiterons à signaler la présence d'éléments narratifs singulièrement proches de notre thématique, et qui ne se limitent pas à la reprise de récits antiques. La dimension psychologique du double destinée à nourrir plus tard l'essor moderne du thème est certainement déjà présente dans les histoires médiévales. p. 23

S'arriba així al tema al S. XIX. D'entrada, es tracta l'influx de la filosofia idealista de Fichte (portant al límit l'idealisme de Kant, dona les bases perquè el doble esdevingui un cara a cara del jo absolut i el jo relatiu (p.29)). L'ambient de l'època, efectivament, porta el subjecte a convertir-se en una entitat *hipertrofiée et conflictuelle* (p. 29), la qual cosa tindrà implicacions determinants en l'obra dels romàntics, entre els quals sobretot Jean Paul, potser el més sensible a aquestes teoritzacions. Important en el segle és també un problema d'identitat, el del pertànyer a una nació, la idea d'un distanciament del jo com a ironia (el model, Hamlet) i l'aparició a finals de segle (en paral·lel amb una exacerbació patològica de les premisses del romanticisme) d'un doble de característiques *decadents*. El darrer punt dona pas a una reflexió sobre el fantàstic i les seves relacions amb el doble: en tant que gènere del S. XIX que se situa en el gust romàntic i en l'oposició frontal al pensament de la il·lustració, el fantàstic troba en el doble un tema fonamental, típic, que arriba a ser definit *el tema fantàstic per excel·lència* - el dubte, base del fantàstic, seria en el doble el més extrem possible:

Le fantastique, on l'a vu, est le retour de l'inexplicable; le double, en tant que thème fondamental du fantastique, correspond au retour du seul élément qui, même dans la théorie rationaliste, à partir des Descartes, n'était pas expliqué, puisque le moi était la seule vérité postulée. Encore une fois se confirme

l'idée que le fantastique est un enfant (dévoté et rebelle) de la raison. p. 39

Continuant amb la seva amplitud de mires, es passa a ocupar-se en el capítol 3 de l'emergència dels models dualistes de l'esperit: seguint Ellenberg, descriuen la lenta progressió que va de l'exorcisme al magnetisme, d'aquest a l'hipnotisme i d'aquest a la psicoteràpia moderna. Un progrés que no hauria estat ni continu ni exempt de conflictes i contradiccions, però molt important pel que fa al doble, perquè mostraria fins a quin punt el tema *est imbriqué dans la culture du XIX* (p. 45) En paral·lel a la filosofia, la ciència desenvoluparà models dualistes (a partir d'altres camps, sobretot la física) que portaran a la reflexió filòsofs i escriptors. La panoràmica, documentada, detallada i argumentada, comença amb Mesmer (i l'hipnotisme del deixeble Puysegur), que agradaria sobretot als romàntics alemanys perquè amb la seva teoria del fluid únic donava legitimitat científica a un concepte unitari de la creació molt proper als gustos romàntics - gràcies al fluid mesmèric, l'home podia entrar en contacte amb l'univers. Es continua amb l'èxit de l'espiritisme, primer a Amèrica, després a Europa, en la segona meitat del XIX. Abans d'arribar a desenvolupaments que es mantinguessin en la línia de la psicologia moderna, magnetisme i hipnotisme varen haver de passar, diuen, per períodes de descrèdit fins que Bernheim a França el va rehabilitar, també en paral·lel a Charcot que havia començat a discernir epilèpsia i histèria, aplicant als darrers casos l'hipnosi. El resultat seria clar: s'estenia, d'una manera que cada vegada semblaria més plausible i sobre la qual cada cop hi hauria més consens, la concepció d'un model dualista de la psique - el jo de l'hipnotitzat seria un altre jo, la histèria es posava al centre de la dualitat en tant que considerada desdoblament de la personalitat (i els autors dediquen algunes pàgines a descriure casos famosos de l'època, de clars desdoblements: en l'interès es veu clarament com la sensibilitat hauria anat canviant). Tota l'acumulació de teories, experiències i observacions conformen un terreny propici perquè sorgís a la fi del segle un model de l'esperit humà que té com a base considerar-lo *complex*, o més estrictament, *dualista* (p.53). És així com Dessoir descriu a *Das Doppel-Ich* (1890) l'home amb dues consciències, superior i inferior, el desenvolupament més enllà del normal de la segona de les quals portaria a la patologia del desdoblament. Sorgeix així el concepte d'inconscient, a l'inici no cenyit al camp que ocuparà en la psicoanàlisi, sinó objecte de debat i observació fins i tot en la psiquiatria més positivista (com demostraria Ribot, o ja entrats en el S.XX, Sollier, amb la descripció de l'autoscòpia).



Segueix una altra panoràmica detallada i articulada, ara sobre els estudis i teories del doble: un breu però meditat comentari sobre les obres que ja hem tingut ocasió aquí de comentar, interessant per complet i mesurat (la majoria d'estudis sobre el doble no solen demostrar aquesta atenció detinguda pels estudis anteriors). Rank, Freud (de qui, per exemple, no s'acontenten amb citar només l'habitual *Das Unheimliche*), Lacan...

Si la psychanalyse s'est autant penchée sur le cas du double, ce n'est pas seulement parce qu'elle hérite directement de la psychiatrie du XIXe siècle, des recherches sur l'hystérie et les personnalités multiples. Le dédoublement offre un champ d'application idéal au dualisme du système freudien qui, avec ses différents couples d'instances opposées (...), permet de construire des articulations entre le sujet et son double. En outre, un certain nombre de concepts freudiens constituent autant de passerelles, de transferts symboliques entre le même et l'autre. p. 68

També l'anàlisi de Jung destaca per completa, inserida com està en tot el procés de realització del si mateix. Però els autors continuen detallant, per exemple les idees de Girard, que consideren també teòric del doble (tot i que el seu llibre més citat no sigui estrictament sobre el doble), amb la referència al seu interessant estudi sobre Dostoievski - el doble, en ressalten, seria present a partir del XVIII per la instauració d'una violència a occident, fruit d'una indiferenciació progressiva i d'enclaustrament del subjecte en contradiccions que el porten a afirmar-se exasperadament, però no podent prescindir de *l'altre*. També Rosset, en la seva dimensió filosòfica hi és tractat (també detingudament, manifestant l'objecció que no s'acaba de veure clar què vol dir Rosset amb el seu *réel*), abans de passar a un breu comentari sobre les obres que han tractat el doble en la literatura.

Els dos capítols següents es mouen en l'àmbit d'una proposta tipològica, segons els autors necessària per molt problemàtica que es presenti (en el proper capítol la detallarem més). L'estudi dels temes porta sovint, diuen, a classificacions i subdivisions en motius i sub-temes, que tenen el problema de convertir-se en classes encarcarades. Entre altres coses, continuen, perquè una subdivisió temàtica pot anar bé mentre la influència de mites i tradicions és forta en un text (fins al Romanticisme pel que fa al doble, afirmen); però molt poc quan la influència deixa de tenir pes i el tema es reprèn de forma progressivament més variada (p.91). En tot cas, les classificacions mostren aviat els seus límits. El doble formaria part tradicionalment dels personatges fantàstics; l'ombra i el reflex, les figures secundàries, poden tenir un tractament tot precís: la proposta de Jourde i Tortonese és de delimitar el tema d'acord amb elements més simples, lligats directament a la noció de doble. La proposta que presenten parteix així del reconeixement per part del subjecte d'una perturbació en la diferència que distingeix

normalment els éssers (p. 91); d'aquí sorgeixen la diversificació de manifestacions possibles: doble *subjectiu* i *objectiu* (si la perturbació afecta o el jo i un *altre*, o bé dos personatges tercers, respectivament); dobles *externs* o *interns* (si la tangibilitat física és present o no - tot i que en això existirien sempre dubtes). Finalment, consideren que part molt important del doble és el seu desenvolupament en la narració - cal aleshores, tenir en consideració el sentit de les *aventures* del doble per englobar-lo.

Fetes aquestes consideracions, la resta del capítol desenvolupa la proposta. El doble subjectiu presentaria així un problema relatiu a la reificació del subjecte: el dubte que suscita veure's com a objecte (que implica reconèixer que es té una existència *en dehors de soi* (p. 92) i per tant el descobriment de la contingència (l'*exili*, l'anomenen): *me voici donc en face de moi-même, moi qui ne suis pas moi, car j'aurais bien pu être autre* (p. 92). Altres aspecte serien l'explosió d'aquest subjecte (Pirandello n'és l'exemple en personatges i Borges en l'autor), el doble en el temps (Papini, James, Borges, forneixen casos on la lliçó semblaria ser el dubte sobre la instància del *present*: absència d'un moment definitiu *on hom pugui ser el que és*, p. 96) o el doble del *desig* (en la complexa dinàmica que crea la relació entre dos éssers que són, i és són respectivament, subjecte i objecte al mateix temps). Seguidament, passen a tractar el doble objectiu (més *marginal*), en el qual s'escenificaria no la relació d'un subjecte amb si mateix, sinó d'ell amb el món (p. 100). Casos serien el *complot*, (o la segona dona) la sospita per part del personatge (davant la proliferació de multiplicacions) que les lleis del món, o ell mateix, són perturbades. Hi ha aquí, afirmen, la tangibilitat objectual i la paradoxa que creen: *l'excés de sens se lie au non-sens* (p. 100). Tot i aquestes argumentacions, a vegades una mica críptiques, que fan a vegades la impressió d'allunyar-se del *quid*, veuen frenat qualsevol intenció de considerar-les límits estrictes amb una matisació concreta en el moment d'abordar els restants aspectes:

Nous avons établi une distinction entre dédoublement externe (...) et dédoublement interne (...). Mais cette distinction est sans cesse remise en question par le double qui, en s'apartant des catégories de l'intérieur et de l'extérieur, met en lumière leur relation. Les cas intéressants, comme toujours, sont les cas limites, ou ceux qui jouent entre les deux aspects. p. 103

Es tractaria així casos com múltiples persones en un mateix cos, els intercanvis de personalitat o l'apartat que porta per títol *le ruban de Moebius*, que fa referència a l'especularitat exasperada que es dona en alguns casos (Cortázar és el més tractat) en aquesta circularitat de la cinta de Moebius:

Cet emboîtement illimité de doubles s'engendrant dans un instant sans fin dissout toute réalité et instille

le doute jusque dans l'esprit du lecteur: qui le lit, lui? L'individu appartient à l'ordre des choses. Le double sème le désordre dans l'inclusion tranquille des éléments au sein des ensembles. Deux pôles identiques court-circuitent la circulations du sens. Le double corrode la notion de réalité, il tend à absorber le monde. p. 109

El capítol acaba amb les variacions possibles de *l'aventura* del doble. D'entrada, postulen, dues possibilitats: o la persona troba el doble, o la persona veu el doble separar-se d'ella mateixa (tot i que hi hauria també històries de dobles que no es troben mai, o es persegueixen sense saber-se dobles); les històries de fabricació de dobles (*Dr. Jekyll i Mr. Hyde*) tindrien una mica d'ambdues categories, les quals no s'oposen en el fons gaire, del moment que sigui en la separació, sigui en l'encontre, el bàsic és el fer-se evident d'una dualitat. Seguint Rosset, qualifiquen el malefici del doble - un nega la pròpia realitat per carregar-la en l'altre:

De là vient son ambivalence; la rencontre du double tout comme la séparation incarnent à la fois la dépossession de soi au profit de l'autre imaginaire, et la compensation fantasmatique du manque constitutif de toute réalité. p. 110

Possibilitats comentades són: reconèixer el doble, la manifestació del doble, la iteració del doble (el doble que insistentment no deixa de tornar), la lluita amb el doble (la qual qualifiquen molt encertadament com un desig d'acabar amb *tot*, ja que enfronta el subjecte amb tota la part que ha exclòs (p. 115). És el darrer aspecte que pren tons exemplars (seguint Girard el veuen manifestació d'una indiferenciació, fins i tot del mateix desig mimètic: el doble és així no només un retorn a la indiferència, sinó una prova en el devenir, el combat prendria el significat de no renunciar-hi:

Les choses pourraient être schématisées de la manière suivante: si le double incarne une part de la psyché qui se réifie dans une figure extérieure, visible, et agissant de manière autonome, il s'agit de la réintégrer, non pour en revenir à un état antérieur d'unité illusoire, mais pour à la fois absorber et dépasser le double. En ce sens, la lutte avec le double peut prendre la figure d'une dialectique. Le dédoublement ne se résume pas au destin fatal de l'hypertrophie du moi, au tête-à-tête stérile et sans issue, c'est un moment nécessaire - et qui doit être dépassé - pour accéder à la cohabitation des contraires. p. 116

Es continua, però, endavant amb altres aspectes: *l'acomplissement*, el del subjecte que es realitza en l'aventura amb el doble (en el sentit positiu com negatiu, Tolkien i Hoffmann ho exemplifiquen); el doble com el retorn a l'origen (la semblança entre els dos conceptes: *mon origine, comme le double, me place face à moi-même comme un autre* p. 121) o la idea d'un doble origen. Abans d'acabar amb la descripció de la freqüent proliferació de dobles (p. 126-130), s'aborda l'interessant examen de la relació entre doble i laberint: el doble subjectiu trobat al centre del laberint; l'objecte de desig, com el paradigma del desig que és el laberint, es repeteix constantment i es fa en el laberint el

doble objectiu. Sigui com sigui aquesta experiència del laberint es transforma en una prova que ve a significar la integració, lenta i difícil, de la dualitat (p. 124):

De même que le labyrinthe entrelace du vide et du plein, piège l'espace extérieur dans les méandres de l'interiorité, le double figure le désir perpétuel et impossible du sujet d'accéder à l'être, c'est-à-dire de ne plus se résumer au vide du désir et de la conscience, de se piéger en quelque sorte lui-même comme contenu. Le double apparaît ainsi comme l'Autre, cet être qui n'existe désespérément que pour les autres et non pour le sujet lui-même, et que le point de vue labyrinthe permet de se donner l'illusion de devenir. p. 125

Les preguntes suscidades aleshores serien claus: la certesa de l'existència (vist que el laberint ho multiplica i reflecteix tot), el vertigen d'un lloc on un es plega sobre si mateix per trobar-se...

Un darrer capítol respon a la necessitat de mencionar temes propers al doble, que proposen estudiar sota dos aspectes: l'escisió i el simulacre. La reflexió suscitada és molt interessant: d'entrada, diuen, la definició d'un tema és molt perillosa - porta a la tendència de limitar, i excloure en funció d'ella, un corpus determinat:

Les études thématiques risquent souvent d'échouer sur l'écueil de la *définition*. L'attitude qui consiste à affirmer d'abord ce qui détermine l'appartenance à un thème, pour circonscrire ainsi un corpus, et à lancer ensuite dans l'analyse a ses dangers évidants. Pourtant, comme il est difficile de s'y soustraire, nous avons choisi de l'adopter avec prudence, en essayant d'éviter de nous y emprisonner. p. 131

La idea és que, després d'haver buscat els trets distintius que pertanyen a un tema, cal analitzar *geogràficament* - situacions recíproques, veïnatsges, allunyaments, interseccions, diferències:

Les thèmes sont souvent des archipels d'îles de tailles très différentes: autour d'une île principale, des ensembles de thèmes mineurs, de variantes, se présentent. En s'éloignant du centre, on s'approche d'autres archipels et si, parfois, on ne sait plus dans lequel on se trouve, on peut dire à quelle distance on est du centre de l'un et de l'autre. Parfois des séries d'îles se côtoient et, tout en restant séparées, apparaissent très proches. p. 131

Sigui com sigui, els temes relacionats s'engloben doncs sota els epígrafs de *escissions*: l'extraordinària importància del magnetisme, situat estratègicament a una cruïlla fonamental de la història, el seu ús per part de Hoffmann, Balzac o Poe (on esdevé vehicle de revelacions metafísiques), els contactes amb el gènere del terror o amb la màgia; el sonambulisme com a imatge captivant; la hipnosi i la metempsicosi... aspectes tots ells que donen peu a relats molt variats i que en el cas de ser portats a l'extrem entren clarament en la categoria del doble... L'altre apartat, més conegut i citat, és el dels simulacres: maniquins, automates, marionetes, androïdes, gòlems, i obres d'art (retrats, sobretot). La conclusió d'aquest apartat implica la resta del treball:

En tenant compte, d'un côté, de la scission et du simulacre, les deux grandes séries thématiques dont nous avons essayé d'esquisser les profils, et de l'autre du thème du double dont nous avons fait

remarquer les attaches puissantes avec ces thèmes apparentés, soit en termes de perspectives idéologiques, soit en termes de tradition thématique, il est possible de hasarder une hypothèse plus précise sur ce qui *constitue* le double, sur sa formation et son surgissement comme thème à part entière. On s'aperçoit qu'en réalité le double est littéralement le produit d'une *superposition* entre les deux autres thématiques, celle de la scission et celle du simulacre. Il se situe exactement au carrefour, à l'intersection des deux schémas: la duplicité psychologique et l'identité physique. D'un côté, une fracture, de l'autre, un redoublement: en associant les deux, on obtient soit une réplique qui scinde, soit une scission qui dédouble. p. 178

Les conclusions del llibre comencen manifestant que normalment el doble és vist no sota la seva dimensió literària sinó social o psicològica (d'on l'atracció que suscita a etnòlegs, psiquiatres etc.). El doble, en canvi, afirmen, és la prova que no es pot assignar significats als temes - és la seva varietat la que fa ràpidament *illusoire de chercher à assigner un sens déterminé* a cada una de les variants que apareixen. El doble podria representar com una prova de pas - antropològicament és molt lícit dir-ho, però en la modernitat, lloc de la majoria de dobles, no tant...); o bé ser considerat una manifestació simple i pura, continguda en si mateixa, de l'especularitat. Com tampoc es pot resoldre la qüestió afirmant la diversitat de cada aparició:

Non qu'une telle affirmation soit fausse, mais elle ne nous avance à rien. On sent, intuitivement, qu'un rapport essentiel lie le thème du double aux problèmes de la littérature moderne, qu'il ne s'agit pas seulement en lui de la figure qui se tient aux portes de l'épreuve initiatique et de la réalisation du Soi, pas seulement non plus d'un simple portemanteau pour accrocher des réseaux de sens contextuels. p. 180

La resposta és aleshores que el doble es presenta com una *tautologia*:

En se manifestant, il affirme l'identité du sujet, et en même temps, cette affirmation paraît lui enlever tout contenu, comme si montrer l'être impliquait qu'on le détruise en même temps. p. 181

Un vertigen entre el ser i el no-ser, un horitzó ontològic abismal on el jo esdevé l'altre; cosa que els permet acabar amb un paral·lel amb la literatura:

Dans le texte littéraire, il s'agit de se détourner de la réalité et de jouer à l'autre, mais pour faire retour. Le filtre de l'altérité est le plan sur lequel se rencontrent la chose et ma conscience, il faut que le monde me paraisse masqué pour que je puisse m'unir à lui. Le double est celui que le texte me fait devenir, cet être imaginaire qui plonge et se mêle intimement à la substance des choses, qui fait l'expérience de la profondeur, mais être imaginaire dont la rencontre modifie aussi l'être réel. Il représente la dimension initiatique du travail esthétique, le lien entre le langage comme pure forme et l'appropriation individualisée du sens. p. 185

El text de Jourde-Tortonese té prou característiques per ser un text de referència pel que fa a l'estudi del doble. No cal dir-ho presenta certs conflictes que possibiliten un tractament diferenciat. D'entrada, tot i les matisacions que molt justament susciten pel que fa a la temàtica, s'ha de notar que el capítol en què desenvolupen la pròpia teoria del doble no deixen de pecar, almenys aparentment, d'una certa tendència abstracta que fa la impressió de ser *deductiva*. La idea multiforme hi és doncs tractada

ambivalentment: es reconeix però se supedita a una necessària clarificació. D'altra banda, donen una idea de la complexitat del tema, i de la complexitat que cal afrontar en estudiar-lo: el tractament d'aquesta complexitat és però bastant parcel·lat, com fitxes que tractin d'un tema, sense que un fil ben delimitat mantingui amb força la cohesió. Un exemple és el tracte que donen a la història del motiu: tot i afirmar que cal estudiar-la, no desenvolupen les implicacions d'aquesta afirmació (i si constaten semblances i diferències particulars a l'Edat Mitjana, això no passa d'una menció introductòria al que en el fons apareix com el nucli del tema: del romanticisme ençà). No cal dir que això respon realment a la realitat, però cal segurament desitjar una possibilitat d'estudi que permeti englobar dinàmicament aquests aspectes: una resposta o manera de respondre situada en una esfera contínua (basada en la varietat gairebé infinita que pot suscitar), tant en les manifestacions concretes com en la crítica.

Aquest estudi, el darrer que prenem en consideració, arriba amb cert retard a la nostra coneixença, però manté les preocupacions que havien de guiar-nos: manifestant els problemes de la tipologia, ens empeny a analitzar-la (objecte del proper capítol); postula també una varietat que fa difícil l'estudi temàtic, la qual cosa haurem d'analitzar detingudament, com també la dimensió especial que adquireix en el conjunt del doble el seu desenvolupament històric dels dos darrers segles. Serà així que, penso, podrem arribar a les reflexions de base pel que fa a les possibilitats d'estudi i orientació desitjable d'un estudi que correria el perill de limitar-se a la redundància bibliogràfica - cosa que per altra banda es fa difícil evitar, de tant complexa i variada com és la tradició crítica - com aquest primer capítol ens ha mostrat. Tenim ja un coneixement bastant complet a través d'aquesta selecció de les pàgines al meu entendre més significatives de la idea d'un "estudi sobre el doble". Moltes n'han quedat fora: tal com hem dit, moltes d'elles per focalitzades en punts concrets, apareixeran en el fil immediat del nostre discurs ( que no és més que un intent d'ordenació d'un fet a vegades asfixiant: la gran quantitat de bibliografia sobre el doble).



## 1.2.- ESTUDIS TIPOLÒGICS SOBRE EL DOBLE

### a) La necessitat de delimitació.

En estudiar-lo, es constata una gran varietat i subtilitat no solament en les aparicions del tema en la literatura, sinó també en la manera d'afrontar-les. Un dels motius d'aturar-se més aviat detalladament en les obres comentades en el capítol anterior era aquest: donar fe de la *tonalitat* crítica majoritària en què s'ha mogut la qüestió i alhora desplegar tot el ventall de testimonis i lectures - creant així un conjunt d'expectatives, conceptes i directrius de comprensió que ens hauran d'acompanyar durant tot el treball. En el repàs de la crítica hi ha ja una de les perspectives que determinen el doble. L'elevat nombre d'estudis crítics no afavoria la contenció, com tampoc el to polèmic que a vegades s'entreveu en els posicionaments teòrics a partir dels quals es construeix el treball en qüestió. En les obres monogràfiques sobre el doble en la literatura que hem analitzat, aquest fet és prou visible. Però també en d'altres més tangencials o d'àmbit i extensió més restringida. En aquest sentit, sembla curiós que una raó freqüent de desacord no radiqui en la interpretació concreta i en canvi sí en la mera definició del camp d'estudi. El *doble* apareix en formes molt variades i múltiples; per parlar-ne, en general, se sol fer referència a una diguem-ne "idea" del doble (que podríem anomenar a partir d'ara "l'implicit del doble") que els autors consideren coneguda i sobre la qual hauria d'existir un consens. Que aquesta imatge no és tan nítida com semblaria, en termes d'una definició estrictament temàtica, és una cosa que es fa particularment palesa si observem els esforços per fer delimitacions del doble. Un estudi hauria de tenir clar el camp d'aplicació: saber què forma part, i què no, de l'objecte d'estudi. Cosa que en paràmetres de tipologia, pel que fa al doble, no és senzilla, vistes les diferents propostes fetes al respecte. També això són, a la seva manera i en graus diversos d'evidència, propostes d'*interpretació*: donar-hi un cop d'ull acabarà de configurar la imatge prèvia de la qual hem de partir, ens situarà més acuradament en la problemàtica suscitada per una gamma d'aparicions que s'insinua altament complexa en formes i valències. Els intents d'aproximació tipològica més "sobris", més reclosos en la descripció de constants i absències en la configuració temàtica (és a dir, més allunyats d'un mòdul d'interpretació que condicioni *a priori* la lectura), reclamen ara la nostra atenció. Repassem així la problemàtica reprenent en alguns casos perspectives del capítol



anterior, en altres fent referència a material divers (que calia tractar d'una manera o altra).

La necessitat d'acotar temàticament el camp d'estudi del doble es troba ja en Rank quan alerta de la distinció que cal fer entre *dobles* i *sòsies* - en els darrers dels quals hi hauria una manca essencial en l'ordre de la intimitat de la persona, reduint-se com es redueixen a la semblança física. Potser qui més explícitament ha expressat el perill de *confusió* (i n'ha constatat de manera explícita la seva realitat) és Guerard:

No term is more loosely used by casual critics of modern literature. As almost any character can become a Christ-figure or Devil-archetype, so almost any can become a Double. GUERARD (1963) p. 204

Molt conscient n'era Rogers, citant aquestes mateixes paraules per justificar una necessària rigidesa tipològica que, com hem vist, fins i tot a ell li costava de mantenir. Certament, la seva interessant contribució a l'estudi del doble, tot postulant la distinció entre *dobles latents* i *dobles manifestos*, ampliava de molt el camp d'estudi i l'introduïa en un ampli paisatge boirós de difícil delimitació - al meu entendre, justament; cosa que no vol dir que l'esforç tipològic que s'intentava adequar a aquesta realitat havia de respondre gairebé a malabarismes conceptuals per mantenir-s'hi. Tot i això, apart aquesta distinció bàsica (a la qual s'afegiria una d'intermitja, que anomena seguint el títol del relat de Conrad *Secrets Sharers*), Rogers distingia categories com *dobles* per divisió o per multiplicació (de les entitats psíquiques projectades) i *dobles* objectius i subjectius (en els primers el problema delatada pel doble transcendia la persona; en els segons el conflicte romaní intern). De tota manera, la seva lectura ens apareixia més condicionada que no semblaria aconsellable per l'elecció metodològica.

Molt més estricta és l'estructura proposada per Keppler, basada en principis més externs i, doncs, més còmoda pel que fa a classificació i metodologia. Ja hem vist algunes de les seves objeccions a certs tipus de desdoblaments. Recordem-ne breument els arguments. Segons ell, l'ús generalitzat del terme *doble* només porta a la *confusió* generalitzada. S'ha abusat del terme, utilitzant-lo com una *eina interpretativa* sense prèviament haver-lo observat amb atenció, i en conseqüència s'ha perdut la claredat: s'utilitza el mateix mot per designar temàtiques massa diverses. D'aquí que, ja significativament en el títol del seu llibre, proposi la variant: del *second self*<sup>1</sup>. Som en altres paràmetres que els de la vaguetat latent/manifest: la literatura del segon jo es definiria per les manifestacions d'una determinada duplicació dels personatges, descrita a

*contrario*: no en formarien part ni les meres duplicacions ni les escissions de personalitat -del tipus de l'emblemàtica parella *Dr. Jekyll-Mr. Hyde*; de les quals es pot afirmar respectivament que no són o *self* o *second*. Keppler precisa aquestes afirmacions parlant de dobles objectius i subjectius. Els primers es donarien en el cas de simples duplicacions físiques que no van més enllà del fet mateix -és a dir, no hi ha una relació directa amb el jo del personatge; caldria incloure entre elles les històries de retrats, ombres i reflexos animats, com per exemple les que trobem a Chamisso (*Peter Schlemihls Wundersame Geschichte*), Hoffmann (*Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*), les històries d'autòmats, Gòlems, o de confusions entre personatges semblants (*A Tale of Two Cities*, de Dickens, per exemple) - exceptuant el cas on la duplicació assumís efectivament una relació íntima i profunda amb el jo, cas que es dona per exemple en Andersen (*L'ombra*), en Hoffmann (*Die Elixire des Teufels*) o en el film de H.H. Ewers *Der Student von Prague* (que Rank havia sumariat com a punt de partida del seu estudi). En els subjectius, en canvi, assistiríem a una efectiva relació íntima de dues personalitats diferents, però que no responen a una duplicació "física": es tractaria de meres escissions de personalitat, a les quals la psicologia moderna ens ha habituat en parlar de consciència i inconsciència o de malalties del tipus de les esquizofrènies; en aquest grup es podrien col·locar, per exemple, Stevenson (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) o Dostoievsky (*El doble*). Amb un cert to polèmic, Keppler rebutja doncs les duplicacions solament objectives o subjectives. La seva proposta és la de mantenir l'estudi del doble necessàriament dins dels límits del terme *Second Self*.

La descripció del *Second Self* inclouria així una duplicació, és a dir una identitat, i una existència separada, és a dir una diversitat: el segon jo ha de ser semblant al primer, i alhora diferent, encara que diferent *in a particular way*.<sup>2</sup> De l'estranyesa del fet en sorgirà la càrrega de tensió que comporta sempre el tema: sigui l'horror, el conflicte, la relació dinàmica que acompanya els dos personatges... El segon jo és sempre un jo boirós, envoltat d'una natura sinistra, com si pertanyés a un altre ordre de la realitat, un estranger, sempre al rerafons i tanmateix sempre a punt per desenvolupar un paper fonamental al costat del primer jo:

The second self is the shadowed self, surrounded by an aura of the uncanny that sometimes makes him seem to belong to a different order of reality from that of the world in which he moves. (p. 11) The second

<sup>1</sup> KEPPLER (1971) pp. 7-13.

<sup>2</sup> KEPPLER (1971) p. 11.

self is always comparatively in the background, the mysterious alien intruder, the modern version of the uncanny Twin (...) but more consistent in his uncanniness and therefore capable of fuller development as the counterpart, the complementary opposite, of the first self. (p. 27)<sup>3</sup>

Kepler desglossa set tipus fonamentals de formes amb què sol aparèixer el tema. En primer lloc, el *Germà Bessó*, únic segons ell que pot ser pres en consideració de les duplicacions presents en les societats arcaïques. En segon lloc, parla del *Perseguidor*, potenciació de l'aspecte sinistre que ell considera latent en el tema: una imatge diabòlica que persegueix el personatge empenyent-lo cap a l'abisme - (...) *always the general movement is the same: a pushing forward of the first self, toward the precipice of catastrophe*<sup>4</sup> -una imatge que té molt d'animal, d'aquí que sovint sigui representada així (*The Black Cat* de Poe, n'és un exemple), o monstruosa (*Le Horla*, de Maupassant; *L'ombra*, d'Andersen...), per bé que també puguin ser éssers humans (*Victory* de Joseph Conrad; *Billy Budd*, de Melville; o *The Victim*, de Saul Bellow). En tercer lloc, se cita *El Temptador*: a partir de la natura arquetípica fosca del personatge se'l pot acostar al mateix Diable, i a la figura de temptador; un temptador que ve afavorit per la fascinació que causa la seva existència, i en general incideix en els desitjos més amagats del primer jo (pensi's en Faust i Mefistófil): en troba testimonis, per exemple en Dostoievsky (*Els Germans Karamazov*). El quart tipus és La visió terrorífica, efecte causat pel mateix tema en si, i se sol sobreposar als temes ja mencionats (sempre hi ha en els tres tipus anteriors alguna cosa d'horrorós), al mateix temps que es relaciona amb allò que més horror causa, la mort, com per exemple *The Picture of Dorian Gray*, de Wilde, o en un episodi de *Crim i Càstig*, de Dostoievsky. Aquest tipus té molt d'inhumà, però alhora d'humà, perquè respon a les profunditats de l'esperit -en la inhumanitat, l'obscur retrocés selvàtic, podem veure la ment racional explorant la pròpia foscor:

Inhumanity is exclusively human, the dark jungle-recess of the enlightened psyche that uses its light of reason as the instrument of its own darkness. KEPPLER (1971) p.82

En el cinquè tipus, *El Salvador*, trobem el dibuix invertit: tot i mantenir la seva natura sobrenatural, el segon jo actua lluny del comportament maligne que hem descrit; a través de la simetria que sembla regir el tema, quan el primer jo és el maligne, el segon jo (sempre més poderós que el primer) actua com a salvador -el tema emergeix en totes les formes descrites: per exemple, com a perseguidor, a *William Wilson*, de Poe; com a

<sup>3</sup> KEPPLER (1971) pp.11 i 27.

<sup>4</sup> KEPPLER (1971) p.28.

temptador, a *Demian*, de Hesse; com a visió d'horror, transformada en introspecció profunda, a *The Secret Sharer*, de Conrad. Pròxim a aquest àmbit, el sisè tipus ens porta a l'atracció pel segon jo, *L'Estimada*, que recorda el mite de l'Androgin i la unitat arquetípica perduda, ara bé, amb una forta connotació sobrenatural, que porta a figures fregant el diabòlic o el salvador: *Ligeia*, de Poe; o *Der Steppenwolf* de Hesse -sense oblidar la relació amb els mites de bessons i el to incestuós que hi havia amagat (els germans de diferent sexe havien trencat el tabú de l'incest perquè havien realitzat l'acte sexual ja al ventre maternal), tema que apareix a vegades, essent particularment evident en *The Fall of the House of Usher* de Poe.<sup>5</sup> El darrer tipus proposat és *El segon jo en el temps*, en el qual un personatge es troba a si mateix tal com havia estat temps enrera: l'àmbit pot ser el d'una mateixa vida (Keppler proposa *The Jolly Corner* de Henry James, però potser el relat més emblemàtic, penso que es podria afegir, per contenció i configuració al voltant d'aquest motiu és *Due immagini in una vasca* de Papini,) o el d'una d'anterior (*A Tale of the Ragged Mountains*, de Poe).<sup>6</sup>

#### b) Delimitacions recents: varietat i dificultat.

La classificació de Keppler pot semblar extremada; tanmateix cal reconèixer que surt inductivament dels textos i que hi manté sempre una mirada atenta. Altres possibilitats tipològiques prenen un punt de mira menys *intern* i afronten la classificació tenint en compte també elements extratextuals, com pot ser el gènere. En aquest sentit, és significatiu el fet que en la seva Antologia de la literatura fantàstica, Goimard i Stragliati (GOIMARD-STRAGLIATI (1977)) no dubtin a dedicar tot un volum al tema del doble. I ja en la introducció general al seu extens projecte atorguen al doble un paper central en la literatura fantàstica. Efectivament, després d'una breu anàlisi al voltant de la categoria literària del fantàstic fan aparèixer el doble com a personatge paradigmàtic del tercer dels tres moments proposats per ells en l'estructura del fantàstic, és a dir, el de *legitimar el món creat pel discurs*:

On mobilise certains personnages folkloriques, trop inquiétants et à ce titre peu fréquents dans les contes de fées littéraires: les fantômes, les démons, les loups-garous, les doubles jouent les rôles principaux du fantastique romantique (...) (12)

<sup>5</sup> Un estudi que incideix particularment en aquest aspecte de la narració és el de PERROT (1976) pp. 157 sq.

<sup>6</sup> La mateixa interpretació podria donar-se al conte de Borges *El Sur*. Cf. FERNANDEZ-BRAVO (1988) p. 521.

Fantàstic que queda lligat a romanticisme i inquietant. És en aquestes coordenades que el doble, doncs, formaria per si mateix un subgrup de la possible divisió del fantàstic:

Il faut partir du rêve et du rêve éveillé (Histoires de cauchemars) (...) par brouiller les structures les mieux assises de la réalité (Histoires d'aberrations). Dans un deuxième temps apparaît l'autre (...): parfois c'est un personnage tout a fait inhumain (...) (Histoires démoniaques); parfois c'est presque un homme, on ne sait trop: il y a confusion entre le vivant et le mort (Histoires de morts-vivants; Histoires de fantômes), entre l'homme et l'animal ou le végétal ou le minéral (Histoires de monstres), entre le moi et l'autre (Histoires de doubles). Dans un troisième temps, l'homme cherche à se protéger (...) (Histoires d'occultisme). (14)

Pel que fa al tema concret, es comença parlant molt genèricament del doble fent referència més aviat a l'experiència psicològica personal per la qual apareixen en el procés d'adquisició d'identitat de l'individu figures relacionables amb el doble: a l'inici, en l'ombra, en l'estadi del mirall, després en el contrast amb les persones del seu entorn ("els altres") que, segons els especialistes, configura tota personalitat. Íntimament lligades a aquesta situació, dues característiques que responen a una estructura psíquica similar es desprenen pel que fa al doble. La primera, el narcisisme:

Le premier, c'est le narcissisme, c'est-à-dire l'amour porté non à soi-même, mais à l'image - au double - de soi-même. 20

la segona, la duplicació física:

Le deuxième aspect du thème, c'est la duplication d'un personnage par des personnages presque identiques (...).(21)

Quan falta aquest duplicat, podrien aparèixer també en el seu lloc objectes o animals - els quals funcionarien com a fetitxes de la idea de doble.

S'estableixen dues formes principals de dobles: per divisió i per multiplicació (o bé es perd el doble, o bé es troba el doble), les quals poden ser encarnades per dues categories més: els concrets (l'altre de la vida diària: sigui estranger, pseudònim, travestit, fruit d'un canvi d'imatge...) i els abstractes (la *persona* en el sentit etimològic). Amb aquesta perspectiva, diuen, es pot descriure la història de la humanitat *sub specie doppelgänger*: el primer estadi, el de les societats arcàiques (un estadi descrit com a relacionable amb la *histeria*), en què predominaria una idea inestable de la personalitat on el contrast amb el doble produiria un efecte de *catharsis*; en el segon estadi, el dels imperis, la religió monoteista i els drets de l'home (estadi de *paranoia*), l'individu només tindria un doble paternal i omnipotent, perseguidor, i hi seria clau la idea de repressió de les desviacions de conducta; en el tercer (estadi de *esquizofrènia*), l'home perdria el doble (la societat actual). L'infant, se'ns diu, s'adona en el mirall de ser més d'una cosa; la societat li ensenya a ser més d'una persona, una

de sola o fins i tot cap; en el conflicte per establir l'harmonia d'aquestes tensions amb la idea d'individu, possible només amb una tendència a la sinestèsia, sorgiria el doble.

En el temps de l'esquizofrènia, s'afirma, els dobles per divisió són més nombrosos, perquè responen una actitud pròpia de l'època: en general, a l'origen, prové de la creença en la separació d'ànima i cos; per tant pot manifestar aquell sentiment de pèrdua propi de l'esquizofrènia. Això per dir que no solament es tracta d'un tema fantàstic i que en el fons, el doble és una tendència constant de la literatura, per la redundància que crea. Seguint Borges, això els permet concloure que el doble (el mirall), en mostrant l'artifici, posa en dubte la realitat per tal com inverteix el principi d'identitat.

La classificació de Goimard-Stragliati té gairebé totes les virtuts en les realitats que s'hi suggereixen; en especial dues: l'adscripció de gènere i la idea d'una dinàmica històrica en la seva funcionalitat. Però els conceptes que usen i la línia argumental amb què les desenvolupen no col·laboren a una delimitació efectiva. Molt menys vague en els mètodes, premisses i implicacions, és un altre intent que ens situa a més en la problemàtica de les mateixes *possibilitats* de fer estudis de temàtics.

El treball de Lubomir Dolezel, (DOLEZEL (1985)) breu però de gran abast, parteix de l'objectiu d'exemplificar els fonaments d'allò que hauria de constituir els mecanismes d'una temàtica estructural, en oposició als mètodes tradicionals de la temàtica *selectiva*. Fonaments que es trobarien en la idea essencial que els temes són un conglomerat de *motius recorrents*, a partir dels quals es desenvoluparien les seves dinàmiques concretes, en relació amb altres temes que formen part del *camp temàtic* on s'englobarien un seguit de temes afins:

La thématique traditionnelle, que nous nommerons *sélective* pour désigner d'un mot les différents courants qui envisagent le thème comme un trait isolable du contenu littéraire - frappant, saillant, caractéristique en quelque sorte-, identifie les thèmes d'après leur permanence, leur aptitude à survivre dans l'évolution littéraire. En thématique structurale, au contraire, le thème peut être défini comme un agglomérat structuré de motifs récurrents. Il se constitue en relation avec d'autres thèmes, similaires ou opposés. Chaque thème fait partie d'un mini-système de thèmes apparentés, d'un *champ thématique*, et sa structure est déterminée principalement par un jeu d'oppositions à l'intérieur de ce champ. DOLEZEL (1985) p. 463

En resultarien dues conseqüències: els temes només podrien ser identificats en el marc del seu camp semàntic, d'una banda; de l'altra, la temàtica així definida esdevindria una variant de la semàntica literària, del moment que hauria d'establir en aquesta entitat invariable que és el tema el ventall de varietat susceptible de ser observat. El que és important d'aquest article és que, per exemplificar aquestes premisses de sortida, l'autor es proposa utilitzar l'exemple concret del que ell anomena el tema del doble, amb la

intenció de mostrar, “sense poder aprofundir-hi”, els avantatges que la temàtica estructural té sobre la tradicional (Frenzel, Thompson).

El tema del doble, diu, a part la seva presència constant que justificaria ja l'atenció que es mereix, és interessant per tal com es relaciona amb un altre àmbit teòric que ell considera de gran interès pel que fa a l'estudi de la ficció: la *semàntica dels móns possibles*. El doble seria com un correlat en ficció del fet de les infinites potencialitats de la persona sota aquesta lògica. Sense entrar en el detall teòric del concepte de món possible, passa a assenyalar que una realitat evident és que en la creació del món ficcional intervé el caràcter *compossible* dels personatges. Quan aquest factor s'ajunta amb la problemàtica de la identitat, apareix el doble i la seva variabilitat, en tres extrems principals: el d'un mateix personatge en móns ficticials diferents (el tema d'*Orlando*, així anomenat a partir de l'homònima novel·la de Virginia Woolf); el de dos personatges diferenciats però físicament idèntics convivint en un mateix món ficcional (anomenat tema d'*Amfitrió* o *Doppelgänger*); el de dues encarnacions d'un mateix individu en un mateix món ficcional (el tema del *Doble* pròpiament parlant):

Le trait de compossibilité est nécessaire mais insuffisant pour la représentation sémantique du thème du double: il doit être complété par le concept de l'identité personnelle. La combinaison du trait de compossibilité avec celui de l'identité personnelle engendre trois thèmes apparentés: a) un seul et même individu, (...), existe dans au moins deux mondes fictionnels alternatifs; ce thème, qui est bien connu en mythologie sous le nom de réincarnation, sera désigné comme le thème d'*Orlando*; b) deux individus possédant des identités personnelles distinctes mais se révélant parfaitement homomorphes dans leurs propriétés essentielles coexistent dans un seul et même monde: c'est le thème d'*Amphitryon*, également connu en thématique sélective sous l'appellation "*Doppelgänger*" ou "jumeaux identiques"; c) deux incarnations alternatives d'un seul et même individu coexistent dans un seul et même monde fictionnel; le thème du *double*, pris dans ce sens strict, occupe la place centrale, la plus en vue, du champ thématique du dédoublement. DOLEZEL (1985) p. 464

És aquesta descripció que li permet subratllar les diferències que una temàtica descriptiva implica en referència a un tractament tradicional pel que fa al tema del doble:

En thématique sélective, le thème du double était habituellement traité comme une variante du thème d'*Amphitryon* sous l'appellation commune de "*Doppelgänger*". Elisabeth Frenzel a remarqué que le thème du *Doppelgänger* se fonde sur la "similarité physique de deux personnes": cela en l'a pourtant pas empêchée d'inclure dans sa rubrique de prétendues "*Doppelgänger*-formations" qui correspondent apparemment à "deux âmes ou deux ego d'un même être humain". A coup sûr, une affinité sémantique rapproche les deux thèmes qui posent l'un et l'autre la question de l'identité personnelle. La sémantique des mondes possibles nous permet néanmoins de reconnaître qu'une différence fondamentale les sépare. Le thème du double nous *oblige* à accepter un monde fictionnel dans lequel un seul et même individu peut exister dans deux incarnations alternatives. Dans le thème d'*Amphitryon*, au contraire, le monde fictionnel ne fait que sembler posséder cette structure insolite. DOLEZEL (1985) p. 467

Admetent que la proximitat semàntica dels temes de desdoblament porta amb facilitat a fenòmens de transició, tot i la seva diferenciació estructural, Dolezel proposa fer dels tres extrems descrits els vèrtexs d'un triangle que encarnaria a la perfecció tota la temàtica

del doble i dels citats passos de transició: a mig camí entre Orlando i el Doble, hi hauria els posseïts; a mig camí entre Orlando i Amfitrió, els individus amb personalitat fragmentada; a mig camí entre Amfitrió i el Doble, tot una sèrie de casos de dubtosa classificació (la literatura n'és plena) per tal com són susceptibles de ser considerats o un o l'altre - o tots dos.

Ara bé, aquesta estructura descrita és susceptible de variació; tasca aleshores de la temàtica estructural és definir variables i invariables en un tema - en la dinàmica del qual es deixen sentir les diferències culturals, històriques o textuais:

Après avoir identifié un thème ou un champ thématique, nous devons prendre en considération le fait qu'un seul et même thème subit diverses modifications lorsqu'il apparaît dans des cultures ou des périodes historiques différentes, aussi bien que dans des manifestations textuelles particulières. Cela nous conduit au second problème fondamental de la thématique, la corrélation des invariants et des variables. La thématique structurale ne conçoit pas la variation thématique comme le résultat de changements fortuits; bien plutôt, elle s'efforce d'expliquer le caractère systémique de cette variation en dévoilant les facteurs structuraux qui modèlent le thème en ses différentes formes. Un thème est modifié par son intégration dans des structures littéraires diverses. Les variantes historiques et culturelles dont l'existence est attestée ne sont que les actualisations des variétés possibles du thème. DOLEZEL (1985) p. 468

D'aquí que en aquest punt de l'assaig, Dolezel restringeixi l'abast de les seves pretensions i precisi que només vol estudiar l'exemple del *doble* i encara en les variants que ell considera fonamentals - perquè, reconeix tot i haver fet aquest llarg discurs sobre l'estructuració temàtica, les actualitzacions poden donar lloc a una varietat molt rica:

Chaque aspect et chaque régulation de la structure narrative peut devenir un facteur de modification du thème: d'où une variété thématique très riche. Seules quelques-unes de ces variantes - les principales, nous l'espérons - seront dégagées ici. DOLEZEL (1985) p. 468

Les variants en qüestió es veuen articulades sota diversos aspectes. En primer lloc el mode de construcció que sol aparèixer de tres maneres: el doble és construït fusionant dos individus originalment separats (*William Wilson* de Poe); el doble és engendrat per l'escissió d'un individu originàriament simple (*El nas* de Gogol); el doble és engendrat per metamorfosi (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson). En segon lloc, les variants paradigmàtiques, que poden presentar-se, al contrari que en el cas d'*Amfitrió*, des de la semblança més perfecta al contrast més absolut (per bé que sigui més freqüent, diu, el cas de l'antagonisme). En tercer lloc, les variants sintagmàtiques, que emergeixen en les dues possibilitats d'aparició del doble: o bé dobles que poden aparèixer en el relat de manera simultània o bé dobles que s'exclouen l'un a l'altre en les seves aparicions en el relat (aquests darrers serien els més propis de la metamorfosi, que en certa manera ocuparia un espai "perifèric" en la tipologia del doble, que en el cas dels dobles simultanis oferiria



amb més força el seu potencial semàntic, emotiu i estètic). En darrer lloc, hi haurien les diferents maneres amb què la narració autentifica el tema: des de l'autenticitat que ofereix el caràcter de transformació científica de *Mr. Hyde* al doble més ambigu, passant per dobles com els de Dostoievski, que alternen la impressió de ser autèntics amb la de ser purament al·lucinatoris.

Arribat aquí, Dolezel acaba el seu breu però interessantíssim assaig, que potser falla en el sentit de no completar les expectatives suscitées pel plantejament - potser també una mostra de com el tema és esmunyedís fins i tot per a teoritzacions en aparença tan raonables. La conclusió, en efecte, insisteix més en la varietat de l'actualització i la dinàmica històrica que en la substancialitat de l'estructura descrita. En la seva perspectiva, no cal dir-ho, ressonen amb claredat ecos de l'escola de Praga i la seva concepció del fet literari, tant per la seva visió dinàmica del fet literari en la seva historicitat com per l'atenció a la sistematicitat estructural que el defineix. Ressona però també en tot l'article com un reconeixement que la riquesa tipològica del tema sigui determinant per a la seva dificultat:

Ces variétés témoignent de la souplesse du thème. Il est permis de penser que cette souplesse joue un rôle décisif dans la longévité du thème. Un thème demeure vivant aussi longtemps qu'il est capable de se modifier. Dans le cas d'une structure littéraire, demeurer vivant signifie, bien entendu, rester capable de produire des effets esthétiques nouveaux. (...) DOLEZEL (1985) p. 471

Ens trobem així entre els pols d'una estructura profunda que admet una varietat immensa (precisament, la que dificulta una estructuració o implica que aquesta sigui tan simple que no rendeixi satisfactoriament). La proposta de Dolezel descriu de manera plausible i més ordenada que ningú els mecanismes del doble, però ha d'admetre-la com abstraccio o com a definició de *linies de tendència*, del moment que la major part de casos no coincideixen en els vèrtexs del seu triangle ideal: per la variació que per la seva fortuna el tema admet, sobretot en la dinàmica històrica de creació de nous efectes estètics. Àmbit en què se centra Fernandez Bravo (FERNANDEZ BRAVO (1988)) en la seva classificació del tema, que és més aviat un lúcid desenvolupament dels continguts, íntimament connectats a la seva historicitat. Començant per l'aspecte mític i simbòlic (dels germans bessons al simbolisme psicoanalític), es passa al doble objectiu -figura de *l'homogeni*: l'usurpació de la identitat per confusió (*Comedy of Errors*), l'usurpació voluntària (*Dom Sanche d'Aragon*), el doble sobrenatural (*Amfitrió*); per després estendre's al tema a partir del Romanticisme -figura de *l'heterogeni*: el jo estrany (*Siebenkäs* de Jean-Paul), l'home artificial (*Golem* de Meyrink), el símbol de la recerca de la identitat (*Die Elixire des*

*Teufels*), l'emblema de la surrealitat (*Der Doppelgänger* de Hofmann), el mite de l'amor (*Ligeia*), l'infern interior (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*). L'estudi acaba amb el que l'autora anomena l'obertura al món: el doble com a discurs de l'altre, com a forma de percepció de la pròpia identitat (nombroses aparicions en els drames expressionistes), a partir de la idea de l'escissió de l'esperit humà, habitual a partir de la psicoanàlisi (*Der Steppenwolf*, *The Secret Sharer*, en serien altres exemples), per arribar a l'autoreflexió literària -la literatura com a doble: la destrucció del jo operada en la literatura del s. XX, la desorientació i insubstancialitat de l'individu, prendria en el tema una perspectiva privilegiada. Ja Frenzel, en un article de característiques semblants (FRENZEL (1980)) (ambdós dins de la condició de repertoris temàtics apareixen en aquest sentit fonamentals), havia descabdellat el seu estudi en unes coordenades semblants encara que més descriptives, partint de la semblança o duplicació, tractant l'àmbit de confusió entre personatges per fer-ne derivar naturalment la connotació misteriosa que apareixerà amb el romanticisme i la literatura posterior.

Tanmateix, veiem com, quan els estudis acaren de manera frontal la *varietat*, han de deixar de banda una delimitació massa estricta - perquè exclouria massa testimonis. Dolezel, conscient, tenia prou cura a subratllar-ho. La classificació, això no obstant, segueix sent vista com una necessitat per afrontar la confusió. Pélicier (PÉLICIER (1990)) aborda de manera específica el vessant tipològic del problema, justificant el seu estudi a partir de l'especificitat que li dona l'èxit en el segle passat:

Pendant tout le XIXe siècle, on note une réelle fascination chez les poètes et les écrivains pour le rêve et pour le thème du double. Un tel thème aussi insistant répond sans doute à une situation psychologique particulière. S'agirait-il d'une perte de confiance dans l'identité? Le XVIIIe siècle s'était déjà préoccupé de l'erreur, de la fausseté du jugement, du quiproquo et de tous les jeux de miroir où viennent se perdre le sens et la signification. Le XIXe siècle posera cette interrogation jusqu'à la question de l'individu. PÉLICIER (1990) p. 123

Al *doble* en el pensament romàntic, correspondria *l'altre* en el pensament contemporani. Tots dos, però, vindrien a reprendre l'angoixa de la unitat dividida que l'autor descriu recurrent tant a Hegel com a l'etimologia, de manera més aviat poc clara que però troba en la dimensió extraordinària del número 2 el seu fonament.

Més interessant quan aborda la necessitat d'un discurs tipològic: cal distingir, diu, el que és un doble del que no ho és. D'entrada, dona una descripció genèrica de l'aparició del doble: un personatge molt semblant, dotat de vida pròpia (que arriba fins a l'antagonisme) però a imatge gairebé perfecta del model, amb el qual pot establir relacions de *simbiosis*, *simpatia* o *singnosia*. Els elements principals que el caracteritzen en la literatura serien: l'aparició sobtada, la variabilitat de la seva "textura" (la seva

imatge pot ser molt viva o molt etèria), variabilitat del grau i modes de la semblança, implicació del model en l'experiència del doble... Pel que fa a la pràctica clínica, el doble formaria part de fenòmens clarament patològics.

Un cop descrita la imatge, l'autor declara la seva intenció de posar una mica d'ordre en els factors literaris i clínics que envolten el tema del doble, a través de la proposta d'una quadrícula d'elements que cal prendre en consideració. En primer lloc la filiació, l'origen del doble. El doble natural, el bessó principalment, però també en qualsevol naixement, que en el fons "dobla" una mort; el doble sorgit a través de fenòmens físics (el reflex, l'ombra); la fabricació d'un simulacre (un retrat, una foto); la creació d'un ésser (*Frankenstein*); la transgressió (*Le Horla*); la transformació (*Dr. Jekyll*).

Segueixen el tipus de relació: amiatat (protecció, l'àngel de la guarda), indiferència (fins i tot menyspreu) o més sovint, antagonisme declarat. El tipus de comunicació: simbiòtica quan les vides estan lligades, simpàtica quan els afectes entren en ressonança, singnòsica quan el coneixement i el saber són compartits. El tipus de vivència, és a dir el grau d'intensitat de l'experiència de la duplicitat. I finalment, la durada: el més sovint, de manera intermitent, a vegades en dates precises....

La seva anàlisi abandona aquí el discurs tipològic per tal de centrar-se en exemples trets de Nerval i Maupassant, i acabar el seu assaig amb una meditació sobre el significat del doble: en principi associat a l'angoixa i a un ambient crepuscular, que comporta tot un seguit d'interrogants per a la persona. Interrogants condensats en un paràgraf final que introdueix elements estranys a l'argumentació que ha desenvolupat, com a conclusió d'un article d'ambició aclaridora i que aporta en el fons només una visió parcial de la problemàtica:

Ainsi, au travers du thème du double, toute la problématique de l'identité personnelle et des rapports que nous avons avec les images parentales mais aussi avec notre idéal, notre obscurité, nos désirs et nos craintes se trouve rassemblée. C'est pourquoi la signification du phénomène du double est si difficile à saisir et nous touche avec tant de force. C'est pourquoi son universalité désigne très clairement la référence anthropologique, à la fois transculturelle et transhistorique. Le double nous bouleverse parce qu'il est d'essence et d'existence d'être soi. Le double est profondément subversif parce qu'il met en question cette unité d'autant plus précieuse qu'elle apparaît bien fragile. PÉLICIER (1990) p. 139

El doble, com estem intentant demostrar en aquests treballs, suscita efectes desestabilitzadors: insinua una clara estructura però la dissipa al primer moment que hom s'hi acosta, condicionant una obertura a la varietat que eventualment l'estudi en qüestió tenia la intenció d'evitar. I això tenint en compte que el comentari que estem fent és selectiu i

prioritza les propostes més “centrades” d’entre les existents. Extremadament atenta a aquesta situació, molt més implicada en la problemàtica del doble en la literatura, molt més documentada i atenta a la bibliografia existent, molt més meditada en base a instruments d’útil complement per a la qüestió, és la reflexió de Alberto Castoldi (CASTOLDI (1991)) que introdueix l’especial de la revista *Il Confronto Letterario* sobre el doble. Castoldi demostra un profund coneixement no sols de la temàtica del doble, sinó també de les problemàtiques derivades de les diferents perspectives amb què s’ha tractat; una posició que li permet distanciar-se i donar una lectura que interpreti el motiu des de noves coordenades. Mostra a més a més, com la varietat és afrontable pagant el preu d’una elevada abstracció - aquí fruit d’un model a-crònic.

En primer lloc, reconeix Castoldi que a partir de Rank la crítica ha desenvolupat una atenció per aquest tema (de data anterior al vuitcents, que però a partir d’allí ha explotat) que ha tingut com a conseqüència una proliferació de *interventi, spesso interessanti, che hanno via via incrementato la documentazione specifica, ampliando l’ambito a dismisura* (251): una varietat que, però, afirma, es mou en les mateixes coordenades i utilitza sovint els mateixos textos que el sovint criticat Rank. Repassa així els textos (entre els quals només es troba a faltar Kepler), evidenciant les limitacions que les perspectives, massa basades en el psicologisme, han comportat: de la qual cosa, diu, se’n deriva una incapacitat per a formular una teoria general del doble, que és la necessitat que ell considera imperiosa. També, però, pel que fa a interpretacions més basades en la textualitat del fenomen. Fent-ne un resum, la seva valoració és aquesta:

La molteplicità degli approcci presi in considerazione non segnala soltanto prospettive differenti, ma trae origine anche da una diversa valutazione del campo d’indagine. Se l’analisi strutturale prende in esame dei testi letterari esaminandoli essenzialmente in quanto testi narrativi, alcuni saggi come quello di Funari hanno presente innanzitutto il discorso analitico, prescindendo da riferimenti letterari, mentre Rank e la scuola Junghiana analizzano il documento letterario alla luce di una prospettiva psicologica e antropologica. CASTOLDI (1991) p. 258

D’aquesta valoració, es desprén un necessari eclecticisme que combini tals perspectives, per tal de donar una explicació que resulti satisfactòria per a l’àmplia gama de fenòmens acollits sota el nom de doble:

Personalmente credo che l’esigenza principale consista innanzitutto nel risolvere se l’Uno è Duplice e nel conciliare modalità del Doppio statiche e dinamiche. CASTOLDI (1991) p. 258

El mecanisme que permeti una interpretació que conciliï aquests extrems, afirma, pot ser trobat a partir de la descripció que fa Vernant del *kolossos* com a doble en el món grec, l’estela funerària que pren el lloc del mort, no com a imatge sinó com a veritable ser amb

existència diferenciada i autèntica. El *Kolossos* es relaciona, *svolge un ruolo strategico nell'immaginario del Doppio*, en tant que presenta una relació amb les temàtiques genèricament associades al doble:

*Il Kolossos, dunque, si definisce rispetto alla morte, è egli stesso vita in morte, ed è collegato a tutte le tematiche del doppio.* CASTOLDI (1991) p. 261

Aquesta idea de relació amb la mort desemboca en una valoració que considera bàsica per al doble la relació vida-mort. I, més concretament, la referència al problema de la inexistència personal que el doble encarna (més que no pas el problema de la mort com a pèrdua de la existència, declara Castoldi seguint Rosset), per tal com en la relació jo-doble, el que és irreal i fantomàtic acaba per ser el jo, com si es tractés d'una vida en la mort:

*Credo allora che occorra leggere il rapporto con il Kolossos in termini di percorso iniziatico, facendo riferimento in particolare a quella figura che del percorso iniziatico è la rappresentazione metadiscorsiva, vale a dire, il labirinto. Il percorso iniziatico nella forma di labirinto spiega l'incontro con Vita in Morte e la presa di coscienza di questo dato come costitutivo dell'essere. Al centro del labirinto si trova il doppio bestiale, contestativo dell'io, o la propria coscienza (l'occhio), che è consapevolezza della propria scissione (sosia, gemello).* CASTOLDI (1991) p. 262

En definitiva, el doble, prescindint de testimonis literaris concrets, intentant evitar els llocs comuns de tota la tradició crítica, remetent-se en part a la formulació de Rank (corregida de la seva simplicitat esquemàtica), és interpretat sota aquestes coordenades: actua com el *kolossos*, és a dir, permetent el contacte del jo amb el món dels morts (antagonista també ell del jo); és preludi de renaixement (d'aquí la relació amb el laberint); la seva figura és present en moltíssimes manifestacions de la vida occidental (dances de la mort medievals, els vampirs, els castells de la novel·la gòtica... ). Una interpretació amb el mèrit de la reflexió sobre la crítica prèvia i amb el desig evident de sortir del cercle viciós que l'ha tancat certes perspectives. La distància mesurada que pren amb aquests excessos de zel és potser un dels elements a tenir més en compte d'aquest treball - d'altres serien aquesta formulació elàstica que comprèn extrems com mort, iniciació i el corollari d'un pas vers la consciència de la pròpia inestabilitat constitutiva de l'ésser (ser i no-ser alhora d'acord amb la lectura de Rosset en la qual en el seu moment ens haurem d'aturar). En definitiva, nous elements per al dibuix del doble (sobretot en el sentit que proposa una ubicació que no es limiti a la projecció de l'inconscient).

Abans d'acabar aquesta panoràmica, cal fer referència al treball del malaguanyat Juan Bargalló (BARGALLO (1994)), a qui la mort va impedir acabar el projecte d'estudi sobre el doble, que només podem conèixer pels fruits previs que van donar els seus esforços, concretats en un simposi pluridisciplinar (el doble analitzat per investigadors d'un ampli

espectre de camps diversos com l'estètica, la literatura clàssica, àrab, germànica etc...) al qual ell va donar la introducció general sota el títol significatiu de "aproximació". D'una banda es veu en aquest posicionament teòric ja un reconeixement (no només un enunciar el perill de la disgregació) de la impossibilitat d'abarcар les nombrosíssimes manifestacions susceptibles de ser considerades en un estudi com aquest; de l'altra, el que denota la paraula "aproximació" - és a dir, la humilitat d'un gran coneixedor del tema que no podia sinó admetre que és impensable, almenys en la situació actual, una formulació general de la problemàtica del doble que sembla respondre a estructures de pensament tan arrelades en la ment humana, occidental almenys, que apareixen gairebé com a constitutives del seu funcionament: almenys pel que fa al doble com a metàfora de l'estructura antagònica que sembla regir el fer humà occidental (allò que, citant Durand, qualifica de "règim de l'antítesis" (p.11)) i que tradueix la pregunta per la mateixa existència:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte. BARGALLO (1994) p.11

Com es veu, l'arrel de Rank roman viva en aquesta formulació, que però es desenvolupa més enllà articulant-hi en connexió temes com l'antagonisme de base en l'estructura de l'imaginari i el buit de la inexistència (en això segueix Vernant com havia ja fet Castoldi) - tot i que en el petit resum programàtic no hi intervinguin, a part Dolezel, cap dels altres autors que s'han ocupat del tema i que hem comentat aquí, mentre que en canvi es faci atenció a les implicacions de la pràctica psicoanalítica en el desenvolupament del tema. El treball, concentrat i breu, passa a considerar en canvi, tot seguit, la tipologia del doble, basant-se sobretot en l'estudi de Dolezel. En primer lloc, hi hauria el motiu de l'Amfitrió; després el dels bessons idèntics, després el del *doble propiamente dicho* - als quals caldria, per resseguir l'argumentació de Dolezel, afegir el paral·lel d'Orlando. En oposició als altres, el doble, subratlla específicament Bargalló, seria el fenomen que coordina dos personatges que formen part d'una sola identitat. La interpretació del motiu és doncs feta ràpidament i alt per alt, com si no hi hagués lloc per a la discussió. Pel que fa a la tipologia concreta del doble, distingeix entre dobles per fusió (en un individu coincideixen dos individus originalment distints - cas de William Wilson), per fisió (l'escissió de la persona - l'ombra d'Andersen etc.), per metamorfosi (l'individu es transforma en diverses aparences, reversible o irreversible - Dr. Jekyll i Mr. Hyde, Orlando, respectivament). Després d'analitzar les categories proposades

il·lustrant-les amb els exemples literaris esmentats, Bargalló torna al general per a concloure, d'una manera que parla prou explícitament:

A través de esta aproximación al tema del *Doble*, más que sacar unas conclusiones determinadas, nuestro propósito era el de ofrecer un punto de partida que pudiera resultar útil para futuras investigaciones; para ellas quedan toda una serie de interrogantes, proyectados sobre un vasto campo interdisciplinar, pero que afectan a un tema que reaparece de modo persistente en los textos literarios y que siguen esperando respuesta (...)BARGALLO (1994) p.24

De tots els interrogants que desenvolupa a continuació, que fan referència exacta a l'enigma de la significació i el perquè del doble, potser el que cal subratllar és el que conclou la frase final de l'assaig i que fa referència a la disfressa: és en el fons el doble una disfressa que no és més que el mirall de la verdadera i autèntica identitat del personatge?

La interpretació apareix limitada si es vol, però insisteix en aspectes fonamentals del tema: en primer lloc, la tipologia temàtica; en segon lloc la vaguetat que envolta al tema i que ni amb les especulacions nombroses de la psicoanàlisi pot trobar resolució, del moment que respon a una estructura fonamental de l'imaginari col·lectiu que es manifesta en moltes altres maneres; en tercer lloc, l'extensió del tema, que fa que la pretensió d'una interpretació immediata deixi pas a un desig d'inferir (efectivament, només es manifesta com un intent previ de clarificar el panorama per a ulteriors recerques) a partir de múltiples situacions concretes, allò que pugui ser dit del doble. Per això és significatiu que com més s'avança més es vegi que la tasca d'aproximació al doble sembla precisar de l'aportació pluridisciplinar (i pluripersonal), cosa que es tradueix en un nombre creixent de reculls i actes de simposiums (n'hem vist exemples), que donen fe de la quantitat de fenòmens que és possible associar al doble, i que avisen d'un dels entrebancs precisos d'una recerca, això és, la intrínseca vaguetat del camp d'estudi.

### c) Cap a un model complex?

Les propostes, doncs, contrasten prou entre elles - o almenys no sembla que s'adrecin cap a una mateixa línia. L'estudi dels temes té el perill de la rigidesa taxonòmica eventual, però també aquest, el d'una esmunyedissa varietat. Fins i tot quan la classificació és el màxim de depurada. Todorov, per exemple, en la seva introducció a la literatura fantàstica, proposava una tipologia que s'escapés dels perills d'una de massa descriptiva: els temes del *jo*, els temes del *tu*, segons la relació que s'hi escenifiqués tingués a veure, respectivament amb el sistema percepció-consciència o amb l'inconscient. La seva proposta s'enquadra dins de la *poètica* estructuralista, busca les lleis internes, la sintaxis dels temes. Però, molt

conscientment, en subratlla els límits, i ho fa amb l'exemple precisament del doble, per al qual ha de reconèixer carta d'existència en una i altra xarxa de temes:

D'abord, il y a lieu de parler d'une polysemie de l'image. Prenons par exemple le thème (ou l'image) du double. Il en est question dans maint texte fantastique; mais dans chaque oeuvre particulière le double a un sens différent, qui dépend des relations qu'entretient ce thème-ci avec d'autres. (...) Aussi ne sera-t-on pas surpris de trouver l'image du double dans l'un et l'autre des deux réseaux thématiques que nous avons établis: une telle image peut appartenir à différentes structures, elle peut avoir aussi plusieurs sens. TODOROV (1970) p. 152

Hem vist com Jourde i Tortonese es manifestaven obertament atents a aquesta problemàtica. Però consideraven també necessari fer algun tipus d'acotació i definició, conscients que un risc és el de veure dobles a tot arreu. La necessària delimitació (fruit evident, dèiem, com qualsevol altra, d'una *convenció*) prenia la base sobretot del fet de la dualitat: la duplicitat de dos sers en la qual havia d'emergir una perturbació de *la llei de la diferència*. Identitat i diferència eren sotmeses a un sacsejament paradoxal en el tema del doble. Així discriminada la cosa, es podia més endavant classificar el fenomen. El doble formaria part tradicionalment dels personatges fantàstics; l'ombra i el reflex, les figures secundàries, poden tenir un tractament tot precís: la proposta de Jourde i Tortonese és de delimitar el tema d'acord amb elements més simples, lligats directament a la noció de doble. La proposta que presenten parteix així del reconeixement per part del subjecte d'una perturbació en la diferència que distingeix normalment els éssers (p. 91); d'aquí sorgeixen la diversificació de manifestacions possibles: doble *subjectiu* i *objectiu* (si la perturbació afecta o el jo i un *altre*, o bé dos personatges tercers, respectivament);

Il faut préciser à présent que cette perturbation peut affecter la différence entre le moi et l'autre, ou entre deux autres individus. Le personnage principal du récit (éventuellement, et bien souvent, personnage-narrateur) est-il confronté à son propre double, ou bien à un autre personnage dédoublé? Dans le premier cas, nous proposons de parler de *double subjectif*, dans le second de *double objectif*. Il faut donc définir le *type* de dédoublement auquel on a affaire, en sachant que les diverses relations entre sujets et doubles influent sur le récit, le point de vue, la narration en général. JOURDE-TORTONESE (1996) p. 92

dobles *externs* o *interns* (si la tangibilitat física és present o no - tot i que en això existirien sempre dubtes):

Que le dédoublement apparaisse, dans le récit, comme vécu de l'intérieur ou observé de l'extérieur ne suffit pas encore à cerner le mode de perturbation de la différence. L'autre, celui qui est en trop, la douteuse compagnie, peut se manifester physiquement ou psychiquement (même si, dans la plupart des cas, il y a doute sur la réalité de la manifestations physique). Dans la première catégorie on ragera la gémellité, l'autoscopie, les sosies, etc.; dans la seconde, les cas de personnalités multiples ou de possession. Nous proposons d'appeler les premiers *doubles externes*, les seconds *doubles internes*. JOURDE-TORTONESE (1996) p. 92

Finalment, consideren que part molt important del doble és el seu desenvolupament en la



narració - cal aleshores, tenir en consideració el sentit de les *aventures* del doble per englobar-lo: encontre, superació, lluita, reconeixement, manifestació del doble, realització del doble, doble i laberint, etc.

D'autre part, la relation avec le double évolue dans le temps narratif: elle a un début, éventuellement une fin, elle se noue selon certaines modalités, elle produit un certain nombre d'épisodes plus ou moins caractéristiques. Il faut donc distinguer les différentes sortes d'évolution de cette relation, décrypter les *aventures* du double. JOURDE-TORTONESE (1996) p. 92

Més enllà de la llei proposada com a discriminatòria, hi havia els termes que presentaven semblances fonamentals amb el doble: el *simulacre* i l'*escissió*. En la superposició d'aquests conceptes trobaria lloc el doble:

En tenant compte, d'un côté, de la scission et du simulacre, les deux grandes séries thématiques dont nous avons essayé d'esquisser les profils, et de l'autre du thème du double dont nous avons fait remarquer les attaches puissantes avec ces thèmes apparentés, soit en termes de perspectives idéologiques, soit en termes de tradition thématique, il est possible de hasarder une hypothèse plus précise sur ce qui *constitue* le double, sur sa formation et son surgissement comme thème à part entière. On s'aperçoit qu'en réalité le double est littéralement le produit d'une *superposition* entre les deux autres thématiques, celle de la scission et celle du simulacre. Il se situe exactement au carrefour, à l'intersection des deux schémas: la duplicité psychologique et l'identité physique. D'un côté, une fracture, de l'autre, un redoublement: en associant les deux, on obtient soit une réplique qui scinde, soit une scission qui dédouble. JOURDE-TORTONESE (1996) p. 178

La proximitat entre les manifestacions temàtiques, que en la hipòtesi final esdevé fonamental, havia estat ja caracteritzada com un dels components a tenir en compte per tal d'evitar una rigidesa excloent:

Les études thématiques risquent souvent d'échouer sur l'écueil de la *définition*. L'attitude qui consiste à affirmer d'abord ce qui détermine l'appartenance à un thème, pour circonscrire ainsi un corpus, et à se lancer ensuite dans l'analyse a ses dangers évidents. JOURDE-TORTONESE (1996) p. 131

La idea és que, després d'haver buscat els trets distintius que pertanyen a un tema, cal analitzar *geogràficament* - situacions recíproques, veïnatsges, allunyaments, interseccions, diferències:

Les thèmes sont souvent des archipels d'îles de tailles très différentes: autour d'une île principale, des ensembles de thèmes mineurs, de variantes, se présentent. En s'éloignant du centre, on s'approche d'autres archipels et si, parfois, on ne sait plus dans lequel on se trouve, on peut dire à quelle distance on est du centre de l'un et de l'autre. Parfois des séries d'îles se côtoient et, tout en restant séparées, apparaissent très proches. JOURDE-TORTONESE (1996) p. 131

La reflexió tematològica pot semblar fruit només del sentit comú, però és més densa que no semblaria, sobretot si tenim en compte les tendències d'altres estudis. La prudència que afirmen haver mantingut es troba en la imatge de l'arxipèlag que demostra ja una atenció molt articulada a la varietat del tema. Al meu entendre, deixant apart la classificació que adopten al llarg del seu treball, la consciència de la necessitat d'un model complex per al doble és exemplar en el treball de Jourde Tortonese de l'evolució

en la lectura del doble. La complexitat, lluny d'haver de ser acotada en un model substancialista d'estructura preferiblement poc articulada, es demostra com a una característica que s'ha d'integrar necessàriament en la crítica del doble. Perquè és així com aquestes propostes, situades a la fi d'una llarga llista d'intents d'interpretació i classificació, afronten la tasca taxonòmica - amb la consciència de com són d'elevats els riscos d'una classificació massa rígida. L'estudi dels temes porta sovint, diuen Jourde i Tortonese, a classificacions i subdivisions en motius i sub-temes, que tenen el problema de convertir-se en classes encarcerades:

Si l'on s'en tenait là, toutefois, on risquerait de tomber dans un inconvénient: celui de figer en tableaux préfabriqués un thème qui se prête à d'innombrables et parfois à des très subtiles variations. Or un des intérêts du double réside justement dans le fait que ce thème peut faire apparaître de manière sensible les limites du thématisme. Il nous rappelle qu'un thème est plus un moyen de classement, ou un cadre pour des variations créatrices, qu'une réalité bien délimitée. JOURDE-TORTONESE (1996) p. 91

Entre altres coses, continuen, perquè una subdivisió temàtica pot anar bé mentre la influència de mites i tradicions és forta en un text (fins al Romanticisme pel que fa al doble, afirmen); però molt poc quan la influència deixa de tenir pes i el tema es reprèn de forma progressivament més variada (p.91). En tot cas, les classificacions mostren aviat els límits:

On peut toujours faire des inventaires: tous présentent les mêmes défauts. On finit fatalement par trouver le texte qui échappe au classement, le principe de ce classement se perdant dans l'accumulation des catégories. JOURDE-TORTONESE (1996) p. 91

Hem vist així la varietat de lectures sobre el doble en el primer capítol, que hem subratllat en abordar en aquest segon les dificultats per obtenir una delimitació consensuada entre la gran quantitat de bibliografia sobre el doble. No entrarem en aquest treball a discutir sobre les dificultats mateixes d'un estudi tipològic general; cal reconèixer que, unes més plausibles que altres, les propostes aquí comentades poden servir com a punts d'orientació en un territori de difícil cartografia (per reprendre la suggestiva imatge de Jourde i Tortonese, que però potser no és prou *dinàmica*): en els trets més extrems que hi hem vist, podem entreveure un *punt de fuga*. Doble seria aleshores allò que tendeix vers aquest punt de fuga, més manifest com més proper al vèrtex. Les mateixes paraules que usem delaten tota la nostra prudència: com més es mira, més perplexitat sorgeix sobre un eventual concepte de doble que s'assumeixi com un tipus d'*idea* platònica, una *essència* immutable que serveixi de model per a múltiples aparicions. Més tard haurem de veure les implicacions d'aquest comentari, que sorgeix de la incomoditat observada en els treballs enfront de la gran varietat del tema. És a dir,

de la constant tensió entre unitat i diversitat, d'on sorgeix la pregunta de si una tipologia concreta pot afrontar tanta varietat. O més encara, la pregunta de si realment és tanta la varietat.

Són aquestes dues darreres preguntes les que emergeixen d'aquesta panoràmica i que seran la base dels següents capítols. En ells s'intentarà aglutinar elements per fer una descripció genèrica de tot allò que d'una manera o altra ha estat relacionat amb el doble (sense que els apartats que hi usarem vulguin ser una classificació alternativa, sinó només capítols per afavorir l'ordre del discurs); s'hi intentarà descriure també les circumstàncies històriques que han determinat la configuració d'aquesta imatge canònica del doble (l'explosió romàntica i post-romàntica), que tan present i espontània sembla i encanvi tan esmunyedissa esdevé en afrontar-ne la definició.

## 2.- Descripció del tema i la seva canonització.

### 2.1.- UNA CONSTEL·LACIÓ TEMÀTICA

#### a) Sobre la "teoria general" del doble.

L'estat de la qüestió ha mostrat com és de complex el panorama. Una de les dificultats principals era la creada per la tensió unitat / diversitat. La bibliografia sobre el doble conté moltes contribucions monogràfiques que estudien l'aparició del tema en àmbits molt restringits, alhora presenta la tendència sovint distorsionadora a buscar un "universal" del doble. Cosa que certament no és obstacle per trobar-hi aportacions fonamentals a la comprensió del tema. Es tracta només de subratllar que d'interpretacions n'hi ha moltes, i que a vegades resulten massa condicionades. D'altra banda, en la gran majoria dels casos, no s'entreveu una actitud realment comparatista i atenta a la *diferència* que cada actualització comporta, sinó que es té la sensació d'assistir a una concepció *substancialista* de la dinàmica del doble - potser aquí una escaleta que justifiqui un nou intent d'aproximació a un àmbit saturat de crítica com aquest.

Quedi clar que això no vol dir rebutjar en concret cap proposta feta per la crítica sobre el tema. És més. La sospita és que les coordenades de l'explicació al doble no tenen una ubicació precisa. La vastedat i el misteri del motiu serien a la base de tanta varietat. Ningú no ha donat la darrera paraula sobre el doble - però, d'alguna manera, tothom s'hi ha apropiat. Certament, el doble no està definit de manera indiscutible. Caldria preguntar-se quantes coses ho estan. L'ús del terme és general, i això, si més no, indicaria ja una mínima comprensió possible. Sembla agosarat intentar una definició estricta d'un terme usat tan universalment. Encara que aquest ús sigui vague, cal reconèixer-hi un contingut comú, ni que sigui amb el valor d'imatge genèrica de referència. S'hi tendeix a allò que sens dubte és el doble. No cal ser, en opinió meua, radicalment crítics amb aquesta vaguetat (no podem tampoc aplicar per a la literatura rígids esquemes metodològics de física newtoniana, per fer un exemple més aviat trivial). És a partir d'aquesta constatació que cal ubicar la nostra perspectiva. Per això la referència a un "universal" del doble. No ens posarem d'acord al seu voltant, però hem de concedir-li un cert tipus d'existència: de l'arquetipus a la cita imprecisa, la referència al "doble" es fa sempre amb consciència de significat. Això sí, cal *pensar* aquesta constatació d'una manera molt més dinàmica que no la que es desprèn sovint dels

exemples comentats (és a dir, només matisant aquesta afirmació podem reconduir el problema cap altres plantejaments). És paradigmàtic dels mites que es perpetuen en el temps, sota formes diverses, reprenent uns continguts que són informulables racionalment: aquesta selecció quasi-darwiniana, aquest articular-se en *actualitzacions* històriques, aquest *treball* sobre el doble permet no donar predominança absoluta necessària a l'*essència*; dóna alhora la possibilitat d'abandonar la severitat pel que fa a la temuda imprecisió terminològica dels estudis - del moment que s'admet que certs continguts no són susceptibles de ser formulats racionalment (o només, en tot cas, amb la creació d'un nou llenguatge, paral·lel al mític, de pretensió científica - cas paradigmàtic del qual seria la psicoanàlisi). Aquestes suposicions que en sentit estricte només podem formular encara com a intuïcions arrel de la panoràmica bibliogràfica, seran desenvolupades a la fi d'aquesta primera part; per arribar-hi de manera coherent falta encara observar amb atenció la *peculiaritat* del tema i els fets que se'n deriven.

D'una banda, la magnitud susceptible de ser estudiada. De l'altra, l'angoixa de l'interrogant sobre si és possible dir alguna cosa nova sobre el doble, vista la també nombrosa literatura que s'hi ha dedicat. En general, hi ha unes consideracions que es repeteixen en els estudis que pretenen un aclariment del panorama: la imprecisió terminològica, la referència a un implícit que en realitat és fictici, la vaguetat metodològica. La impressió, en definitiva, que es parla del doble sense tenir excessivament clar a què es fa referència. Una impressió certament equivocada, perquè més que no pas aquest, el problema sembla ser més aviat el d'un marc temàtic que cobreix una gran heterogeneïtat de manifestacions - pel que fa a formes concretes, moments històrics, àmbits de l'experiència humana. Potser el problema no és un contingut difuminat, sinó un contingut que té com a referent un món vastíssim d'elements. L'aparició en repertoris folklòrics, etnològics, mítics, literaris, il·lustra clarament aquesta idea: un tema universal, els continguts del qual semblen prou importants com per a considerar-lo fonamental en la història humana. La psicoanàlisi l'ha gairebé adoptat com un dels seus temes predilectes; l'antropologia de més prestigi, des de temps reculats, el descrivia constantment (i, de fet, la majoria de referències del doble en aquesta perspectiva continuen determinades per aquests treballs primers); la literatura en multiplica els exemples; les interpretacions polemitzen entre elles - en l'ampli ventall que va de les moltes propostes (ni que sigui veladament) en la corda Rank-Freud (una mica menys Jung) fins a lectures radicals com Miller (el doble en correspondència amb la tensió que pulveritza l'experiència de ser autor del romanticisme ençà) o Girard (el doble en l'òrbita de la tèrbola dinàmica violència-

sagrat, en un original eclecticisme metodològic) i el sofisticat Rosset (el doble i l'estructura de la *il·lusió*).<sup>1</sup> Afegim-hi que en general els treballs que més bé han resolt aquesta situació es proposen centralment com a descriptius, ubicats de sortida en un fluir històric i no excessivament abocat a rigors taxonòmics.<sup>2</sup> Sembla com si el tema se sentís còmode en certs paràmetres i en certs altres no.

En definitiva, ens trobem amb un autèntic món literari que compta amb nombroses aparicions que el fan difícil d'analitzar ja en el terreny específicament de la literatura; amb nombroses connexions amb aspectes etnològics, religiosos i mítics, que n'amplien l'àmbit de manera asfixiant; amb nombroses lectures que no sempre resulten orientadores. No es tracta ara de rebutjar explicacions anteriors ni de proposar una nova ordenació (per molt necessària que ingènuament l'arribem a considerar). Més aviat, extreure un fons d'elements descriptius que ens ajudin a definir la natura d'allò a què, certament, amb més o menys científicitat, ens referim quan parlem del doble. L'intent de dibuixar les línies mestres, la idea genèrica d'allò que normalment s'ha dit del doble. És a dir, fer un repàs dels continguts i relacions que de manera genèrica s'hi associen. La primera part l'hem dedicat a valorar la bibliografia sobre el tema. S'inverteix ara el moviment a la recerca d'un conjunt d'espais d'intersecció, cosa que, en primer lloc, pot ajudar a no fer tan abstracta la primera part, del moment que n'especifica (i hi retorna) els referents; en segon lloc, concretar una imatge d'aquest tipus no vol dir fer una síntesi d'interpretacions a fi de donar-ne una de definitiva, sinó fornir-nos d'una eina amb què començar, que doni fe dels continguts i dinàmiques del doble.

Deixant a part els intents exposats en l'estat de la qüestió, els estudis que més o menys tangencialment toquen el tema del doble, solen adoptar perspectives plenes de problemes. Són nombrosíssimes les pàgines que parlen del doble com a punt de referència, la utilitat del qual pot anar de la simple funció il·lustrativa a l'ambició hermenèutica profunda. En resulta la imprecisió sobre què hem observat tants laments: des de l'objecte-referent (aparentment conegut, sobre el qual hi hauria però unanimitat en pocs elements) a la terminologia imprecisa usada per a referir-s'hi, passant per l'enumeració de nombrosos casos (sempre en augment) a afegir a la llista. No s'ha parlat

---

<sup>1</sup> GIRARD (1972); ROSSET (1984); MILLER (1985); tornarem a aquests autors en aquest capítol.

<sup>2</sup> Són exemplars en aquest sentit treballs com els de LACHMANN (1988) o FERNANDEZ BRAVO (1988), entre d'altres que han estat ja assenyalats en el primer capítol.

d'aquests treballs ni de la gran quantitat de nous dobles que apareixen a cada moment; valgui aquesta referència per tal de justificar una selecció entre els laberints dels repertoris bibliogràfics (cada cop més angoixantment detallats i assequibles). El fet de citar-los permet situar-nos i establir uns certs punts clau: es tracta d'un tema àmpliament conegut, tractat en molts àmbits (sigui de creació, sigui de crítica) sobre el qual no hi ha ni un acord (una "teoria unificada") explícit ni una terminologia precisa. Hi ha una certa asistematicitat en el moment d'abordar el tema, és cert. Al mateix temps, resulta difícil trobar estudis on no se'n parli com a un implícit establert prèviament. Probablement aquest fet prové d'una terminologia imprecisa, però també segurament de la universal extensió del tema. Pot semblar un tòpic dir que es tracta d'un tema infinitament variat, impossible d'abarcàr totalment en un estudi d'aquest tipus. Tanmateix, en són testimonis prou eloqüents les entrades que s'hi dediquen en Diccionaris i repertoris temàtics i bibliogràfics de la literatura universal. Però això no treu que en cert sentit, hi hagi una imatge efectiva del doble - és a dir, que se sàpiga de què s'està parlant. Intentem extreure d'aquests punts recurrents una descripció genèrica.

Els elements d'aquesta coneixença, tan imperfecta com es vulgui, són a l'abast de la mà. El pas que aquest capítol es proposa és el d'una breu síntesi descriptiva que vol resultar prou funcional com a marc de referència (intentant acostar-hi elements d'altres estudis no centrats en el doble que permetin matisar les perspectives). És a dir, fer una visita *nostra* al camp temàtic, sense defugir totes les interferències i "contaminacions" que ens puguem trobar en el recorregut: una visita personal a la varietat tan esmentada i alhora una il·lustració dels aspectes que la panoràmica crítica ens ha anat assenyalant fins ara. L'objectiu és buscar un paradigma de referència que sigui útil com a tal (com a referència, familiaritat amb la nomenclatura i la concepció dels mecanismes i continguts genèricament associats al doble) - és a dir, l'instrument des d'on començar, el referent que pugui servir com a punt de fuga en el moment d'abordar cada actualització concreta. Per arribar-hi, ordenem el discurs per parts; no cal entendre, com s'ha ja avisat, que aquesta parcel·lació sigui implícitament una proposta tipològica: la tipologia del doble ha estat ja revisada; necessitem aquí només unes fites orientatives per adreçar el nostre discurs.

b) El doble i les idees de duplicació en el món primitiu. L'experiència dual de l'home.

Primer àmbit d'interès del tema és, inqüestionablement, la seva insistent presència en les cultures arcaiques. En efecte, les creences d'una amplíssima gamma de pobles permeten pensar-lo com una constant cultural, especialment si tenim en compte la clara connexió que podem deduir en relació amb estructures encara més universalment esteses com les que es refereixen de manera genèrica a la particular concepció de la *dualitat* en la major part de les cultures de caràcter arcaic:

The beliefs to which the term 'double' refers may be traced back to two psychological sources. In the first place, they may result from elementary speculation on the category of duplication; in the second place, the phenomena on which the notion of the divisibility or duality of personality is based are such that a potentially duplicate existence was inevitably ascribed to every concrete object of thought. The two sources constantly mingle. The main characteristic of the former is that a double or counterpart arises by multiplication; of the latter, that it arises by division. A secondary characteristic is that in the latter the counterpart tends to be of a different substance, though of the same accidents - the so-called 'spiritual double'. Again, the connected categories of duality, substitution, representation, impersonation, and so forth, combine with such results of the category of duplication as identity, original and copy, idea and reality, to complicate the general conception of doubleness in pre-scientific speculation. CRAWLEY (1911) p. 853

Estructures traduïdes en tota una sèrie de "formes subsidiàries", arrelades en una actitud reverent més o menys comuna en relació amb el número dos; la duplicitat, l'experiència de la dualitat, semblen exercir una particular suggestió en la ment de l'home:

It is not surprising that in early thought two became a sacred number, when we consider the mystery often connected with duplication. (...) Duplicity in nature is still enough of an abnormality to warrant its inclusion in the list of magical or sacred centres of mystery. CRAWLEY (1911) p. 853

Per no parlar de la barreja de fascinació i terror de la duplicació natural de l'home en els bessons, sobre els quals haurem d'estendre'ns en particular. Sense moure'ns dels aspectes més quotidians de la vida, ja una llarga llista de costums il·lustra la força de la duplicació, a la qual s'associen sovint elements màgics, sagrats, miraculosos. L'experiència immediata presenta a l'home una multitud de fenòmens que es poden traduir en una estructuració dual de la realitat. Keppler, citant Emerson, adverteix del fet que, en primer lloc, un *inevitable* dualisme dissecciona la natura, i, en segon lloc, que aquests fets fàcilment podien aparèixer com a misteriosos als homes que vivien en una infància cultural (per tal com la percepció de la realitat seria paral·lela a la pròpia dels infants), capaç de fer-los creure, per exemple, que la cara reflectida de Narcís a la font no podia ser altra cosa que un altre ésser.<sup>3</sup> Deixant a part la fortuna d'afirmacions com aquestes, cal reconèixer que el dualisme és constant en els fets de la realitat. La llista



podria ser tan llarga com poc sistemàtica: el dia i la nit, la lluna i el sol, dos sexes en la majoria d'éssers vivents... Keppler crida l'atenció als in comptables parells que percebem en el nostre cos i en el dels altres: des de la duplicitat de les extremitats fins als dos hemisferis cerebrals, passant per la sistole i la diàstole, la inspiració i l'expiració... Menys exòtics com a referència, també el reflex d'un mateix al mirall o la mateixa ombra que tota persona projecta i que veu créixer i decreixer segons la intensitat de la llum... - també ells es tenyeixen d'aquesta atmosfera arcaica, sobretot pel que fa a l'ombra; tanmateix, per tal com les particularitats que presenten en la manera que emergeixen en el motiu literari són notables, en parlarem amb més detall quan tractem aquest aspecte concret. Valorar aquests fets és delicat: difícilment trobarem l'origen del tema en la realitat immediata, per la senzilla raó que ens és molt difícil d'assegurar fins a quin punt la realitat no hi és mediatitzada per la mateixa experiència cultural - o fins a quin punt no són la mateixa cosa. Podem dir, en canvi, amb tota convicció, que l'experiència dels homes, des de l'inici dels temps, ha donat gran importància als fets duals en la realitat. És en aquest matis que caldria fonamentar l'origen del doble a partir d'una realitat sentida com a fonamentalment dual - o, si més no, portadora d'uns determinats desdoblaments, perquè, des de molt antic, el binarisme sembla dominar el pensament primitiu.<sup>4</sup> Experiència fonamental de la dualitat del món a la qual correspon molt sovint una dimensió sacra. Es combina així en l'estructura de la dualitat l'acció de dos eixos: la percepció dual i l'aurèola sobrenatural amb què es connecta.

Recordem, com a exemple principalment i amb totes les reserves que pugui suscitar, que també Girard havia desenvolupat en el seu polèmic estudi sobre la violència i el sagrat aquesta contínua referència de la duplicació al sacre, tot i que donant-li una interpretació molt determinada dins l'estructura de la hipòtesi central de la seva obra.<sup>5</sup> No es tracta d'encetar aquí el complex debat sobre la qüestió; interessa més aviat la importància que Girard dona a la duplicitat en tota la dinàmica originària del sacre. A l'arrel d'aquella "crisi sacrificial", el moment en què entren en conflicte els mecanismes sacrificals de prevenció de la violència, existiria efectivament el terror de la "indiferenciació": la indiferència entre comunitat i víctima (el trencament de l'equilibri

---

<sup>3</sup> KEPPLER (1972) pp. 2-5.

<sup>4</sup> PERROT (1976) p. 37.

<sup>5</sup> GIRARD (1972).

sacrificial, l'excessiva contigüitat de la víctima amb la comunitat - l'arrel de la violència indiscriminada, l'expressió més aguda de la qual seria l'incest). La superació d'aquest estadi de trasbals es faria a través dels mecanismes del sacre (i per això la natura sacra de la violència, la natura violenta a vegades absolutament terrorífica del sagrat - mecanismes que Girard arriba a posar de costat, talment una reivindicació, amb els arguments de Freud al seu discutit *Totem i Tabú*). A partir d'aquest punt, els elements de la crisi i els que han coadjuvat a resoldre-la estarien imbuïts d'una aurèola de sacre - i, doncs, d'intocable, terrorífic, i alhora element de veneració. Punt important és que Girard considera precisament una de les expressions d'aquesta indiferenciació, aspecte fonamental en la seva teoria, la duplicitat. És en aquest escenari que es veurien a la llum certs comportaments propis de situacions que remetien al sagrat: la freqüent identitat de comportament, les màscares, les substitucions sacrificals... En el moment de la crisi, l'equilibri d'aquest factors s'anul·laria: faria aleshores aparició la indiferència, la duplicació, allò que porta de nou al desencadenament de la violència indiscriminada. La duplicació (i Girard fa referència explícita i explicació articulada al fenomen del doble i el seu correlat, els bessons) es trobaria a l'arrel d'aquest procés i en seria també expressió. D'aquí que l'envolti per més d'una raó un ambient sagrat i sobrenatural, i per extensió, terrible, i que emergeixi fàcilment el "doble monstruós".

Les teories de Girard poden semblar excessivament radicals. Hi veiem però la relació clara i explícita entre duplicació-sagrat i l'aire terrible (no solament explicable pel sobrenatural) que sovint pren el doble dins de la dinàmica del binomi en qüestió. El cert és que, des d'un aire més a la superfície dels fenòmens, toparem sempre amb una constant referència a la dualitat en el món mític. D'entre els més que nombrosos exemples susceptibles de ser mencionats, citem el particularment significatiu de la dualitat fonamental en el panteó indoeuropeu, on la divisió de cada funció en dues entitats complementàries és fonamental. Curtius, hi haurem de tornar amb més atenció, va veure factible derivar d'aquesta duplicitat la construcció de certs personatges literaris, els companys d'armes. Els citem perquè és un dels testimonis de com la dualitat pot ser entesa com una constant cultural, d'origens mítics i de múltiples manifestacions literàries. També interessant en aquest sentit, em sembla, evocar l'estudi del panteó grec fet per Vernant: a partir d'un aparellament en aparença inexplicable entre Hestia i Hermes, l'autor descriu la percepció sagrada de l'espai en la civilització grega, articulada en els

valors complementaris que encarnen les dues divinitats.<sup>6</sup> Veiem en aquest cas com existeix en la idea de duplicació una forta percepció de la construcció complementària de sentit. Tanmateix, només exemples elaborats de com s'articula aquesta constant percepció dual en l'àmbit mític i religiós.

No és estrany, per tant, que el pensament primitiu doni a la idea del doble la importància que li ha donat. Els aspectes de la dualitat fins ara comentats hi conflueixen per a conferir una imatge que uneix la teoria de l'ànima amb el sobrenatural - i amb el sagrat i el terrible molt freqüentment. D'aquesta unió de línies neix la coneguda associació que porta a veure en el doble el presagi de la mort:

The special meaning of the term 'double' as the so-called 'spiritual double', is the 'wraith' or visible counterpart of the person, seen just before or just after, or at the moment of his death. This belief is derived directly from the theory of the soul. CRAWLEY (1911) p. 855

Cal notar que veure el doble en les proximitats de la pròpia mort, d'altra banda, seria un fet molt més que freqüent:

Few phenomena seem to be better attested than the subjective perception of a 'phantasm of the living' in the circumstances mentioned. It is a remarkable agreement between psychological fact and primitive psychological theory, but the latter is alone quite sufficient reason for the genesis of the belief. CRAWLEY (1911) p. 855

Una visualització, diu Crawley, elaborant a partir d'un extensíssim material etnogràfic, que respondria de manera precisa a una primerenca teoria de la personalitat: l'ànima seria encarnada en el doble, en el qual podria prendre una forma de duplicació més o menys perfecta, sempre però palesa (és a dir, d'una natura que impedeix dubtar de la relació):

The soul itself constantly tends to be a counterpart or duplicate, a spiritual-material double of the person. The reason for this tendency is to be found in the main source of the belief in the soul. This is the mental percept and the memory-image of an object, which is inevitably a replica of the sensational percept (...) somewhat incomplete, but often vivid enough. It is called up most vividly in dreams, but also in waking memory. CRAWLEY (1911) p. 855

La gamma de perfecció d'aquestes representacions és molt àmplia; el comú denominador és sempre la idea que relaciona una duplicació evident amb la concepció de l'ànima en pobles estesos arreu la geografia mundial:

Before discussing (...) it is as well to repeat the fact that early thought insists very strongly on the principle of duplication and extend the application very widely. It serves as a theory of the soul and of a future existence. CRAWLEY (1911) p. 857

D'aquí la universalitat d'idees com la reencarnació del pare en el fill, del fill com a doble

---

<sup>6</sup> VERNANT (1973) p. 135-241. Més endavant ens haurem d'aturar, en el mateix terreny històric, en el concepte de *kolossos* desenvolupat també per Vernant (categoria que era clau en CASTOLDI (1991)).

del pare, o la creença que els duplicats (siguin retrats, imatges, representacions) es relacionen íntimament amb l'existència d'una persona.

Examples might be multiplied. It is natural that, when once the notion of 'spiritual' duplication has been formed, it may be applied to any thing that strikes the fancy. CRAWLEY (1911) p. 858

El corollari d'aquestes concepcions és que, vist el doble o la duplicació com a ànima, la fragmentació comporta o (o n'és símptoma) greus perills - d'aquí la relació sinistra amb la mort:

In fact, the theory of the soul which involves the belief in the appearance of a man's double or wraith shortly before, or at, or just after, his death brings into very strong relief the danger of making the unity of the person into a duality. The phenomena of this wraith or double might be illustrated at great length, but they present hardly any variation of detail. CRAWLEY (1911) p. 858

El lligam, en definitiva, és ben clar:

These phenomena explain both the fact of the appearance of doubles, and also the pre-scientific theory of it which is a part of the early doctrine of the soul. According to that doctrine, the soul is separable from the body. This separation occurs at death, and may occur in illness, and even in a mere attack of fright, in sleep, and in other circumstances which need not be considered here. The soul is more or less universally regarded as a material, but etherealized, visible duplicate of the owner, whether full-sized or miniature, and as constituting his life. When it is removed, he is either dead or in danger of death. CRAWLEY (1911) p. 859

En conseqüència, dues consideracions semblen possibles. En primer lloc, que la constant aparició de la dimensió dual pot trobar-se a la base d'aquest interès estès en totes les cultures per la imatge del propi doble - un interès, com diu Crawley conclouent el seu article, la pervivència del qual és un d'aquells casos que no es poden explicar a partir d'una teoria de supervivència o una tradició transmesa. Més aviat sembla una constant profundament arrelada en el ser humà. Diu Hartland conclouent el seu estudi sobre els bessons i posant-los amb referència també amb aquesta dimensió del pensament humà:

It is perhaps due to an innate tendency in the human mind to repeat, to echo, to balance, or to contrast. This psychological quality constantly exhibits itself in every department - in philosophy, theology, mythology, literature, art, ethics. It is responsible for the dualism of the great religions, for the frequent reduplication of incident in a fairy-tale, for the symmetrical grouping of figures in a work of art, and for dramatic nemesis. In the domain of mythology and religion, whether pagan or Christian, it has doubtless been emphasized by the mystery attaching to the comparatively infrequent phenomenon of human twins. HARTLAND (1911) p. 500

En segon lloc, que aquesta imatge presenta ja des del primer moment unes característiques recurrents (sobretot pel que fa a l'ànima i la mort). No és la intenció d'aquest treball intentar estudiar-les més en profunditat. És interessant notar que són, en gran part, represos posteriorment com constants de la idea del doble, i que emergeixen en altres relats més propers a la nostra concepció del món. En altres àmbits de l'*elaboració* del doble, tal com el nostre recorregut va perfilant.

c) Un cas particular de duplicació. Els bessons.

Cas especial de la importància del desdoblament en el marc de l'anomenada mentalitat arcaica és el dels bessons. La seva presència recurrent i particular demana un tractament a part. En ell apareix la percepció immediata en la vida quotidiana d'una duplicitat personal. S'hi fa present també el sentiment d'*estrany* que els envolta, del qual deriven les relacions amb el sobrenatural; i la consciència d'un estrany lligam unint els dos individus - talment no fossin altra cosa que parts d'una existència no-humana o paradigmes més o menys perversos de la composició mixta humana-espiritual de l'home.

En els bessons trobem tota una estructura narrativa on sorgeix molt d'allò que serà recurrent en el doble: s'hi conjumina l'experiència directa, la dimensió sobrenatural i la idea de la complementarietat dels dos personatges. Pot sorgir aleshores el dubte de si cal buscar l'origen del tema directament en els bessons i oblidar els fenòmens (i llurs interpretacions) de què acabem de parlar - un arriscat voler trobar causes i efectes en un ambient que els desconeix, on tot conviu i tot sembla ser emergència d'un mateix fenomen. Si bé efectivament la relació bessons-doble sembla clara, la importància dels bessons i els mites que s'hi associen va íntimament lligada amb tota seguretat a l'experiència de la dualitat del món real, de la qual el tema dels bessons no és sinó una expressió - encara que potser la més significativa:

(...) s'avère finalement un instrument idéal pour l'illustration du jeu des contraintes logiques que les membres de la cellule gémellaire sont éminemment aptes à incarner. Offrant une architecture rigoureuse d'oppositions codifiées, les jumeaux proposent donc un modèle du binarisme qui paraît commander toute la pensée primitive. PERROT (1976) p. 37

Sigui com sigui, és clar que en els bessons trobem de manera explícita la realitat de dues persones anormalment semblants - sovint idèntiques - independents però alhora enigmàticament unides per alguna cosa inexplicable que les apropa. Si hi afegim la seva presència literària, entendrem perquè se sol considerar (en la bibliografia que hem analitzat) els bessons com el primer pas històric del tema del doble.

La relació dels germans bessons amb el sobrenatural és una constant de les seves aparicions. En un inici, sembla provat que aquesta relació amb el sobrenatural té origen en l'estranyesa del fet: per a la mentalitat primitiva, que en comptes de néixer un infant en nasquessin dos a l'hora, era un fet prou excepcional com per cridar l'atenció i reclamar una explicació, l'àmbit de la qual solia ser el sobrenatural. Una explicació (tal com sol passar en el moment que l'home afronta el desconegut) amarada d'un sentiment

de reverència i por, d'on una varietat de reaccions:

The birth of twins in the human species is an event so unusual that it has almost everywhere drawn popular attention and evoked expressions of emotion, varying from extreme terror through the whole gamut of fear, repugnance, suspicion, anxiety, perplexity, hope, and joy. The first impulse seems to be to regard twins as unnatural and monstrous, and therefore as portending evil. HARTLAND (1911) p. 493

La major part dels pobles primitius presenten el tabú, i molt estrictament observat, dels bessons.<sup>7</sup> Hi opera una gran por, la por al desconegut - però també el temor del sacre: l'origen, el misteri de la concepció dobla, gairebé mai adjudicada obertament a les capacitats sigui d'un home concret sigui d'un segon. La infidelitat resol la qüestió, però no del tot. Més aviat es comprèn l'ambient d'ansietat a través de la intervenció d'un ésser sobrenatural (exemple extrem en serien les creences que fan néixer el bessó de la dona que ha menjat certs menjars prohibits: motiu pel qual en un dels bessons s'encarnaria un ser totèmic):

Many peoples entertain the belief that a human father can beget only one child at a time. This has led to the suspicion (...) that the second child is due to the mother's infidelity. (...) But there is another, and perhaps older, view, more widely held, that they are the result of divine impregnation. HARTLAND (1911) P. 496

En general, efectivament, la idea més freqüent és que un dels fills era concebut per un esperit que havia decidit intervenir en la vida de la tribu; una intervenció entesa la major part de casos com a negativa. Es tracta d'una constant per a la qual és possible aportar testimonis dels més diversos llocs del món. Les conclusions que se'n poden treure semblen clares: com més ens acostem a la mentalitat arcaica, més podem afirmar que el naixement dels bessons era entès, més com un fet gloriós, com una catàstrofe. Hartland, per citar només un dels noms que se n'han ocupat, en un estudi d'àmbit gairebé mundial, subratlla l'estructura constant d'aquestes creences. En molts llocs, allà on aquesta estructura "actua amb tota la seva força", el tabú exigeix la mort de la mare i els fills. En altres, només d'un dels fills; mentre que en altres s'abandonen els tres individus a la selva, o se'ls porta a "twin towns", llocs marginals on poden viure en l'exili, i d'on en certs casos, poden retornar (normalment després d'un temps no inferior a 12 mesos). La raó d'aquest tabú, diu Hartland, podria ser econòmica (la llet de la mare no s'hauria de

---

<sup>7</sup> Per una panoràmica exhaustiva, cf. HARTLAND (1911); altres informacions i interessants comentaris a RANK (1973) pp. 90-91 i al més específic (i famós) de HARRIS (1906). Informació suplementària de gran interès (recurrències de relats mítics de bessons de llocs diferents com Escandinàvia, Armènia, Índia... i la comparació en l'atmosfera típica dels seus treballs) al llibre pòstum, recopilat per Grisward, de DUMEZIL (1994).

repartir); i hi pot intervenir també la gelosia del marit; tanmateix, molt més generalment, per a la comunitat, el que compta més és la presència perturbant del sobrehumà - el tabú. Això podem afirmar-ho perquè si bé en altres llocs el tabú sembla mitigar-se, i en altres fins i tot es pot observar un favor pels bessons, subsisteix, fins i tot en la perspectiva més positiva, una reverència ben pròxima a la por davant el sinistre. Vegem un exemple en la tribu dels Ewe, a l'Àfrica occidental:

It must be obvious (...) that, if the Ewe and their immediate neighbours favour the birth of twins and triplets, their joy is not without trembling. Such births are not in the order of nature; they are uncanny, equivocal; and though they may be a blessing, if the proper precautions be not strictly observed, they may be quite the reverse. (...) consequently the birth of twins, as one such event, is not a joyous fact, but an evil omen. HARTLAND (1911) p. 493

Kepler creu provat que aquesta gran por es dona només en un estadi cultural primerenc: com més complexa es fa la relació de l'home amb el món, menys terror semblen inspirar els bessons. D'aquesta manera, es passa, successivament, a matar només un dels germans, a no matar-ne cap, per arribar finalment a considerar-los alguna cosa de diví, lligat sovint a la fertilitat. Els bessons toquen així l'àmbit del sagrat. Per Girard el fet és natural. Els bessons, per la combinació de duplicitat i por irracional pel sinistre, encarnada en la institució del tabú, condensen en l'estudi d'aquest autor l'essència de la seva hipòtesi central: el terror suscitat per l'escena primordial (que, subvertint Freud, no és altra que l'estadi de violència indiscriminada per a la qual la violència del sacrifici hauria de servir de prevenció, l'única solució de la qual és el mecanisme de la víctima expiatòria), el correlat de la qual seria l'indiferència, no podia trobar millor expressió que la presència percebuda immediatament d'una duplicitat efectiva i sobrevinguda. D'aquí el terror, el tabú, la violència que busca compensar aquest fet que perturba el precari equilibri que el sagrat intenta mantenir.<sup>8</sup> Però no és objectiu d'aquestes pàgines discutir sobre els orígens del sagrat i les seves relacions amb els bessons. És evident, tanmateix, que tots aquests elements, de l'etnografia a la polèmica de Girard, continuen insistint en una sèrie de fets prou característics, que en l'articulació d'aquest autor prenen almenys la forma de mecanismes del més profund de la cultura. Sense entrar a valorar-los, cal tenir-los ben presents. Però tornem al concret.

Els bessons solen gaudir de poders excepcionals, tals com veure el futur, ser immunes a qualsevol verí, ser capaços de canviar d'aparença; més sovint, com s'ha dit,

---

<sup>8</sup> Cf. GIRARD (1972)

se'ls veu lligats a la fertilitat:

In fact, it is chiefly in the control of the weather and the promotion of fertility - two results closely connected with one another- that the powers possessed by twins are generally held to lie. HARTLAND (1911) p. 498

Ja Otto Rank afirmava que, en el fons, calia preguntar-se si el pas de l'acte de matar els bessons al del seu culte no s'ha fet precisament perquè en els pobles en què s'ha donat, s'ha sabut superar el tabú i la por dels ancestres per tal d'assolir l'afirmació de la personalitat.<sup>9</sup> Sigui com sigui, cal tenir present que fins i tot en aquest casos, els bessons no perden mai el seu tracte amb el sobrenatural, per molt que es perdi l'aurèola de perill que els envolta. D'aquí la presència constant del culte als bessons, sigui o no resultat del procés descrit per Rank i per Keppler; un culte més important que no semblaria:

So far, abundant reason has been given for the conclusion that twins, being out of the ordinary course of nature, are held by many peoples to be children of extraordinary powers, or of portentous and even dangerous birth, and consequently that they, or at least one of them, must be at once exposed or put to death, and where this practice is abandoned or has not arisen, they and their mother (frequently their father also) must be surrounded with tabus; and they are invoked for various purposes, chiefly for rain and fertility. (...) The twins of Greek legend (...) have of course long been known (...). But the wide range of the cult, and the number of cases in which twins have been worshipped, had not previously been understood. HARTLAND (1911) p. 498

En efecte, les parelles il·lustres de bessons de les civilitzacions antigues han tingut sempre alguna cosa de diví: els Açvins del Rig-Veda; Càstor i Pòl·lux; Shu i Tefnut, Horus i Set, egipcis; Romul i Rem... En tots ells hi persisteix una mateixa intuïció - el sentit subjacent que el naixement dels bessons no era un fet natural, sinó una alteració de la normalitat, i que, encarnat en la figura d'un d'ells, calia veure la intrusió en els afers mundans d'èssers d'un altre ordre:

The underlying sense that twin birth cannot be a natural occurrence, that it signifies disturbance of the normal order of things, that it represents, in the person of one of the twins, the intrusion of the spirit world into human affairs. KEPPLER (1972) p. 17

El culte dels bessons ha tingut d'aquesta manera una gran importància en la història de la humanitat, i el seu desenvolupament ha anat estretament lligat al dualisme dels grans sistemes religiosos.<sup>10</sup> Otto Rank el considera una derivació necessària de la creença en l'ànima humana, apareguda per la necessitat d'explicar l'estranyesa del naixement. El fet que el mateix naixement sigui en els pobles arcaics un succés d'alguna manera "sobrenatural", fa que el tema dels bessons s'acosti al del naixement sobrenatural de

<sup>9</sup> RANK (1973) p. 91.

<sup>10</sup> RANK (1973) p. 90.



l'heroi. I de fet, ambdós temes van lligats, del moment que les grans parelles de bessons eren parelles d'herois,<sup>11</sup> l'existència dels quals va lligada sovint a la fertilitat i als mites fundacionals (en els quals un germà funda i l'altre és assassinat: Caim i Abel, Ròmul i Rem...). Un heroisme que sembla d'altra banda estar connectat amb la condició de parella, com si solament a duo es manifestés el màxim del seu poder. En el fons, aquest fet, com el que emergeix en l'assassinat d'un dels germans, no faria sinó traduir la relació que en el seu origen s'estableix entre els bessons i l'ànima (la part immortal d'un mateix, corporitzada en el bessó immortal) i, en conseqüència (tornem al concepte de fragmentació anímica), entre els bessons i la mort - en el desig humà de superar-la:

Ainsi le motif des jumeaux, comme le problème du Double dont il n'est qu'un exemple concret, nous ramène en dernier lieu au désir éternel de l'immortalité du Moi. L'homme croit d'abord naïvement à une vie éternelle sans mort, mais il est obligé d'admettre qu'il existe seulement une immortalité collective. Pour se défendre contre cette immortalité collective, il crée son Double, mais, dans celui-ci aussi, il est finalement obligé de reconnaître la mort qu'il a primitivement niée comme symbole de son immortalité personnelle. RANK (1973) p. 104

El dualisme que encarnen els dos germans es tradueix sovint en una diferenciació de rols que prefigura la interacció que haurem de veure característica dels personatges dobles.<sup>12</sup> Hem arribat a un àmbit que té ja en la narració el vehicle: el *relat mític*. En el naixement estrany i de natura sobrenatural de dos germans en un mateix part, les grans civilitzacions varen col·locar mites de gran abast, que implicaven l'essència més profunda de la humanitat - la fecunditat, la fundació (funció civilitzadora), la mort, la immortalitat. En l'encarnació de dos germans idèntics, la complementació d'una realitat superior, com a expressió de tota aquella gamma de suggeriment que sorgeix de la dualitat en la ment primitiva. Estem, encara, en l'àmbit estricte de mites primordials, és cert, i tampoc no n'hem fet una anàlisi particularitzada i aprofundida, però podem dir que topem altre cop amb elements sobre els quals gira i girarà l'elaboració, el *treball* sobre el doble: la natura sobrenatural, la terrorífica, la relació amb la vida i la mort...

d) Duplicacions en la literatura. Panoràmica de les aparicions del doble en la literatura.

En els bessons la duplicació de la persona, més enllà del fruit d'al·lucinacions, visions o correlats d'una angoixa més o menys objectivada, era una experiència inserida

<sup>11</sup> RANK (1973) pp. 99-100.

<sup>12</sup> Cf. KEPLER (1971) pp. 18-26; també PERROT (1976) p. 31 - precisament aquest estudi és una mostra dels punts de contacte entre les aparicions del doble i la dinàmica dels bessons.

en la vida ordinària. La semblança entre persones determinava l'horitzó en la quotidianeïtat. Amb un tractament divers la major part dels casos, les seves possibilitats van fer fortuna en la literatura. El tema de la semblança física entre dos personatges, sovint germans, va ser aprofitat ben d'hora en totes les seves potencialitats narratives. A primer cop d'ull, en general, sense cap dels aspectes problemàtics o extraordinaris que hem vist en la majoria d'exemples precedents. El tema s'hi veu reduït a una aparença externa, i usat per a allò a què més pot contribuir: els cops d'efecte. Certament, podem rastrejar ressons d'aquella dimensió extraordinària en alguns casos aïllats on la natura d'un dels personatges és divina o on la intervenció de la màgia és fonamental en la trama (per exemple, a *Amfitrió* de Plaute trobem encara les restes del binarisme primitiu a què es referia Perrot, explicitat en el joc d'equívocs que la transformació de Júpiter possibilita).<sup>13</sup> Però a la llarga la potencialitat de l'equívoc serà el més aprofitat. D'aquí que el tema de la suplantació hagi tingut tanta fortuna; tot i que tampoc en aquest cas no han faltat les intrusions en el sobrenatural - moltes vegades en relació a naixements meravellosos (pensi's, entre tants d'altres, tan sols a Uther Pendragon prenent la forma del marit d'Ygerna per tal de concebre Artur a la *Historia Regum Britanniae*).

En paraules de Keppler, ens trobaríem davant d'un *Second* que no és *Self*: allò que ell anomena duplicació objectiva. Dolezel havia posat aquesta situació en un dels vèrtexs de la seva proposta de triangle. Ens trobaríem amb dos personatges idèntics però que conserven la seva individualitat separada.<sup>14</sup> Partint de la potencialitat de cops d'efecte que possibiliten aquests dos personatges diferents però idèntics externament, es va desenvolupar un sòlid esquema de comèdies (principalment), on la semblança obre *un ampli camp per a confusions i suplantacions més o menys còmiques, i fins i tot tràgiques*.<sup>15</sup> La llista d'obres on és possible trobar aquest tema és llarga. *Menaechmi* de Plaute proporciona ja l'esquema que va fer fortuna - la semblança desconeguda entre germans que possibilita l'intercanvi, la suplantació i els equívocs (que es veuran sovint relacionats amb falsos adulteris). Un esquema reprès posteriorment molt sovint, segons Frenzel, que en dona tota una llista. A partir del Renaixement, el trobem en Shakespeare (*Comedy of Errors*), el cardenal Bibbiena (*La Calandria*), l'anònim autor de

<sup>13</sup> Cf. PERROT (1976) pp. 34-37.

<sup>14</sup> DOLEZEL (1985).

<sup>15</sup> FRENZEL (1980).

*Gl'Ingannati*, Lope de Rueda (*La comedia de los engañados*), Goldoni (*I due gemelli veneziani*), i, més recentment, per Tristan Bernard (*Les jumeaux de Brighton*)... En tots ells es reprèn la constant confusió, els equívocs, per donar pas, a la fi de l'obra, al reconeixement general de l'existència dels dos personatges. Un altre grup d'obres posa èmfasi en la substitució i suplantació de la identitat d'un dels personatges (molt sovint absent o mort) per part de l'altre, essent particularment freqüent la temàtica política - la suplantació del poder, tant per bé com per mal -; en són exemples il·lustres Tirso de Molina (*La aventura con el nombre*), Lope de Vega (*El palacio confuso*), Corneille (*Don Sanche d'Aragon*), Zorrilla (*Traidor, inconfeso y mártir*)... Els efectes relacionats amb la intercanviabilitat de personalitat es donen també a través de la disfressa - sobretot per tal de dur a terme intrigues amoroses: l'exemple més clàssic, el *Miles Gloriosus* de Plaute, però és difícil no pensar en les disfresses de Tristany.

Com deiem, doncs, una aplicació que es reduiria a la superfície del tema. En molts dels casos és efectivament així. Ara bé, justament en el tema elegit per Dolezel per anomenar el vèrtex del seu triangle, *Amfitrió*, podem trobar elements per matisar l'absolutesa dels esquemes. Efectivament, ja en *Amfitrió* de Plaute, en aparença no gaire distanciat d'aquesta possible estructura, podem trobar elements que portin la reflexió cap a llocs menys fressats que els d'un mer "topos". És interessant aturar-nos-hi uns segons a la llum d'un recent comentari. Observant la *diferència* que l'obra presenta, Bettini<sup>16</sup> ens ofereix una lectura que ens situa de manera radical i sense donar joc a una possible limitació com a duplicació merament "objectiva", en la problemàtica del doble, de la historicitat i de la determinabilitat de la temàtica selectiva - tots ells, és fàcil veure-ho, punts que volem clau en el recorregut d'aquest treball (és a dir, *volem* perquè es van mostrant progressivament fonamentals).

D'entrada, *Amfitrió* comença precisament amb l'escena que acaba l'esquema dels *Menaechmi*: l'encontre amb l'altre. No hi ha equívoc; Sòsia troba el seu doble de bon principi (i, de fet, és el primer personatge de la literatura occidental a fer-ho). Però, com més es mira l'obra, més s'hi entreveu una preocupació bàsica per la identitat, bastida a partir tant d'arguments *transculturals* com, molt més significativament, propis de l'específic del món romà. En el monòleg de Sòsia, la marca de l'individu residiria en primer lloc en la semblança física i el nom. Veure algú repetit com un mirall suscita la

reflexió, el dubte (feina de filòsofs, continua, pensar al dubte sobre la pròpia existència: no és estrany que en el relat medieval, *Geta*, els personatges seran encarnats per filòsofs). En la necessitat urgent d'una certesa, la identitat reclama la intervenció d'altres factors - el record, la percepció sensitiva... - l'ordre transcultural mencionat. Més enllà del dubte, però, la consciència de pèrdua dóna espai a altres factors que determinen la identitat d'una manera molt particular. Sòsia pensa aleshores la pròpia identitat en l'eix concret del Sòsia esclau romà d'Amfitrió - per això, per exemple, la reflexió que el personatge fa: si algú l'ha suplantat, potser és que ell pot ser lliure:

Sosia, lo schiavo, concepisce dunque la propria identità, e la perdita cui essa va soggetta, in un modo conforme al suo "ruolo" sociale e culturale. In questo sta una prima, sostanziale *differenza* fra il modo in cui Plauto sviluppa il tema del "doppio" e quello in cui gli scrittori moderni tratteranno i loro vari *doubles* o *Doppelgänger*.<sup>17</sup>

L'element fonamental d'aquest entorn és el que insereix la transformació màgica, la metamorfosi, com a element d'explicació:

Tornando a Sosia, ecco dunque il modo in cui egli cerca di "interpretare" la perdita della propria figura e della propria identità: egli vede che l'altro, Mercurio/Sosia, possiede in tutto e per tutto la *imago* che prima era in lui, e si vede contestualmente negata l'identità che prima era certo di possedere. Per trovare una possibile spiegazione di questo assurdo evento pensa allora di essere stato trasformato *lui* in qualcun altro, diverso da quello che era prima. È come se Sosia sottolineasse quello che per noi è solo un aspetto dell'incontro con il "doppio": la perdita della identità del soggetto (...). BETTINI (1992) p. 32

Tot i això, i per molt diferent que l'experiència aparegui en aquesta explicació, un sentiment de pavor davant de la pèrdua d'un mateix que és subratllada en el procés és inevitable, i dóna peu a noves particularitats: la vida no seria aleshores res més que un succedani sense valor:

La vertigine che si spalanca di fronte alla fiducia nella *identità* personale è probabilmente molto diversa da quella che per analoghi motivi di "sdoppiamento" può cogliere l'uomo moderno: ma è ugualmente spaventosa. Esiste la possibilità di "perdersi", di "dimenticare" se stessi da qualche parte e di andare in giro per il mondo sotto altra forma: nasce il dubbio che la nostra vita sia solo un surrogato di ciò che, altrove, sta accadendo a la nostra persona "vera". BETTINI (1992) p. 35

Pel que fa a la història del motiu, la transformació màgica com a punt de referència desapareixerà i aleshores el *Doppelgänger* podrà efectuar el seu poder absolut d'angoixa:

In altre parole, è possibile che la sua [de la màgia] assenza dal quadro di riferimento del "sosia" moderno renda il fenomeno dello "sdoppiamento" della persona qualcosa di ancora più ambiguo de

<sup>16</sup> BETTINI (1992).

<sup>17</sup> BETTINI (1992) p. 23. En el mateix àmbit, és molt interessant notar com Sòsia farà un joc de paraules amb les màscares funebres aristocràtiques: veient el doble creu veure la seva màscara fúnebre, autèntic doble que els nobles romans es donaven. Un costum romà paral·lel al de les esteles gregues descrites per Vernant. Cf. *Ibidem* pp. 39 sq. i VERNANT (1973).

angoscioso. Privata del punto di fuga che la magia in qualche modo offriva alla cultura di Sosia, la ragione moderna resta definitivamente prigioniera dell'enigma, e il "sosia" può cristallizzare tutta la sua paurosa assurdità. BETTINI (1992) p. 38

Això, evidentment, fins que la psicoanàlisi ocupi amb una explicació patològica allò que era regit per la màgia:

Ma nella nostra cultura difficilmente la ragione accetta di rassegnarsi. La provocazione causata dall'esistenza letteraria del "doppio" era troppo violenta, bisognava pure che qualcuno la raccogliesse e riducesse a norma (...). Ciò che Sosia perepiva come "magia" si trasforma così in "malattia" - malattia della psiche, patologica proiezione di un fantasma. La psicoanalisi (...), abilmente trasferirà nell'*interno* ciò che per la cultura antica era essenzialmente trasformazione di quel che sta *fuori*. BETTINI (1992) p. 39

L'anàlisi àmplia i detallada de Bettini recolza així sigui en l'especificitat marcada del moment sigui en el contrast diacrònic. En sorgeix una visió de l'obra precisa, concretada en aquella fusió d'horitzons que implica la seva expressió *pensar el doble a Roma*, la qual subratlla tota una problemàtica ben allunyada del que s'esperaria d'una mera duplicació física. Un toc d'avis, no privat d'efecte inquietant, per tal com, fent-hi només atenció, desvela una realitat profunda de *doble* en un cas que potser havia estat trascurat com a tal. Jauss ha elaborat una interessant panoràmica sobre l'evolució històrica del tractament d'Amfitrió (sobre la qual haurem de tornar a parlar), subratllant el diàleg intertextual de la tradició, supeditat al canvi d'horitzons de recepció i producció que s'hi dona. *Interrogació del mite* seria aleshores allò que defineix aquest succeir-se històric: en la dinàmica que emergeix, cada moment anirà destriant focus de contingut prioritari (sobretot pel que fa a la pregunta per la identitat i la seriositat amb què s'aborda: fins a Molière, Kleist, Giradoux, ben diferents).<sup>18</sup> En general, però, és cert que, mentre altres estudis no ens obrin nous camps, el tema sol aturar-se en la semblança mateixa, i no anar més enllà de l'efecte produït per la duplicació i possibilitat de confusió o suplantació. El lector o espectador sol conèixer la veritat de l'equivoc, i en aquest fet es basa l'efecte de l'obra: i sigui com sigui, en un moment o altre, el fet de la duplicitat es posa en evidència. Més que incidir en el misteri de la duplicitat, s'aprofita aquesta pels recursos que ofereix. El lector sap sempre qui és qui, i no sol assistir a una problematització de la realitat de dos personatges idèntics. És clar, queda algun ressò: el duplicat d'Amfitrió, encara, és el déu suprem, la màgia hi és central- és a dir: el

<sup>18</sup> Cf. JAUSS (1988b). En el darrer capítol d'aquesta primera part reprendrem aquesta reflexió, situada en una manera d'entendre l'estudi mitogràfic o temàtic d'alta potencialitat, les directrius de la qual es van fent evidents a mesura que avancem.

sobrenatural és present en un dels dos elements de la parella.

Aquesta realitat és la que sustenta en primera instància l'intent de Keppler de definir amb precisió el terreny del doble - sens dubte, l'intent tipològic d'intenció més severa al voltant del tema. La duplicació seria insuficient en ella mateixa, i només podria ser index d'una efectiva realitat del doble si alerta sobre alguna cosa més profunda; en general, en els casos on això passa, no és sinó una forma poc subtil d'exposar el tema:

But physical duplication by itself is never enough for, nor is necessary to, the literature of the second self. On the whole it is an obvious and comparatively heavy-handed device. KEPLER (1971) p. 7

Keppler, a partir de l'especificitat del terme *second self*, rebutja la possibilitat de considerar aquests i altres exemples com a dobles. La polèmica hi és (és per això, per la determinació amb que l'afronta, citem tan sovint Keppler). L'esforç temàtic per *delimitar* el tema és lloable, tot i que potser agosarat (Bettini ha demostrat bé com certes problemàtiques són visibles només amb l'ajut d'un canvi de perspectiva metodològica). En el fons cal pensar que se'ls considera generalment dobles, i que, malgrat que no s'hi incideixi la temàtica en profunditat, responen a un mateix motlle imaginari. En ells hi ha almenys, en el pitjor dels casos, la reminiscència, l'eco del motiu. Més enllà, ja no. En aquest punt pren forma la idea de zones de transició en allò que, més que no pas una figura geomètrica va apareixent com una constel·lació - la constel·lació del doble.

Un altre motiu limit on pren part la dualitat amb força és el *topos* de les parelles de personatges, present pel que fa a la literatura europea des dels seus orígens més remots. No hi trobem el misteri del desdoblament, ni tan sols la semblança, però sí una certa duplicitat de sentit, pel qual es vehicula una complementació mútua del caràcter dels personatges. E.R. Curtius, en estudiar la figura de l'heroi, en parla detalladament, fent un repàs a les principals aparicions del que ell considera, justament, un *topos* de la literatura europea.<sup>19</sup> Segons l'autor, hi ha una reminiscència del dualisme bifuncional del panteó indoeuropeu, tal com l'havia descrit Dumézil, en els repetits contrastos entre personatges arrauxats i assenyats que podem trobar en moltes obres literàries europees. A la base hi hauria la divisió de la funció soberana entre Varuna, màgic i terrible, i Mitra, savi i just. D'ells provindria, per exemple, el contrast entre l'experiència i saviesa de la vellesa i la irreflexió dels joves que travessa tota la *Iliada* - idea arcaica que no té res a veure encara amb una meditació sobre les edats dels homes. A la *Iliada*, Aquil·les és

<sup>19</sup> CURTIUS (1955) pp. 246-258.

l'heroi col·lèric i irreflexiu, que tot i ser el més gran dels guerrers, precisa del preceptor Fènix, del consell de Patrocles o del mateix Ulisses, perquè la seva virtut guerrera és només *virtut marcial*, exempta de *virtut heroica*: en els ancians es pot trobar el contrapunt ideal a la irreflexió juvenil. Segurament només en l'excelsa figura d'Ulisses es troba un equilibri ideal de les dues facetes - fins i tot Agamèmnon es deixa emportar a vegades per la passió. En el desequilibri entre saviesa i valor caldria veure la base de l'acció èpica de la *Iliada* en el seu sentit tràgic.

Establert aquest esquema, abstracte per tal d'analitzar la recurrència del motiu, Curtius continua l'anàlisi amb Virgili. En *L'Eneida*, tot i canviar-se la virtut heroica per virtut moral, en concordància amb l'ambient de *Pax Augusta* que tant influeix en l'obra, el motiu es repeteix: Eneas personifica la unió de la virtut moral (pietat) i el valor guerrer; al seu costat, Turn no és res més que un guerrer arrauxat, mentre que Llatí conserva els trets del rei savi. Després de Virgili el motiu *fortitudo-sapientia* degenera en tòpic, sobretot a partir de les versions de Dictis (s. IV) i Dares (s. VI), en les quals hem de veure el model que va servir de norma per a l'Edat Mitjana. Sant Issidor relaciona explícitament en l'ideal guerrer la força i saviesa del guerrer. Posteriorment, el tòpic hauria inundat el pensament medieval - pensem a Roland i Olivier - i és principalment visible en el panegíric dels sobirans - reals o literaris - per passar més tard al renaixement en la reflexió al voltant dels valors cortesans.

Tanmateix, com és fàcil d'apreciar, la recurrència del *topos* no indica sempre duplictat de personatges, que és el que realment ens interessa. En els casos on efectivament es dona el fenomen, però, és evident una complementació mútua de les dues personalitats, i una referència a una tercera - l'equilibri ideal. Roland i Olivier formen una figura complerta, un ideal d'equilibri que Carlemany personifica a la perfecció. Ara bé, entre ells no hi ha aquella continuïtat física o psicològica que fa pensar en el doble - no hi ha cap mena de duplictat ni externa ni interna. Sovint són irremeiablement diferents, sense que, i això és el realment important, les seves vides es remetin íntimament i profunda l'una a l'altra. Fins i tot en el cas que efectivament hi percebem alguna cosa que els uneix, cal preguntar-se si no es tracta de pura amistat, motiu també molt important en la mentalitat arcaica.<sup>20</sup> És propi de societats primitives o

<sup>20</sup> Un resum de l'evolució històrica del concepte de l'amistat (que conduirà al concepte d'amor occidental), es troba a NELLI (1963) pp. 278-295; LEGROS (1980). En el marc concret de l'Edat

tribals, o fins i tot d'aquelles a qui manca un poder central sòlid, l'organització a partir de lligams específics d'home a home. Aquests lligams tenen la funció d'assegurar la pervivència del grup, i, per tant, han de ser com més sòlids millor. El mètode emprat és fonamentar-los no solament en ritualitzacions, sinó en afinitats personals. De ser un mètode d'organització de les societats sense estat (on un guerrer només podia sentir-se protegit dels enemics, o tenir la certesa de ser venjat, en el cas de posseir amics que li fossin fidels fins a la mort), es passa ràpidament a la idealització:

Dans les sociétés primitives l'amitié masculine a toujours précédé l'amitié intersexuelle comme type de communion animique idéalisée et presque parfaite. NELLI (1963) p. 278

La fraternitat entre guerrers es converteix així en una cosa que transcendeix la mateixa funció guerrera, i fins i tot els matisos d'homosexualitat que a vegades prenia. Segons Nelli, l'amor grec tal com el coneixem tenia poc a veure amb l'amistat per agermanament: la seva homosexualitat no anava més enllà de l'atracció física interpersonal. En canvi, l'amistat entre guerrers sí que va més enllà i prefigura una visió de l'amor pur - sembla que en el tipus de societats on apareix, es dona una incompatibilitat entre amor carnal i lligams de sang, segurament pel fet que si hi hagués una relació homosexual ja no seria necessari l'agermanament.<sup>21</sup> D'aquest concepte d'amor sorgirà, en una paradoxal transferència, l'amor cortès: en la societat feudal, tot i coincidir-hi un cert arcaisme i una manca de poder central que afavorien els lligams de sang, s'operaria la inversió de tot el sistema de relacions interpersonals que havia regit la societat occidental fins aleshores.

Sigui com sigui, reminiscència del dualisme indoeuropeu, restes de l'amistat entre guerrers, o una combinació d'ambdós motius, cal entendre que no podem veure en personatges d'aquests tipus duplicacions realment significatives. Parlant de personatges fonamentalment literaris tot i algunes reminiscències de l'ambient arcaic; cal fer notar la natura composicional que mostren, per la qual es configura un sentit a través del contrast entre dos personatges. Potser no podem parlar en ells de dobles, del moment que no s'hi manifesta explícitament el tema de la duplicació, però hi trobem un aspecte interessant, el de la complementació constructiva entre personatges.

---

Mitjana, la llegenda de *Ami et Amile* aporta potser l'exemple més paradigmàtic d'aquest motiu; cf. un comentari particularitzat a PETERLONGO (1993).

<sup>21</sup> NELLI (1963) p. 280.



No cal oblidar, de tota manera, que en tractar-lo hem de parlar del més antic dels textos conservats que parlen en la trama d'una relació estreta i fonamental entre dos personatges - i, potser, el lloc on podem trobar-la formulada de la millor manera. Parlem de l'epopeia de *Gilgamesh*. Enkidu, personatge simètric és peça clau en la dinàmica de l'obra, en referència concreta al protagonista; tant que gairebé sembla oferir la imatge del bessó o doble benefactor. Enkidu, enviat pels Déus per a contrastar Gilgamesh, ofereix la imatge inversa d'entrada en el motiu del combat, per esdevenir inseparable company d'aventures i prodigis del protagonista, i en motiu a la seva mort d'un plany fúnebre que ressona encara avui amb intensitat extraordinària (la més pura mostra del dolor, la més vella, deia Canetti comentant-lo). L'abast de tal relació pren tons tan poderosos i íntims que el lligam es converteix en centre del relat.<sup>22</sup> De fet, per exemple Keppler, l'estudia com a *Second Self* del tipus bessó - tot i que en aparença no hi hagi res que pugui fer pensar a primera instància que respecti la seva taxonomia. No entrarem aquí en un estudi detallat de l'epopeia; retinguem que aquesta joia de la humanitat ens fa remuntar fins al primer text el camp d'estudi susceptible de ser abordat estudiant el doble. El fet que més genèricament se n'estudii l'aspecte d'amistat entre guerrers (utilitzant-se'n potser amb excés fins i tot les possibles tendències a l'homosexualitat) ens resitua d'altra banda en la necessitat que hi havia de parlar d'aquest *topos* com a un dels límits del doble - límits en el sentit que més enllà no hi ha possibilitat de doble, mentre que, per la polèmica per exemple del *Gilgamesh* (però en tants d'altres; recordem el ja citat *Ami et Amile*) podem entreveure-hi, encara, una zona de *transició*. Transició on certs elements fan pensar al doble, i per tant reclamen la seva necessària consideració en una panoràmica del tema del doble.

Però tornem, abans d'acabar, al món arcaic i la dimensió sobrenatural de la dualitat, amb totes les teories animiques amb què es corresponia, per tal d'observar un altre aspecte que reclama, per importància, un tractament detallat que en el seu moment hem posposat per la importància intrínsecament literària que té. Es tracta de la figura encarnada en el reflex d'un mateix en el mirall o en la pròpia ombra. La primera aparició d'aquest tema és famosa - Narcís a la font, observant la seva pròpia imatge i creient en

---

<sup>22</sup> Per a l'estudi de la saga he utilitzat la notable edició de PETTINATO (1993) que transcriu tot el material conegut, amb variants i aparat crític, amb l'afegit d'estudis de gran interès. Sens dubte la millor manera per superar les controvèrsies sobre el corpus narratiu.

l'existència d'un altre -, i al llarg dels temps ha tingut una gran fortuna en la literatura universal, lligat als problemes de la identitat i dualitat del ser humà, a l'autoabocament en un mateix i a la fugacitat, l'aparent de l'existència.<sup>23</sup> Significativa la lectura que fa Genette del mite en el món barroc - la il·lusió i fugacitat de l'existència en el reflex de l'aigua fluent:

Narcisse se projette et s'aliène dans un reflet qui lui révèle, mais en la lui déroband (dans les deux sens du mot), son illusoire et fugace existence: toute sa verité dans un fantôme, une ombre, un rêve. GENETTE (1966) p. 25

Una condició que, de tota manera, havia estat essencial en el pensament medieval, que veia en Narcís el correlat perfecte a una idea de l'amor que veia possible com a objecte només una imatge fantasmàtica - per tant, una intuïció plenament inserida en la constant evolució del binomi paraula-fantasma en la cultura occidental:

La fontana di Amore, che "inebria di morte i vivi", e lo specchio di Narciso alludono dunque entrambi all'immaginazione, dove dimora il fantasma che è il vero oggetto dell'amore: e Narciso, che s'innamora di un'immagine, è il paradigma esemplare della *fin'amors* e, insieme, con una polarità che caratterizza la saggezza psicologica del medioevo, del *fol amour* che spezza il circolo fantasmatico nel tentativo di appropriarsi dell'immagine come se fosse una creatura reale.<sup>24</sup>

És evident, referint-nos als aspectes més immediats, el contacte explícit amb les manifestacions comentades anteriorment: el reflex d'un mateix com a duplicació perfecta del jo. Ara bé, cal tenir en compte que, tal com passava en els jocs d'equívocs citats, el públic sap perfectament que el reflex no és un altre ser. Potser l'origen del mite està precisament en la necessitat d'explicar la natura misteriosa del reflex de la llum, i en aquest sentit es considerava el reflex com un altre ésser. Però ja des de molt enrere en el temps, el fet entra en la normalitat quotidiana. Podem dir del reflex de Narcís que ha perdut el misteri que podia justificar un desdoblament:

Today things like reflected sound waves or light waves are no longer the mysteries they were for us in our childhood, or for adults in the cultural childhood that produced such stories as that of Echo and Narcissus. KEPPLER (1972) p. 2

El tema del reflex és prou suggestiu, és clar, per no haver-se diluït en aquestes

<sup>23</sup> Cf. FAVRE (1988).

<sup>24</sup> AGAMBEN (1993) pp. 99-100. En relació amb aquest concepte fantasmàtic de l'amor, cf. ZAMBON (1995) que situa en un petit article la problemàtica en la dimensió arquetípica de l'espòs/esposa celeste - cf. el densíssim estudi sobre la qüestió de ZOLLA (1988), i ZAMBON (1991). No és el cas de Narcís, certament - o potser és Narcís el punt eteri on conflueixen aquests emmirallaments vertiginosos de la tradició. El problema és vastíssim. Sigui com sigui, del que no hi ha dubte és de la fantasmagoria intrínseca al reflex.

agosarades declaracions de superioritat. Tal com dubtàvem de considerar dobles els personatges duplicats, o en tot cas, zones límit, quan la seva essència es reduïa a la duplicació, podem dir del reflex el mateix. S'imposa però el mateix matís que per als personatges: i si en realitat el tema del reflex correspon a una realitat més profunda? Encara que la seva natura sigui coneguda per l'home i que sigui un fet plenament quotidià, el reflex ha mantingut al llarg de la història una aurèola misteriosa, com ho demostren les múltiples supersticions associades als miralls - moltes d'elles ben contigües al tema del doble pròpiament dit. Rank<sup>25</sup> aporta un resum d'aquestes creences, que presenten la particularitat de ser vives a principis del segle XX a una zona del planeta teòricament civilitzada: Europa. A Alemanya, estava prohibit posar un mirall davant d'un cadàver (hauria aparegut un segon cadàver, anunciador d'una nova mort); a Dalmàcia es creia que qui es mirava al mirall havent-hi un mort a la casa, havia de morir (creença a què respon el costum, viu a l'època de Rank a Alemanya, França, Lituània, i entre les comunitats jueves, de tapar els miralls en cas d'una mort); a Silèsia es creia que la nit de Sant Silvestre es podia evocar un mort per mitjà d'un ritus que incloïa un mirall; a França, per un procediment semblant, es creia possible veure l'aspecte d'un mateix a l'hora de la mort; veure algú altre en el mateix moment d'emmirallar-se és presagi de mort, que es traduïa en la prohibició a malalts i dèbils d'emmirallar-se, observada a Bohèmia... La llista és més llarga i passa per fets com els set anys de malastrugança o la mort que porta trencar un mirall a la darrera persona que s'hi ha emmirallat, o la relació del mirall amb la predicció del futur. No tots ells són, evidentment, relacionables amb el tema del doble, però demostren, segons Rank, que per molt que prenguem en consideració pobles dels anomenats "civilitzats", el mirall conserva una natura misteriosa - supersticions, restes d'antigues creences. Natura misteriosa que Rank creu poder relacionar indubtablement, en el seu origen al tema del doble: el reflex del mirall encarnaria efectivament un altre ésser. No hauria d'estranyar, afegim, el fet que els vampirs, aquesta estranya categoria de personatges no tan llunyans del doble com podria semblar, no puguin ser reflectits per un mirall...

Si mantinguéssim una total coherència amb Keppler, caldria recordar una de les seves orientacions davant d'aquest fenomen. El reflex no és pròpiament un doble, tot i que pot convertir-se en un doble - cal que sofreixi un procés pel qual el reflex adquireix

---

<sup>25</sup> RANK (1973) pp. 75-88.

existència i deixa de ser una mera duplicació.<sup>26</sup> El cas és que no són poques les obres literàries que respecten fins i tot aquesta precisió taxonòmica, i on el reflex té una existència independent, com pot ser el cas-paradigma de l'Estudiant de Praga, o el quadre-mirall on Dorian Gray veu la seva decadència. Aquestes obres expressen clarament el tema del doble. Narcís ja ho havia fet, i és evident que l'aurèola espectral que envolta el reflex, fins i tot en els casos menys keplerians, ens col·loca en l'atmosfera que és constant en el tema. La substància en la majoria de casos es condensa en la relació entre reflex i mort. Narcís seria així aquell que ha vist el seu propi reflex i per això ha de morir. Parlant en termes més genèrics, una dada em sembla fonamental, d'acord amb la idea d'Agamben i Zolla: la natura fantasmàtica de la qüestió - un aspecte, el de l'espectralitat, que podem anomenar central en el doble. Sigui com sigui, les supersticions citades són prou explícites; Rank les resumeix en l'observació que el reflex en el mirall es relaciona amb la mort i amb la fecunditat, exactament de la mateixa manera que el tema del doble en les seves aparicions en el folklore universal.

En aquest sentit, una altra duplicació, molt pròpia a la del reflex, comparteix amb ell gairebé el mateix contingut: l'ombra, associada en tot el folklore a l'ànima, la mort i la fecunditat. El fet és prou conegut des de noms insignes com Frazer o Rank.<sup>27</sup> La mentalitat primitiva considera l'ombra com un ésser espiritual però real, i en el fons cal considerar-la sovint com la representació de l'ànima, com la confirmació de la immortalitat, de la qual cosa es desprèn que la creença que el doble és presagi de mort correspon a un estadi culturalment més avançat.<sup>28</sup> Molt més clara és la relació amb la fecunditat i la potència sexual (segons la intensitat de l'ombra), amb l'àngel de la guarda o amb el mateix diable. Diverses manifestacions que tenen el punt de contacte d'entendre l'ombra com un ésser a part, íntimament lligat al destí de l'individu. En aquestes creences hem de veure sens dubte la llavor de narracions on l'ombra actua independentment, és a dir, com a doble pròpiament dit: un fenomen de duplicació en la realitat immediata

---

<sup>26</sup> KEPLER (1971) p. 15.

<sup>27</sup> RANK (1973) pp. 82-83; FRAZER (1911) pp. 77-92.

<sup>28</sup> Molt pròxima a aquesta concepció, la idea del doble entre els grecs: a partir del *colossos*, l'estatua, es representaria l'ànima d'un desaparegut- concepte que porta directament a admetre un doble jo on s'encarnaria l'ànima. Cf. VERNANT (1973) pp. 302-316 (capítol que es titula explícitament, *Categoria psicològica del doble*); la idea és perfectament paral·lela a la concepció de la *màscara fúnebre* com a autèntic doble del noble romà, tal com hem vist, cf. BETTINI (1992) pp. 39 sq.

explicat en el folklore universal dins dels paràmetres fronterers que estem visitant - com el germà bessó, com el reflex al mirall, l'ombra es relaciona íntimament amb els misteris de la vida: l'ànima, la fecunditat, la mort...<sup>29</sup>

e) La canonització del tema en la literatura a partir del romanticisme. Panoràmica prèvia.

Semblaria inútil parlar de límits boirosos sense fer menció, breu i veloç, a allò que aquests límits haurien de cloure: la forma de duplicació en la literatura que, parlant amb propietat, anomenem "el doble". És a dir, un fugaç cop d'ull al "canon" d'aparicions del doble - un canon que, òbviament, es manifesta directament en la "tradició" crítica sobre el doble, representada en les seves línies fonamentals per les obres que s'ha comentat en parlar de l'estat de la qüestió (amb menció especial als repertoris temàtics). Repetir certa informació es fa inevitable: no per adherir a cap perspectiva concreta, sinó per explicitar un àmbit que també hem de definir, per molt que sigui el més conegut i que fer-ho ens exposi al tedi del lloc comú.

Una primera constatació: la imatge de què se sol parlar és en essència vuitcentesca - fins i tot les aparicions en el s. XX (no sense legitimitat, cal reconèixer) són tractades en referència implícita a aquella imatge formada a partir del romanticisme. Aquest període elabora el mite de manera tan intensa que li dona un vigor únic. De cop, i el mateix fet d'aquest interès sobtat i multitudinari ja és de per si ple de significativitat, el doble, exasperat en la dimensió del misteri, privilegiat en el nou gust pel sinistre i el fantàstic, correlat d'una preocupació que en aquesta època comença a ser central, l'individu, adquireix centralitat en el món literari. És evident la importància que ostenta, explicable potser per la immediata contigüitat que permet amb la intensa introspecció en el problema de (l'individu) operada per la literatura del romanticisme ençà, però en tot cas legitimada per la qualitat dels autors que l'han tractat i les obres que han donat. Repassar una llista dels principals autors atrets pel doble és com repassar una llista dels grans autors de la literatura mundial dels dos darrers segles; de retop, això determina també la gran atenció que s'hi dedica per part del nou fenomen històric de la literatura crítica. Hi ha en la història del doble (la referència és tant al vessant literari com a l'experiència quotidiana de l'home), un fenomen que la condiona de manera fatal - la

---

<sup>29</sup> Un compendi recent d'aquests continguts en una atmosfera volgudament meravellosa i arcaitzant, no exempta de delicadesa, es troba sens dubte a *Die Frau ohne Schatten* de Hofmannsthal.

hipertrofia en els segles XIX i XX.

Una segona constatació: és immensa, i el fet de repetir-ho no té res de retòric, la quantitat de testimonis que el fenomen genera. No solament literaris. Com deia Castoldi no hi ha una teoria unificada que aplegui un àmbit crític desmesuradament ampli. Proliferen els treballs, de més curt al més ambiciós abast, que s'ocupen des d'una òptica restringida del tema - i el normal és que de manera latent hi hagi una referència a aquesta "teoria unificada", allò que hem anomenat l'implícit sobre el doble. Cosa que no vol dir que no aportin en un moment o altre intuïcions enriquidores, evidentment. Més si pensem que l'objectiu que ens hem proposat és el d'una perspectiva panoràmica que descrigui, com més justificadament millor, una sèrie de continguts que ens donin una idea de la tradició acumulada, els significats adquirits, i les alteracions de fons del tema - un genèric terme de confrontació per a altres moments històrics. Perquè, pel que fa a la ubicació temporal, és clar que històricament el punt d'inflexió del romanticisme no és casual, i que determina sigui la forma particular d'emergència i concretització històrica dels continguts, sigui (en conseqüència) l'horitzó hermenèutic on podem situar-nos ara, més enllà de la "modernitat".

El tema té, doncs, particular èxit en el moviment romàntic alemany, d'on prové el terme *Doppelgänger*. La història d'aquest desvetllar-se de l'interès sembla anar paral·lela a un contemporani desvetllar-se de l'interès per una determinada manera d'afrontar la disciplina de la psicologia. Hem vist com Tymm deixava clara la correspondència amb l'aparició de les noves teories psicològiques, a vegades sota formes diletants i pseudo-científiques (tot i que, com passa sovint, plenes d'intuïcions enriquidores), a partir de les quals evolucions posteriors trobarien l'espai on desenvolupar-se - és clara, seguint l'anàlisi de Tymm, la línia que portarà del mesmerisme a la psicoanàlisi.<sup>30</sup> Aquesta mateixa longitud d'ona entre literatura i psicologia és significativa, en el sentit que demostra una mateixa preocupació, articulada amb concepcions de l'individu semblants o pròximes. Una mateixa essència es trobaria soterrada en la dualitat psíquica descrita en els termes del mesmerisme i l'eclosió del tema del doble (amb els afegits intrínsecs del gust pel fantàstic, el misteriós, l'experiència individual percebuda com a dramàtica, coloracions que prendrà de manera genèrica el tractament del tema en el romanticisme). En l'atenció que més tard la psicoanàlisi dedicarà al tema, trobem una nova coincidència

de línies que durant algun temps haurien estat separades. El veïnatge és sòlid i ple d'implicacions, en alguns casos de gran profunditat: un fenomen cultural de tan gran impacte com la psicoanàlisi no podia deixar de tenir el seu efecte en la concepció literària d'un tema que se li adaptava (ens hi haurem d'aturar en el proper capítol) particularment bé com el doble. La psicoanàlisi dona nous continguts, nous punts d'on partir en el segle XX. Podem sense dubtes afirmar que psicologia i doble, des del s. XIX ofereixen l'espectacle d'una retroalimentació mútua.

Pel que fa a les aparicions literàries, em remeto als llistats que hem anat desglossant. En ells s'entreveu el que és factible anomenar el *cànon* del doble<sup>31</sup> - i en la seva conformació, com acabem de dir, pren part activa la literatura crítica que l'ha abordat. La línia estaria formada, *grosso modo*, per obres sobre bessons d'ambient mític o bé la veta d'Amfitrió, en un principi, que omplirien esporàdicament l'espai gairebé buit que precedeix Jean Paul, el qual "inventaria" el tema (més pròpiament, vénen ganes de dir "li dona nom"). Tot i les objeccions ja comentades de Keppler a incloure certes duplicacions de personatges (una inclusió que seria responsable, al seu entendre, de l'excessiva vaguetat terminològica que envolta el tema: d'alguna manera, el gest de Keppler és una voluntat *d'intervenció* en el *cànon*), tota una sèrie d'obres han anat entrant en aquest cànon decantat amb el pas del temps - la llista, després d'haver tractat l'estat de la qüestió ens és prou present (Keppler, incusions i exclusions unides; Fernandez Bravo, Frenzel..., serien potser els llocs on més clara queda). Com a fites després de Jean Paul (*Siebenkäs* la primera, però també *Titan*), Hoffmann (sobretot l'extracitat *Die Elixiere des Teufels*), Chamisso (*Peter Schlemhils wundersame Geschichte*). El segon, sobretot, utilitzant sistemàticament el tema en generaria un paradigma d'ús, destil·lat posteriorment en Dostoievski (*Dvoïnik - El doble* - no aliè al *El nas* de Gogol) i Poe (*William Wilson*). Menció especial mereixeria Hogg (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* - on Miller veu, a través de l'escissió radical condicionada per l'entorn estremadament calvinista, la dissolució de la idea

---

<sup>30</sup> Cf. TYMMS (1949).

<sup>31</sup> Rares les referències a la realitat d'aquest cànon i la seva formació. Una de fugaç però explícita a MILLER (1985) p. 32. Pel que fa a una descripció de la dinàmica històrica que es desenvolupa en el S. XIX fent-lo gairebé tancat en ell mateix, procés pel qual es clou realment una imatge canònica del doble, cf. HERDMAN (1990).

d'individu ja des del romanticisme).<sup>32</sup> Més enllà del segle, un altre escocès, Stevenson, es faria més famós amb un exemple gairebé mig clínic mig al·legòric (*The strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), exemplar d'un període en què el doble pren un relleu particular (diu Coates, un darrer moment de productivitat - el primer havia estat el romanticisme- abans d'ensorrar-se amb un nou segle que no l'hauria de veure amb els mateixos ulls),<sup>33</sup> en concordança amb els conflictes amb la mala consciència que una societat (la victoriana) fortament regida per censures personals i basada en un colonialisme salvatge.<sup>34</sup> Maupassant delinearà la imatge més depurada (justament, la intangibilitat absoluta de *Le Horla*), Wilde hi contribuirà amb el seu retrat decadent; ja en un àmbit diferent, Conrad amb el seu company secret, i tants d'altres al S. XX... fins i tot renunciant a descriure amb exhaustivitat el *cànon*, les fites principals sumen una bona llista. Una intensa utilització del tema que amb el canvi de segle hauria de veure's condensat en un nou àmbit, el que fins ara s'ha anat comentant principalment: el de la crítica. Hewers, donant amb la seva pel·lícula *Der Student von Prague* punt de partida a Otto Rank, és com una culminació d'aquesta progressiva depuració de la imatge del doble. Després del film i el comentari, junt amb tota l'elaboració del segle precedent, tot el magma temàtic es veu canalitzat en un flux més restringit. La producció explícita de variacions sobre el tema es veu a partir d'aquest moment determinada en més d'un espai d'expressió: tant la ficció com la teorització, com tot de disciplines que les prendran per objecte d'estudi (psicoanàlisi, antropologia...). El desenvolupament abans i després d'aquest procés esbossat de configuració del *cànon* són precisament les que hauran de completar la nostra visió (seran les parts segona i tercera d'aquest treball), per tal com és només apropant-s'hi que es pot abordar la qüestió de la possibilitat de no circumscriure el tema a allò que n'ha donat aquest procés (amanint-lo tal vegada amb referències als bessons mitics o al tema d'Amfitrió).

Sumàriament, aquestes són algunes de les fites principals que cal recordar - repetir alguna informació és a vegades inevitable: de tota manera, em remeto als repertoris i a la resta d'apartats d'aquest treball per a una imatge més detallada. Més important que enumerar aparicions literàries que s'estenen pel nostre treball, en aquest

---

<sup>32</sup> MILLER (1985) pp. 1-20.

<sup>33</sup> COATES (1988).

<sup>34</sup> COATES (1988); HERDMAN (1990); i sobretot MYOSHI (1969).



punt, és fer atenció a les repercussions concretes que implica la utilització d'un personatge doble en el discurs narratiu: és a dir, tot el que és relaciona amb allò que Fernandez Bravo introduïa amb l'epígraf *la literatura com a doble*. La irrealitat de l'experiència literària, del subjecte, de l'existència: sens dubte un àmbit ben freqüentat per la literatura del s. XX (Borges el porta, com molt bé nota l'autora, virtuosament al paroxisme: Rimbaud, Pessoa, Pirandello, seran noms que inevitablement hauran de venir al cap en parlar-ne), ens permet obrir un breu parèntesi que digui quatre paraules, partint del veïnatge entre doble i especularitat, sobre la dinàmica de l'especularitat en la narració i els seus efectes sobre la preocupació central de la novel·la (i del doble), el dibuix de l'individu.

D'una banda, doncs, l'efecte en la construcció narrativa de l'especularitat. És evident que l'aparició d'un personatge tan estranyament lligat a un altre com és el cas del doble, dona peu a situacions narratives peculiars. El mateix repàs del tema ens ha proporcionat la comparació amb el mirall. El doble actuaria com un mirall del protagonista -i de fet, en molts relats es tradueix la relació a partir d'un mirall pròpiament dit. Un mirall que, però, no té perquè donar una imatge perfectament i instantània recognoscible, perquè en el fons precisem de pocs trets per establir duplicacions. La proliferació d'emmirallaments en la narració és una constant: en un cert sentit, qui sap si hi trobaríem l'eco d'aquella sensibilitat per l'analogia i el contrast propi de la mentalitat arcaica a què ens hem referit. L'efecte també tindria implicacions a l'hora de mesurar la perfecció del duplicat. En literatura, aquests dues darreres idees es concreten en l'afirmació de Ricardou: *toute similitude tend à produire des effets de double*.<sup>35</sup> El doble, sigui una imatge reflectida perfecta o un desdoblament imperfecte però evident, es convertiria en un mirall ubicat al cor del text: tal com els miralls permeten veure allò que a simple vista escapa al nostre camp de visió, el doble permetria veure allò que altrament ens seria difícil de saber del mateix personatge. El procés és semblant, i de fet la reflexió parteix d'allí, al de *la mise en abyme*, en la qual un relat conté un relat del propi relat.<sup>36</sup> El cas del doble s'aproxima molt a aquest desdoblament narratiu (un personatge doble pot encarnar sens dubte un relat que reflecteixi el mateix relat on se situa el personatge reflectit), sense però, almenys en aparença, poder-s'hi connectar directament. Això sí, en ell es dona un procés inherent a tot fenomen especular, la sobrecàrrega semàntica -és

<sup>35</sup> RICARDOU (1975) p. 196.

<sup>36</sup> Per un discurs sistemàtic sobre la *mise en abyme*, vegi's DÄLLENBACH (1977) p. 59-148.

obvi que el doble carrega semànticament la figura del personatge reflectit (com un mirall que proporcioni més informació que la accessible en circumstàncies normals), per la referència mútua, però també perquè la pròpia figura és portadora de sentit: la seva aportació es dona tant per la identitat (on es converteix en el mirall del protagonista) com en la diversitat (com a personatge diferenciat). Vegi's el mateix fenomen en la *mise en abyme*, tot i que amb matisos diferents:

Apparaît alors (...) le fait que toute réflexion est un procédé de surcharge sémantique ou, pour le dire autrement, que l'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux: celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème. DÄLLENBACH (1977) p. 62

En el doble trobaríem doncs el fenomen particular d'un doble funcionament: el personatge com a figura constructiva i el personatge com a ressò d'un enigma que porta a tematitzar el mateix personatge reflectit. Tampoc la paradoxa de ser un i altre deixa de presentar analogies amb l'efecte "en abyme". En especial, la irrealitat de la narració - no és gens sorprenent la tirada que sentia Borges per aquests àmbits (la irrealitat de l'individu o del mateix relat i de qui el llegeix, com una interrogació radical a la pròpia existència):

En tant que *second* signe en effet, la mise en abyme ne met pas seulement en relief les intentions signifiantes du *premier* (le récit qui la comporte), elle manifeste qu'il (n')est lui aussi (qu')un signe et proclame tel n'importe quel trope - mais avec une puissance décuplée par sa taille: *Je suis littérature, moi et le récit qui m'enchâsse*.<sup>37</sup>

Com la *mise en abyme*, és clara la natura literària del doble (hem vist que en la vida real les seves aparicions tenen lloc sota el signe del món oníric o patològic més pròxims a la fabulació que a l'especulació).

No cal oblidar que no és només per l'efecte d'*abyme* que l'especularitat provoca efectes d'irrealitat - ja la mateixa imatge del vertigen dels miralls expressa la inestabilitat creada per la manca de *diferència* en la vida quotidiana. Clément Rosset és aquí la referència, pel seu treball sobre la *il·lusió*, construït bàsicament sobre el pilar del *doble* (de la duplicació, de la dualitat, de la potencialitat, com a imatges d'una tendència humana a no voler *assumir* el real). És útil aturar-s'hi amb atenció.

<sup>37</sup> DÄLLENBACH (1977) p. 79. Pel que fa a la temàtica de la irrealitat, els miralls, la *mise en abyme*, la literarietat de l'existència, vegi's l'annex dedicat als miralls - on no manca la menció a la coneguda referència de Borges al relat *en abyme* a *Les mil i una nits*: si els personatges ficticis poden ser lectors, potser els lectors poden ser ficticis... (*ibidem* pp.215-221).

Es tracta d'un llibre singular en la literatura sobre el doble. Lluny de totes les coordenades mantingudes en els treballs comentats a l'estat de la qüestió, al costat dels quals podria figurar (el col·loquem aquí per mantenir la coherència del nostre discurs), i de les constants interpretatives ja comentades, la direcció d'aquest petit tractat és més aviat la d'una reflexió filosòfica sobre el doble, posat en relació amb la tendència humana a fugir del real per mitja de la il·lusió, i tots els conflictes que se'n deriven. Els resultats són completament diversos dels que la literatura crítica sobre el doble ha produït, tot i no centrar-se exhaustivament en l'estudi literari d'exemples i manifestacions del tema (és només una de les tres parts del llibre la que se n'ocupa explícitament), ni abordar les significacions pregonas que pot adquirir. És doncs la seva singularitat la que fa que sigui necessari no ignorar-lo - perquè és en aquest situar-se descriptiu en la *lògica del doble*, és a dir, en el raonament de les implicacions i conseqüències que comporta la convivència de conceptes excloents com l'*un* i l'*altre*, així com el detall dels processos que hi prenen part, que s'erigeix una autèntica interpretació alternativa.

Ja en la introducció presenta el to del llibre: res més fràgil, comença, que la facultat humana d'acceptar el real, procés més aviat dut a terme gairebé com un *tolerar*, que en el fons hi ha implicat un sentit clar de *rebuig del real*. Rebuig que pot ser el del rebuig radical (el suïcidi), rebuig psicològic (la folia, la repressió), rebuig de comoditat (Edip arrancant-se els ulls, la ingestió immoderada de drogues). El més habitual i estès seria, però, el de la *il·lusió*, concepte en el qual es basa el treball i que representa un no ser conseqüent de l'home amb la percepció efectiva que té de la realitat, la qual és com *apartada*:

On peut dire que la perception de l'illusionné est comme *scindé en deux*: l'aspect *théorique* (qui désigne justement "ce que se voit", de *theorein*) s'émancipe artificiellement de l'aspect *pratique* ("ce qui se fait"). ROSSET (1984) p. 12

perquè en la il·lusió cap sentit funciona, com se sol creure, obcecat o de manera deficient - és l'home que en el seu rebuig del real aconsegueix el gest paradoxal d'acceptar el que percep com a real però no el d'acceptar-ne les conseqüències. D'on el món es *desdobra*:

Telle est bien la structure fondamentale de l'illusion: un art de percevoir juste mais de tomber à côté dans la conséquence. L'illusionné fait ainsi de l'événement unique qu'il perçoit deux événements qui ne coïncident pas, de telle sorte que la chose qu'il perçoit est mise ailleurs et hors d'état de se confondre avec elle-même. ROSSET (1984) p. 16

És aquesta estructura que, anuncia, trobarà correspondència en l'estructura paradoxal del doble (ser *un* i *altre*), el qual trobaria lloc no solament en la literatura del doble des del romanticisme o en la patologia del desdoblament (i per tant només en aquesta

confluència romàntico-moderna entre límits psicològics i literatura) sinó en el vastíssim camp de la *il.lusió* - present en els dos aspectes que privilegiarà abans d'immergir-se en el doble, és a dir, la *il.lusió* oracular (per la qual les coses podrien anar diferentment de com preveiem) i la *il.lusió* metafísica (en la qual hi ha un món altre que explica el nostre) (p. 20).

Així, el primer capítol està dedicat a la *il.lusió* oracular: és a dir, el contingut de relats que tenen a veure amb la fatalitat o el destí, el fet que l'oracle sempre es faci realitat, però d'una manera diferent a l'esperada (la realitat fa que Edip acompleixi efectivament l'oracle, però quan les expectatives d'aquest eren precisament les d'evitar-ho). Diferent i sorprenent; comentant el fet que hi ha moltes maneres que un oracle s'esdeingui, diu Rosset:

Mais que de tels itinéraires soient possibles et imaginables n'explique en rien la surprise qui accompagne la découverte du biais pris, dans la réalité, par la réalisation de l'oracle: surprise liée au sentiment confus que l'événement réel a pris la place d'un événement *plus attendu* et *plus plausible*. Or, toutes les versions possibles apparaissent comme finalement beaucoup plus improbables encore que la version réelle qui a pourtant surpris. ROSSET (1984) p. 36

El real pren així el lloc del fet que les expectatives havien considerat plausible. El real esdevé, d'alguna manera, doble d'aquest fet plausible que però no s'ha imaginat mai amb precisió:

Il est temps de reconnaître enfin dans cet "autre événement" - "attendu" peut-être mais ni pensé ni imaginé - que l'événement réel a biffé en s'accomplissant, la structure fondamentale du *double*. Rien ne distingue en effet cet autre événement de l'événement réel, hormis cette conception confuse selon laquelle il serait à la fois le même et un autre, ce qui est l'exacte définition du *double*. ROSSET (1984) p. 42

La sorpresa del real es deriva de fer impossible la duplicació: en realitzar-se, el fet faria impossible el doble *il.lusori*. Tot i això, pel fet que una duplicació implica la idea de còpia, continua, semblaria que el real esdevé en aquesta estructura inversament al que és lògic pensar, un doble:

On découvre alors que l'"autre événement" n'est pas véritablement le double de l'événement réel. C'est bien plutôt l'inverse: l'événement réel qui apparaît lui-même comme le double de l'"autre événement". En sorte que c'est l'événement réel qui est, finalement, l'"autre": l'autre c'est ce réel-ci, soit le double d'un autre réel qui serait lui le réel même, mais qui échappe toujours et dont on ne pourra jamais rien dire ni rien savoir. L'unique, le réel, l'événement possèdent donc cette extraordinaire qualité d'être en quelque sorte *l'autre de rien*, d'apparaître comme le double d'une "autre" réalité qui s'évanouit perpétuellement au seuil de toute réalisation, au moment de tout passage au réel. ROSSET (1984) p. 45

Són aquests aspectes els que fan que tota realitat, d'alguna manera, participi de l'estructura oracular: l'oracle suggereix sense precisar, creant una expectativa que el real decep. Aquesta decepció seria en general la de l'existència: perquè qualsevol fet,

qualsevol persona, eliminaria en ser *real* el seu *doble*. I aquesta decepció d'expectatives prendria la seva força no de la paradoxa que sembla que emergeixi en l'acompliment inesperat de l'oracle, sinó en la *imprevisibilitat* amb què el pes del present es fa ineluctable (davant l'expectativa pel demà) - d'on la càrrega d'absurd que sembla portar a vegades l'existència humana.

El segon capítol, genèricament, explora com aquesta estructura oracular és implícita en la metafísica occidental: la idea d'un món *altre* que s'oposa al nostre món real, el qual és vist, aleshores, com el seu *doble*:

Comme toute manifestation oraculaire, la pensée métaphysique se fonde sur un refus, comme instinctif, de l'*immédiat*, celui-ci soupçonné d'être en quelque sorte l'autre de lui-même, ou la doublure d'une autre réalité. ROSSET (1984) p. 61

Un món altre que és imaginat però no precisat, perquè es confon amb el mateix món real:

On découvre alors que le sensible n'est autre que la concrétisation progressive de l'au-delà supra-sensible, dont il constitue ce que Hegel appelle le "remplissement" - tout comme le double, selon la structure oraculaire, peut être considéré comme la réalisation, le "remplissement" de l'unique. ROSSET (1984) p. 71

Idea, d'altra banda, que seria present en tota la metafísica, que Rosset exemplifica sobretot en el comentari del món suprasensible en Hegel:

La philosophie hégélienne apparaît ainsi comme l'essence même de la pensée oraculaire: elle annonce dans le réel la manifestation d'un Réel autre dont on ne saurait douter, puisqu'il est déjà tout entier présent au niveau du réel immédiatement perçu. ROSSET (1984) p. 74

El tercer capítol aborda el doble en sintonia amb aquesta oposició descoberta entre il·lusió i real en l'estructura oracular. Com feia dir Plató a Sócrates, Cràtil no pot tenir un duplicat d'ell mateix, perquè el defineix la seva singularitat, la seva unitat - un duplicat no podria ser Cràtil. Paradoxa que en canvi es fa realitat en el doble (literari, antropològic i patològic) i en la qual es verificaria la mateixa estructura oracular d'expectativa il·lusòria. Per això la funció de compensació que pren en l'anàlisi de Rank és discutida per Rosset en tant que el que s'escenifica en la *plausibilitat* de les expectatives que el doble encarna (per tant, susceptibles de ser tranquil·litzadores), i aquí retrobem el fil del vertigen, és el dubte sobre la pròpia existència:

Il est vrai que le double est toujours intuitivement compris comme ayant une "meilleure" réalité que le sujet lui-même - et il peut apparaître en ce sens comme figurant une sorte d'instance immortelle par rapport à la mortalité du sujet. Mais ce qui angoisse le sujet, beaucoup plus que sa prochaine mort, est d'abord sa non-réalité, sa non-existence. ROSSET (1984) p. 91

Perquè, en paral·lel a l'estructura oracular, és el doble el que prendria la part del real:

Dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique, le réel n'est pas du côté de moi, mais bien du côté du fantôme: ce n'est pas l'autre qui me double, c'est moi qui suis le double de l'autre. (...)

Et la pire erreur, pour qui est hanté par celui qu'il prend pour son double mais est en réalité l'original qu'il double lui-même, serait de chercher à tuer son "double". ROSSET (1984) p. 91

El problema que suscita aquest desdoblament (el dubte sobre la pròpia existència), es veuria a més complicat pel fet que la unicitat del subjecte no pot ser experimentada pel mateix subjecte - lloc on emergiria el paper del mirall com a correlat d'allò que ens permet tenir una imatge, per falsa i il·lusòria (perquè dona un reflex i no un cos) que pugui ser, de nosaltres mateixos:

Il n'est en somme qu'une dernière chance de me saisir, qui finira toujours par me décevoir, quelle que soit la jubilation que j'ai pu éprouver, à dix mois, en comprenant (mais non en voyant) que cette image qui s'agitait devant moi avait une vague relation avec ma personne. C'est pourquoi la quête du moi, notamment dans les troubles de dédoublement, est toujours liée à une sorte de retour obstiné au miroir et à tout ce qui peut présenter une analogie avec le miroir: telle l'obsession de la symétrie sous toutes ses formes, qui répète à sa manière l'impossibilité de jamais restituer cette chose invisible qu'on cherche à voir, et qui serait le moi en direct, ou un autre moi, son double exact. ROSSET (1984) pp. 93-94

Segons Rosset una altra constant tindria a veure, però, efectivament amb aquest aspecte de compensació que emergeix en la il·lusió que crea el dubte. Una constant que repetiria l'estructura ingènua de l'home que vol fugir de l'oracle:

La sécurité où s'enferme la victime d'une prophétie est semblable à celle sur laquelle se repose la personne qui cherche dans l'autre un personnage de rechange et une échappatoire au sort qui la voue à elle-même: dans les deux cas, la sécurité est un piège qui achève de lier le héros tragique à son destin et d'enfermer l'homme en lui-même. (...) La fausse sécurité est plus que l'alliée de l'illusion; elle en continue la substance même et est au fond l'illusion en personne. ROSSET (1984) pp. 105-106

Aquesta seguretat trobaria l'extrem contrari en l'acceptació joiosa d'un mateix. Narcís no seria culpable d'estimar-se massa, sinó de preferir una *imatge* a si mateix; l'home romàntic, angoixat davant l'existència, necessitaria un doble com a testimoni (*Tout seul, il n'est rien. Si un double ne le garantit plus dans son être, il cesse d'exister*, p. 115). Doble i il·lusió, aleshores, respondrien a un mateix mecanisme, que es trobaria ja en el *noble* rebuig que escenifica la tragèdia grega:

Toute autosatisfaction illusoire - devrait on dire: toute autosatisfaction? - relève au fond de ce même schéma duplicatoire qui opère un dédoublement paradoxal entre la chose et elle-même. p. 129

i que, afirma, possiblement és l'estructura mateixa de la il·lusió. Il·lusió contraposada a un *real*, s'ha de fer notar, que de tota manera no és analitzat articuladament: qui sap si és, com li retreuen Jourde i Tortonese, perquè defuig una definició només abastable en la il·lusió; la vida real podria ser aleshores una cosa allunyada de la realitat...<sup>38</sup>

Doble, *mise en abyme*, il·lusió... el rendiment narratiu (centrant-nos ara en el que ens interessa, el personatge doble) es mou en unes coordenades ben volàtils. És possible

encara, però, fer una descripció més de les implicacions de l'aparició en el terreny del relat, posant-les en relació amb els mecanismes que intervenen més immediatament en l'engranatge narratiu. És així que en darrer lloc, sense voler descriure una *essència* en el funcionament del doble, voldria fer notar que la proliferació de simetries narratives i la seva funcionalitat en el conjunt de la dinàmica del relat no són fets particulars sinó més aviat casos extrems de processos habituals en allò que, subratllant l'orientació *pragmàtica* de la seva fenomenologia del llegir, Iser anomena *l'acte de la lectura*.<sup>39</sup> Per al funcionament en el sistema literari (hi tornarem, també aquí, amb més detall a la fi d'aquesta primera part), podem dir que el doble és un fenomen que prefereix com a escenari la narració, en la qual actua com una exageració d'un fenomen propi: el de la construcció de personatges a través de la referència mútua. En particular, es connecta directament amb el fet individual, per tal com s'hi potencia la funció de la mútua relació entre personatges amb l'objectiu central de problematitzar l'individu. El doble encarna la implementació del sentit operada en tot relat, amb la particularitat que el flux que vehicula és únic: es concentra en el personatge reflectit. D'aquí que en moltes novel·les, sense aparèixer el doble pròpiament dit, apreciem que dos personatges es refereixen mútuament d'una manera particular: es pot dir que tota relació de personatges reproduïx de manera atenuada el fenomen que es dona en el doble. Deia Guérard que s'abusava en l'ús del terme "doble". Des d'aquesta perspectiva, la cosa no sembla gens estranya - com tampoc sorprenent la quantitat de vegades que haurem llegit en una crítica descripcions (plenes de matisos com "en el fons", "quasi" etc...) de personatges en termes de "alter ego", "reflex", "complement"... Fàcil veure-ho, tornem a ser davant de casos-limits en aquest confús boirós per on campa allò que tot sovint apareix com l'equivoc, més que no l'implícit, del doble.

#### f) Dobles i psicoanàlisi.

Abans de donar per acabada la panoràmica, hem de parlar d'un àmbit que reclama, per la seva importància pel que fa a la constel·lació del doble, un tractament a part - la psicoanàlisi. La cosa no és senzilla, per tal com no és només en relació amb el doble que la psicoanàlisi ha tingut un paper fonamental, sinó en relació es pot dir amb el

---

<sup>38</sup> JOUDE-TORTONESE (1996) p. 84

<sup>39</sup> ISER (1987)

conjunt de l'experiència humana occidental del S. XX - esdevenint en certs aspectes part configuradora dels nostre horitzó històric i, en certs altres, possible interferència. Es tracta d'una escola de tan gran impacte i d'objectius tan ambiciosos, que ha influït com un cataclisme en la mateixa concepció de l'home - i totes les seves activitats, l'art i la crítica artística inclosos. Això no vol dir que haguem de fer ara un resum de la psicocrítica sobre el tema. La influència general de la psicoanàlisi en les àrees humanístiques (per moltes crítiques que hagi rebut i la displicència amb què a vegades es tractada) és però tan forta que difícilment podriem deixar-la de banda. Més si tenim present que en el doble trobem un fenomen vital i artístic de postulats molt i molt pròxims als mateixos fonaments de la disciplina psicològica, i que per aquesta raó les interferències es multipliquen. Tymms havia deixat clar el procés que portava a l'interès paral·lel del mesmerisme i el romanticisme a l'hora formular la divisió de l'ànima humana. La recepció d'aquestes primeres escoles de caràcter quasi pseudo-científic, sobretot en àmbit francès, havia estat un pas previ de reformulació que donaria els seus fruits més evidents en l'eclosió del pensament de Freud. L'interessant, però, és notar com ja des de l'inici la psicoanàlisi s'interessa pel tema del doble. Amb aquest interès es torna a una situació de paral·lelisme d'interessos entre art i teoria psicològica, i es pot dir que a partir d'aquest moment les interferències i retroalimentacions són constants. El concepte de doble al s. XX és difícilment abarcable sense tenir en compte la psicoanàlisi. I no solament per la possibilitat de portar a terme una anàlisi crítica més o menys ortodoxa, d'acord amb els postulats de la psicoanàlisi; sinó també, i sobretot, perquè, com deia Blumenberg, la psicoanàlisi pot ser entesa com un moment particularment fructífer i ple d'energia en la línia d'actuació sobre el mite a occident.<sup>40</sup> Oferint nous noms, nous mites a la natura humana, en el fons el que faria la psicoanàlisi és donar un nou horitzó de comprensió a l'home, que roman com a referent fins i tot quan la psicoanàlisi sembla haver perdut embranzida - si no credibilitat. El doble hi interactua de manera tota seva: si a l'inici és un company de la psicologia, amb l'arribada de la psicoanàlisi esdevé un correlat, també fluctuantment supeditat a aquest horitzó.

Pel que fa al cas concret del doble, és evident que la mateixa base de la psicoanàlisi, la divisió de l'ànima humana en una part conscient i una altra inconscient, i la dinàmica processal que s'estableix entre elles esdevé gairebé una explicació, correlat

---

<sup>40</sup> BLUMENBERG (1991) pp. 83 sq..



de l'enigmàtica duplicitat individual que hi ha en el tema. I no solament en el mateix nivell descriptiu, sinó també com a explicació de les dinàmiques que s'estableixen entre conscient i inconscient: la pràctica psicoanalítica va anar descobrint progressivament, o aprofundint en el seu coneixement, casos clínics (autoescòpies, al·lucinacions, fenòmens de projecció...) que oferien analogies sorprenents amb el funcionament del tema en la literatura. L'estudi emblemàtic en aquest sentit és el de Rogers,<sup>41</sup> on es combinen els coneixements adquirits per la pràctica psicoanalítica durant tres quarts de segle amb l'anàlisi més ortodoxament psicoanalítica del tema. En aquest sentit, cal precisar com a punt de partida que l'associació per analogia és tan evident com fàcil de dur a terme; això no obstant, requereix també mesura - no cal veure en l'inconscient el doble: el que emergeix en el doble, en això tothom està d'acord, és un conflicte amb *continguts* de l'inconscient, no l'inconscient mateix (per altra part inaferrable per definició). L'enorme diversitat de dinàmiques que aquest magma pot originar no desentonaria gens amb la varietat en el tema, això sí. Cal centrar, doncs, les temptacions d'identificació fàcil.

Tot i que vulguem mantenir-nos lluny de la pretensió d'aprofundiment en la relació psicoanàlisi-dobles (un àmbit que mereixeria una llarga recerca particularitzada), no podem deixar d'aturar-nos en certs textos fonamentals, els autors dels quals són els noms insignes, que han donat les pautes més o menys recurrents en la interpretació del tema - d'acord amb l'ambient d'interferència constant, tant pel que fa a la pràctica terapèutica posterior com a la comprensió del tema. Podem entendre aquí sí una autèntica energia d'elaboració de continguts que col·loca el doble en el nou horitzó històric d'una època determinada, donant-li nous noms i noves formulacions sota la forma de metodologia científica. Una científicitat que no es vol discutir, que però en els textos que veurem, encarna una tensió constant: essent com és la psicoanàlisi fonamentalment cosa de consultori, la tensió explota en la interferència entre casos clínics i exemples artístics, llurs descripcions i llurs interpretacions.

Otto Rank va ser el primer (1914) a estudiar el tema del doble en la literatura des d'una perspectiva psicoanalítica,<sup>42</sup> relacionant-lo amb els fenòmens de duplicació pròxims a cultures arcaïques. Hem vist ja els trets més importants de la seva argumentació i no sembla necessari insistir altra vegada sobre els mateixos fets. El tema entroncaria amb una arcaica

---

<sup>41</sup> ROGERS (1970).

<sup>42</sup> RANK (1973), en especial les pp. 110-115.

personificació de l'ànima, per la qual la mentalitat primitiva intentaria superar el misteri de la mort. El doble seria una garantia de la no-anihilació del jo, i sota aquest concepte caldria entendre el cas extrem de l'autoabocament, el narcisisme. Posteriorment, s'hi associaria també el vessant negatiu d'aquesta excessiva autoreflexió (el tema de Narcís pròpiament dit); negatiu perquè impedia l'acte sexual, la procreació, oposant-se a la vida. Directament en derivaria l'horror que més tard suscitaria el doble, i que caldria relacionar amb aquest lligam amb la mort, o bé (com sovint passa en històries de doble, on l'altre jo impedeix l'acció al primer) amb el rival sexual (corporització del negatiu autoabocament que impedeix la relació externa).

D'aquí que de figura tranquilitzadora es passés a figura inquietant:

Avec le développement de l'intelligence chez l'homme et la notion consécutive de culpabilité, le Double qui, à l'origine était un substitut concret du Moi, devient maintenant un diable ou un *contraire* du Moi, qui détruit le Moi au lieu de le remplacer. RANK (1973) p. 115

Un altre punt de referència obligada en parlar del doble és l'estudi de 1919 que fa Freud del concepte de sinistre *-Das unheimliche*.<sup>43</sup> En ell s'arriba a la conclusió, a partir de l'estudi lingüístic i etimològic de la paraula alemanya, que el concepte de sinistre s'acosta molt al d'intimitat familiar, perquè de fet el concepte sinistre es pot expressar sigui amb el mot pròpiament dit, *unheimlich*, sigui amb el mot que suposadament nega el prefixe *un-*: *heimlich*, que en principi designa l'intim i familiar. Seguint Schelling, seria *unheimlich* tot allò que hauria d'haver quedat ocult, secret, però que s'ha manifestat (*Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist*). El sinistre es relacionaria tant amb l'estrany com amb el familiar, i en realitat es tractaria de dues realitats extremadament pròximes entre elles. El sinistre seria una manifestació de l'angoixa que provoca la repressió d'impulsos emocionals en l'inconscient:

Ante todo: si la teoria psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo *afecto* de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es *convertido por la represión en angustia*, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo. En segundo lugar, si ésta es realmente la *esencia de lo siniestro*, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo "*Heimlich*" a lo "*Unheimlich*", pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que se tornó extraño mediante el proceso de represión. FREUD (1973) p. 2498

En aquest sentit, Freud reprèn específicament el tema del doble com un exemple del sinistre en la literatura partint de Hofmann, on troba el ventall complet de possibilitats:

Nos hallamos así, ante todo, con el tema del "doble" o del "otro yo", en todas sus variaciones y

<sup>43</sup> FREUD (1973).

*desarrollos*, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su "doble" - lo que nosotros llamaríamos telepatía - de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el *constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas*. FREUD (1973) p. 2493

Repassant l'estudi de Rank, accepta la visió arcaica tranquilitzadora del doble, per definir el pas cap a l'inquietant a través de la superació del narcisisme primitiu

Pero estas representaciones surgieron en el terreno de la egofilia ilimitada, del narcisismo primitivo que domina el alma del niño tanto como la del hombre primitivo, y sólo al superarse esta fase se modifica el signo algebraico del "doble": de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte. FREUD (1973) p. 2494

Ara bé, ell mateix adverteix que, amb la superació de l'estadi de protonarcisisme, i la formació del jo, el doble possibilita una projecció del jo. Projecció que cal entroncar directament amb l'inconscient, i que s'allunya del concepte de sinistre. D'aquesta manera, no solament es podrien adherir al doble la projecció del protonarcisisme reprimat, sinó també el conjunt de possibilitats existencials, aspiracions personals i decisions coartades, deixades pel camí, que la imaginació no vol abandonar:

todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío. FREUD (1973) p. 2494

Admet Freud que tots aquest processos no impliquen que el tema del doble sigui portador necessari del sinistre: *l'extraordinari grau de sinistre* que el doble incorpora trobaria raó de ser en zones arcaiques de la psique:

El carácter siniestro sólo puede obedecer a que *el "doble" es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales sin duda tenía un sentido menos hostil. "El doble" se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones*. FREUD (1973) p. 2495

El mecanisme bàsic dels processos que comenta, només en aparença heterogenis, seria la repetició:

Me limito, pues, a señalar que *la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer, un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco (...)*. FREUD (1973) p. 2496

Cosa que li permet arribar a una formulació final de la hipòtesi:

*Nuestra formulación final sería entonces la siguiente: Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación*. FREUD (1973) p. 2503

El concepte de *Unheimliche* és referència obligada per a abordar el tema del doble, perquè en ell troben espai tots aquells matisos que configuren la continuïtat entre un i altre personatge, i permet de tractar els aspectes del desdoblament que no responen a les connotacions establertes per Rank. L'angoixant idea desvelada en la compulsió repetitiva, la *Wiederholungszwang*, va ser desenvolupada pocs anys més tard com a pilar fonamental de *Jenseits des Lustprinzips*.<sup>44</sup> El doble s'hi avindria bé des del moment que el marc de la compulsió repetitiva (tendència a repetir experiències desagradables enquadrada en el marc dels dos tipus de pulsions - de mort i sexuals) esdevé com un teló de fons genèric, una descripció de dinàmiques (paral·leles a les descrites per al *Unheimliche*) dins les quals el doble troba un lloc sense dificultats. I també perquè (n'acceptem o no les causes) s'hi veu tractada obertament la connexió que (d'una manera misteriosa) sol acompanyar la *repetició* d'alguna cosa, fet, situació o persona, i l'angoixa que en deriva (tal com certes manifestacions, per exemple el cine de Lynch, exemplifiquen magníficament).

La relació fonamental entre doble i sinistre, emergeix d'altra banda en la freqüent aparició del tema en la literatura d'horror.<sup>45</sup> Todorov veu emmarcada en la relació amb el tu, i, doncs, en relació directa amb l'interior més profund de la persona, tot un àmbit temàtic de la literatura fantàstica: el diable, el vampir, la crueltat, la mort...<sup>46</sup> La seva anàlisi no difereix gaire de la intuïció freudiana: en el conflicte entre les pulsions més íntimes cal veure l'origen d'una àmplia temàtica del fantàstic, a través de la línia amor-desig-crueltat-mort - tal com les neurosis (no preses en un sentit diagnòstic sinó com a imatge del problema) es defineixen per un conflicte interior, els temes del tu, basats en la relació amb l'exterior (l'altre), es remetent a l'interior del personatge, l'inconscient. No cal dir que l'anàlisi de Todorov no és exclouent i que també és possible trobar correspondències amb l'altre àmbit de temes proposat - els del jo, abocats a l'interior, que es remetrien en contrast a les esquizofrènies on el problemàtic és l'exterior.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> FREUD (1984)

<sup>45</sup> Cf. AGUIRRE (1991) Particularment interessants pp. 53 sq. on es defineix la natura pròpiament monstruosa del Doble en la literatura moderna, distingint-lo del Doble de l'Edat Mitjana. El llibre és ple d'exemples que corroboren l'estret lligam entre Doble i horror.

<sup>46</sup> TODOROV (1970) pp. 131 sq.

<sup>47</sup> TODOROV (1970) p. 154.

Tot això, en aparença, no hauria de ser pertinent si no és com a il·lustració de la relació doble / *unheimliche* / literatura d'horror / literatura fantàstica. Allò que crida l'atenció en l'assaig de Todorov és la descripció d'un aspecte de la dinàmica del fantàstic com a superament de l'opressió de certs àmbits tabú (sigui per la censura externa sigui per la interna), redefinits amb l'adveniment de la psicoanàlisi, que en certa manera substitueix la funció del fantàstic.<sup>48</sup> Todorov no utilitza directament l'argumentació de Freud. Això no obstant, el seu raonament permet observar amb nous elements, complementant-la des de l'òptica del fantàstic, l'esfera horrorosa que s'associa a partir del fundador de la psicoanàlisi a l'emergència del *unheimliche* en el doble. D'aquesta manera es correlacionen novament la intimitat, el doble, el sinistre i el gust per la literatura fantàstica en el s. XIX (que estaria estretament relacionat amb la mala consciència d'una societat acostumada a raonar d'una manera hipòcritament metafísica).<sup>49</sup> Es pot inserir tots aquests fenòmens en l'evolució global del pensament estètic europeu. Eugenio Trias, en un assaig al voltant de les categories del Bell i del Sinistre, postula una línia evolutiva que parteix de la idea de Bell com a ordenat i finit, substituït progressivament després de l'època renaixentista per la idea de Sublim (bellesa de l'infinít - teoritzada sobretot a partir de l'estètica de Kant), i que acaba en el Sinistre - l'horror que frega el Sublim. Es tractaria d'una progressiva inclinació del gust estètic occidental cap al Sinistre (el punt clau és el Romanticisme, a partir del qual comença a prendre força l'interès per la foscor), que trobarà el seu correlat més poderós en la idea de l'*inconscient* psicoanalític.<sup>50</sup> És inevitable, doncs, a la llum d'aquesta evolució estètica, posar en relació el fet que el doble sigui un tema que ha interessat particularment a partir del Romanticisme, amb la decantació global del gust estètic cap a la categoria del *sinistre* operada simultàniament en la cultura occidental. Veiem la importància de les observacions de Freud i l'ampli abast en l'esperit humà. Valgui subratllar que recentment Julia Kristeva ha utilitzat el concepte de *unheimliche* en l'explicació de l'aversion a l'estranger: l'altre seria inquietant perquè en ell tendim a projectar el propi *unheimliche*.<sup>51</sup> Només una acceptació sana de nosaltres mateixos, segons l'autora, podrà

---

<sup>48</sup> TODOROV (1970) p. 167-169.

<sup>49</sup> TODOROV (1970) p. 176.

<sup>50</sup> TRIAS (1992).

<sup>51</sup> KRISTEVA (1988) p. 269-290.

portar a l'acceptació de l'estranger, enorme problema que planteja la societat de finals del s. XX. L'estranger actuarà com un doble odiós, la imatge autoprojectada d'una societat.

Des d'una òptica molt menys genèrica, certs aspectes de les teories de Jung es presten a ser tingudes en consideració. Hem dit que cal no confondre el doble amb una corporització del 'id', i tanmateix, en el concepte de *unheimliche* veiem fins a quin punt els continguts de l'inconscient es reprenen en el doble. En un ordre de lligams semblant, entre els tres arquetipus fonamentals que configuren la imatge del *si-mateix* en la teoria de Jung, trobem *l'ombra* (*Der Schatten*), un concepte més que recurrent en gairebé la totalitat de la seva obra.<sup>52</sup> Al costat d'*animus* i *anima*, expressions de la part sexuada de l'inconscient arquetípic de la persona, hi ha la figura on es concentren tots els atributs negatius de l'individu. La proximitat d'aquesta projecció amb l'*unheimliche* d'una banda, i amb el doble com a tema literari, per l'altra, és evident. Sense entrar a valorar fins a quin punt pot aprofundir-se aquesta proximitat, és útil per als nostres interessos tenir en compte que, segons Jung, existeix un arquetipus fonamental de la persona (idea aquesta de l'arquetipus que és altament funcional per tal com permet vertebrar l'extensió en l'espai i el temps del tema del doble, dels bessons més arcaics a la psicoanàlisi més refinada), i que a primer cop d'ull aquest arquetipus pot incorporar, o almenys no hi entra en conflicte, allò que aporta la teorització del Sinistre proposada per Freud.

No estarà de més subratllar que, si bé la idea de l'ombra és transversalment una constant en l'obra de Jung (fent que sigui difícil abordar-la - qui sap si aquí també hi hauria material per a una recerca particularitzada, vista la diversitat d'interpretacions que s'hi han donat), si bé els termes amb què se'n parla no sempre semblen idèntics, és significatiu que aparegui tractada de manera particular a *Aion*, un dels llibres amb més relleu de l'autor. En aquesta obra de maduresa, dedicada a l'aprofundiment del concepte-base de la seva teoria de la persona humana, el *si-mateix*, els processos i dinàmiques d'integració que comporta, Jung assenyala com a elements decisius els arquetipus col·lectius *animus*, *anima*, *ombra*. També els dos primers podran ser objectes de projecció, també el doble els podrà incorporar, segons certs autors (el principal, Keppler, com hem vist); tanmateix la imatge de l'ombra sembla rendir molt més en les seves analogies amb el doble.

---

<sup>52</sup> Cf. com a mostra particular i explícita JUNG (1992) p. 17-35.

El concepte d'*ombra*, a vegades categoria personal, a vegades arquetipus col·lectiu, serveix per explicar, com el concepte de *unheimliche*, el sinistre i l'atracció - l'horror en el familiar. L'horror també a l'intern de la persona humana. Tot just acabada la segona guerra mundial, Jung va donar una conferència de títol "La lluita contra l'ombra". L'ombra personal i la col·lectiva, l'arquetipus, hi treballen de manera no sempre destriable a fi de donar una explicació de la catàstrofe recent: el desencadenament de les forces obscures per instints de compensació mal integrats - la desesperada situació alemanya, el poc valor de la vida humana en aquella societat industrial, haurien generat impulsos de poder i ordre de força inusitada, als quals va donar resposta Hitler, que en la seva mesquinesa i pobresa com a individu no encarnava altra cosa que l'*Ombra* col·lectiva dels alemanys.<sup>53</sup>

La catàstrofe, abandonant ara la idea de *psicoanalitzar* la història, prové de la no-aconseguida integració del si-mateix. No reconèixer l'*ombra*, no acceptar-se, no integrar-ne els continguts, és fatal. Ara bé, ja el mateix autor posa en guàrdia, fent la distinció personal/arquetipus, sobre la dificultat d'identificació en el procés: l'*ombra* seria més fàcil de reconèixer i integrar que *animus* i *anima*, per tal com encarna continguts inconscients de manera més directa; sigui com sigui, en la seva natura arquetípica col·lectiva seria igualment inaferrable:

Con un poco de autocrítica, la sombra, pues, es susceptible de hacerse transparente sin dificultad mayor, en la medida en que es de naturaleza personal. Pero, cuando aparece como arquetipo, da lugar a las mismas dificultades que el *animus* y el *anima*: dicho de otro modo, está dentro de las posibilidades que uno reconozca el mal relativo de su propia naturaleza; en cambio, constituye una experiencia tan rara como conmoviente el verse cara a cara con el mal absoluto. JUNG (1992) p. 24

Ambdós conceptes, l'arquetípic i la necessitat d'integració per al procés psíquic, es troben condensats en un altre treball, fonamental en l'òptica d'aquest recorregut tangencial per la constel·lació del doble, per tal com relaciona tot el conjunt teòric junguà amb la figura-projecció d'una part inconscient en el procés evolutiu de l'ànima humana. En la dinàmica arquetipus i inconscient col·lectiu participa explícitament el valor de l'*experiència de l'ombra*, el pas que tot ser humà ha d'acomplir.

La reacción necesaria y requerida se expresa en representaciones configuradas arquetípicamente. El encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia sombra. Es verdad que la sombra es un angosto paso, una puerta estrecha, cuya penosa estrechez nadie que descienda a la fuente profunda puede evitar. Hay que llegar a conocerse a sí mismo para saber quién es uno (...). JUNG (1991a) p. 27

<sup>53</sup> JUNG (1988).

L'ombra, autèntic *mirall* amagat de la màscara de la persona, ha de ser ultrapassada en un procés iniciàtic que porta al femení, a l'aigua, a l'inconscient per antonomàsia, vital, desordenat - *horrorós*.

Es cierto que quien mira en el *espejo* del agua, ve ante todo su propia imagen. El que va hacia sí mismo corre el riesgo de encontrarse consigo mismo. (...) Esa es la primera prueba de coraje en el camino interior; una prueba que basta para asustar a la mayoría, pues el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables y el hombre lo evita en tanto puede proyectar todo lo negativo sobre su mundo circundante. Si uno está en situación de ver su propia *sombra* y soportar el saber que la tiene, sólo se ha cumplido una pequeña parte de la tarea (...). Pero la *sombra* es una parte viviente de la personalidad y quiere entonces vivir de alguna forma. No es posible rechazarla ni esquivarla inofensivamente. JUNG (1991a) p. 26

L'arquetipus, doncs, té una clara funcionalitat en la dinàmica psíquica; fer l'*experiència* de l'ombra, *realitzar-la* adquireix aleshores importància central en la teorització. Diu Jung en un altre assaig:

Esta conciencia "deslizante" es todavía enteramente característica de las personas de nuestros días. La unilateralidad condicionada por ella puede sin embargo ser superada por lo que he denominado *realización de la sombra*. (...) Un problema de esa índole es la "realización de la sombra", es decir, la interiorización de la parte inferior de la personalidad. Esa "sombra" no puede ser falseada convirtiéndola en un fenómeno intelectual, porque constituye una vivencia y una experiencia que compromete al hombre todo. JUNG (1991b) p. 152

Això no obstant, la natura arquetípica fa que sigui fàcil rastrejar-ne les concretitzacions històriques esteses arreu el món:

Fuera de los límites señalados al psicólogo por su especialidad, esas figuras arquetípicas son comprensibles para todos aquellos que poseen conocimientos de mitología comparada. No les es difícil reconocer en la "sombra" al representante adverso del oscuro mundo subterráneo, cuya figura tiene rasgos universales. JUNG (1992)p. 46

L'ombra, pel que fa a la formulació teòrica que podem extreure dels treballs de Jung, és, doncs, un correlat molt pròxim als continguts de l'inconscient personal - en algun moment, ell mateix els arriba a fer correspondre. L'ombra seria el costat negatiu de la personalitat, inferior, primitiu, desagradable, l'"altre" obscur en nosaltres. Tots tenim aquesta ombra, com és real el Mal en la vida humana - i seria mèrit de Freud l'haver subratllat per primer cop la natura tenebrosa de l'home. L'ombra, finalment, hauria de ser integrada per tal de continuar amb el procés d'individuació - i caldria tenir en compte que l'ombra, per la natura arquetípica, és plena de continguts poderosos (afectius, obsessius, de possessió, autònoms...), normalment emesos en forma de projeccions. Aquesta seria la imatge canònica de l'ombra en la teoria analítica de Jung i els seus continuadors.<sup>54</sup> El fet d'haver-nos allargat en la seva descripció, a part els nostres

<sup>54</sup> Cf. SAMUELS (1987) pp. 105-106.



interessos (per les analogies evidents) prové de la recurrència constant i inaferrable d'aquest concepte, com s'ha dit, en la majoria d'escrits de Jung, en els quals té una centralitat sense anomenar - i molt més pel que fa als deixebles.<sup>55</sup>

Jung parla de projeccions de l'inconscient, a través de les quals es corporitzen certes energies psíquiques en una altra figura. Aquest pot ser el punt que permeti connectar el que hem dit fins ara amb un tercer àmbit d'interès més ortodoxament en la psicoanàlisi: *l'Autre*. Sense relació directa evident amb el concepte de *unheimliche*, Jacques Lacan relaciona el tema del doble amb el tema de *l'altre*, ja en la seva teoria de *le stade du miroir*, estadi que es dona a partir que el nen pren consciència d'una pròpia imatge, fins al moment que el seu jo pugui objectivar-se en la dialèctica amb *l'altre* i subjectivar-se per l'ús del llenguatge.<sup>56</sup> Aquesta *imago* de forta càrrega simbòlica es reprèn en les figures borroses del somni o misterioses de la literatura o en el doble, on es fa particularment clara la relació amb el mirall: formació d'una *imago*, que permet la relació amb la realitat, que immediatament serà destruïda per la relació amb *l'altre* -el desig de *l'altre*, encarnat primer en el complex d'Edip. L'estadi és fonamentalment narcisista, i, de fet, per mitjà d'aquesta argumentació es posen de costat el narcisisme i l'agressivitat envers *l'altre*, traduïda en

des instincts de destruction, voire de mort, pour expliquer la relation évidente de la libido narcissique à la fonction aliénante du je, à l'agressivité qui s'en dégage dans toute relation à l'autre, fût-ce celle de l'aide la plus samaritaine. LACAN (1966a) p. 98

D'aquí la importància interior de *l'altre*. La figura de *l'Autre* és bàsica en la teoria psicoanalítica de Lacan, on tota la matèria de l'inconscient s'estructura en referència a ella. La concepció de l'inconscient en Lacan és en darrera instància un discurs sobre *l'Autre* - en el qual cal veure sigui l'objecte de desig, sigui el mateix lloc de l'inconscient, sigui el lloc del discurs (perquè ja la mateixa enunciació fa que el subjecte esdevingui *altre*).<sup>57</sup> Deixant a part els matisos i complexitats de la psicoanàlisi lacaniana, en els quals no és prudent entrar sense una estudi molt més precís, es desprenen per al nostre treball dues conseqüències particularment útils de les afirmacions de Lacan: en primer lloc, la descripció d'una *imago* de caràcter simbòlic que es dona en els primers estadis de l'evolució del jo, posada en relació amb el caràcter boirós del doble. En segon lloc, la

<sup>55</sup> Cf. TROMBETTA (1989).

<sup>56</sup> LACAN (1966a).

<sup>57</sup> Vegi's p. e. LACAN (1966b).

relació essencial que es dona en l'evolució de l'individu entre aquest estadi i la percepció de l'altre -que esdevindrà el concepte bàsic de l'inconscient. Dos moments fonamentals que mostren l'intim contacte que es dona en la formació de la personalitat entre la percepció simbòlica i reflexiva del jo i la posterior de l'altre. Aspectes que fan intuir un contacte amb el tema del doble, on es troba tant la simbolització del jo com la relació amb l'altre.

No cal entrar aquí a valorar les dificultats del discurs de Lacan - i molt menys la complexitat de les seves formulacions sobre l'*Altre* o l'inconscient com a discurs de l'altre (encara un altre tema que demanaria recerca particular). De tota manera, podem concloure'n que també ell se sent interessat per l'òbvia relació del fenomen del doble amb la mecànica de l'inconscient; i que aquest fenomen és paral·lel a processos que es donen en l'autocomprensió de l'infant. L'*altre*, tantes vegades citat en la temàtica del doble (que és sempre *altre* pel que fa al personatge doblat), presenta analogies temptadores amb el tema. La seva funcionalitat és més aviat limitada per la complexa gama de dinàmiques a què respon - i per l'hermetisme amb què Lacan la va descriure. D'altra banda, és apreciable una inflació en l'ús del terme "altre" en la crítica després de Lacan - no sempre amb un criteri coherent - que no en facilita la precisió. Sense un estudi aprofundit, es fa difícil saber fins on podria arribar la seva utilitat.

Abans d'acabar, un altre aspecte de la relació psicoanàlisi-doble demana una puntualització: el de la referència més directa a la pràctica clínica. En els autors citats, els conceptes van de la pràctica a una interpretació que esdevé útil també en l'àmbit de la crítica. Perquè és necessari no oblidar que la psicoanàlisi és fonamentalment una pràctica clínica i que com a tal ha estat tractada. L'estudi de Rogers recolzava sobre molts estudis de la pràctica analítica quotidiana que li havien donat punts de referència. Ens remetem a ell per una panoràmica d'aquests estudis. Posteriorment, les publicacions sobre la temàtica s'han continuat multiplicant. Prenc com a exemple de totes elles un treball particularment aprofundit i que té la virtut de ser relativament recent, per tal de no passar-los per alt.<sup>58</sup>

Funari, estudiant la fenomenologia del fenomen, assenyala la tensió freqüent entre pràctica i crítica artística; prenent una com a explicació de l'altra es corre el perill de fer perdre la fascinació de l'obra (la psicocrítica, en el procés de deconstrucció, parafrasant-

la en termes de significació oculta); o bé, molt més perillós, condicionen la pràctica analítica en donar punts d'autointerpretació al mateix pacient.<sup>59</sup> Tenint en compte la diversitat d'àmbits en qüestió, Funari analitza el tema del doble tal com li ha aparegut en la seva feina en comparació amb el doble descrit per Rank - *L'estudiant de Praga*, encara. Uns elements s'hi repeteixen com una estructura: un protagonista amb dificultats per integrar-se en la realitat on viu; una sortida sobrenatural i fàcil a la situació; l'aparició d'una imatge especular en el moment que el protagonista se sent atret per una altra persona; recrudescència angoixant de la pressió del doble paral·lela a la intensitat d'aquesta relació, fins a condicionar-ne la ruptura; el torbament del protagonista en relació amb l'altre per alguna cosa idèntica a ell mateix.<sup>60</sup> El conflicte escenificat (que portarà a una *katharsis* del lector perquè hi intervenen experiències sentides com a pròpies) serà sempre entre l'obertura al món (l'amor, el principal obstacle) o l'autoanul·lament estàtic; és sempre en aquest moment de conflicte que entra en escena el doble:

Questo conflitto si materializza nel Doppio: l'aspetto terrificante che questo assume per Baldovino rispecchia il terrore della morte che è dentro di lui, animato dal nucleo narcisistico primario che pretende il mantenimento di un'eterna condizione di immutabilità vitale e priva di rinunce. L'apertura alla vita di relazione scatena la difficoltà che questa procura: il Doppio condensa in sé il duplice movimento. FUNARI (1986b) p. 7

L'autor nota com la realitat del constant retorn del tema del doble en la història de la humanitat reclama amb urgència ser abordat. De fet, corrobora, l'experiència clínica li ha demostrat una estructura ben pròxima a la descrita:

Si può confermare quanto già reso noto per altre vie, e cioè che il fenomeno del Doppio è riconducibile a un assetto narcisistico primario del soggetto: un vissuto simbiotico e fusionale che gli fa vivere ogni procedimento esplorativo, di cambiamento e di attiva partecipazione, come una minaccia di annientamento e morte. (...) I fantasmi penosi e persecutori, che si animano nelle prime fasi di vita e si mantengono attivi, vengono potentemente proiettati all'esterno e gli "oggetti esterni" così investiti vengono ricondotti come oggetti interni distruttivi. Questo processo, se non è bonificato da precoci esperienze gratificanti tende a bloccare l'accettazione di oggetti diversi da sé, e praticamente si assiste al blocco del costituirsi dell'oggetto come oggetto separato e distinto dal proprio Sé. FUNARI (1986b) p. 29

Aquí entra en joc el doble:

Quest'ultimo aspetto sembra costituire una dinamica base anche per il Doppio, per cui di fronte al pericolo di "rischiare la morte", entrando in una relazione oggettuale, viene prodotta una immagine che

<sup>58</sup> FUNARI (1986b).

<sup>59</sup> En efecte, el perill de condicionar l'associació de continguts és altament delicat; cf. FUNARI (1986b) pp. 12-15.

<sup>60</sup> FUNARI (1986b) p. 7.

disturba la possibilitat de mutació. Qui si manifesta l'angoscia primordial de sentir-se diferent, de adquirir una pròpia identitat separada de la mare; així la part que no pot acceptar l'identitat separada és a l'origen, contextualment, de l'impossibilitat de constituir-se l'objecte, en quant a cada construcció d'objecte és índex de diversitat i de separació. FUNARI (1986b) p. 30

Fonamental el paper del tema, doncs, com a índex del conflicte en un procés. El seu funcionament és ben determinat:

I vissutes fusionals i les parts separades no coincideixen però amb el procés relatiu al constituir-se l'objecte, entès, aquest, sia al versant de la percepció adequada de realitat, sia al d'un *Sé* que es percep unitari i diferent dels altres "objectes". El *Doppio* es presenta en canvi com "objecte íntegre", mitjançant una imatge íntegra (en l'"ídic" i en el "contrari"), així testimonia també l'ús d'una estructura que funciona com prefiguració d'una possible identitat. FUNARI (1986b) p. 33

Un funcionament que explica de manera palesa els continguts persecutoris de la figura del doble en les persones que en fan l'experiència - i que l'horror que suscita normalment tingui l'arrel en la identificació amb un mateix:

El "corpo" del *Doppio* representa així conjuntament els orígens d'una consciència de separació i el denegament afectiu que així es verifica. En tal sentit és possible explicar el tipus de persecució que el *Doppio* expressa alhora que es manifesta: el subjecte es sent atrait per una part que no accepta cap tipus de relació objectual o, addicionalment, algun tipus d'objecte constituït diferent d'un *Sé* físic fusionat amb el de la mare. Aquesta atracció fa sentir persecutoria la realitat, mitjançant una massicció operació defensiva sobre bases projectives. Els "objectes" així investits, són resumits com invasors i destructius. El *Doppio* és la construcció defensiva projectada al·l'exterior del propi *Sé*-físic, diferent i separat, així *corpo estraneo*. L'angoscia de mort, promouida pel desig de separació no tolerada, troba en el *Doppio* el seu agent privilegiat: el propi *Sé*-físic com símbol d'una identitat separada. En tal sentit es pot dir que per al subjecte cap és més temible i mortífer de la pròpia imatge. FUNARI (1986b) p. 35

La conclusió és que el doble apareix sempre en moments d'equilibri en aquest procés conflictual; sempre en el moment previ a la determinació davant la cruïlla:

La aparició del *Doppio* en la situació analítica, pròpia perquè lligada a la patència psicològica, descobreix la seva naturalesa de *fenomeno-ponte* entre un món fantasmàtic preobjectual i el món de la multiplicitat objectual. Últim baluard del desig fusional, primer resultat d'una estructura subjectivitzant, en ell cap és decidit en un sentit o en l'altre; sia al versant clínic, sia al d'una possible reconstrucció genètic-evolutiva, ell representa una vicenda que prelude al procés de separació i a la primera fundació de la pròpia identitat. FUNARI (1986b) p. 43

El profund i intens treball de Funari, com veiem, insisteix en conceptes traduïbles en els termes de *unheimliche*, *Schatten*, *Autre*, per tal de descriure un punt conflictual en el procés evolutiu. Utilitzem la terminologia que vulguem, en general podem afirmar que certs elements bàsics es repeteixen. Una altra cosa seria l'ambigüetat de la formulació en cada autor o de la funcionalitat precisa atribuïda a cada procés. Per això hi ha tantes publicacions psicoanalítiques que intenten aclarir el panorama, no sempre amb resultats reeixits com els de Funari. L'hem citat com a treball exemplar. Altres en el mateix volum podrien ser molt més vagues -o fins i tot de ser gairebé meres parafrasis dels textos comentats anteriorment.

Un altre volum d'un col·lectiu de psicoanalistes, més recent, mostra també la dificultat d'anàlisi del motiu per a la pràctica analítica. Dificultats traduïdes en els resultats: hi ha però alguns moments d'interès.

Valcarenghi, per exemple, assenyala la diferència entre ombra (projecció subjectiva) i doble (simetria del subjecte). En el darrer hi hauria la idea clau de la *potencialitat* del subjecte - a la qual respondria el motiu de l'*encontre*, perquè, mentre que el subjecte crea l'ombra, en canvi es *troba* amb el doble. No acceptar les potencialitats que aquest encarna seria un pas cap a la psicosi - o l'*autisme emocional* propi de Narcís.<sup>61</sup>

Di Lorenzo, per la seva part, tracta el tema seguint Von Franz, el doble com a inconscient. Interessant fer notar la relació entre la narrativa i la psicoanàlisi:

Il Doppio appare per guidare l'Io verso la *realtà* dell'anima, per svelargli i *fatti* psichici attraverso un'immagine dotata di voce e di corpo, creando così l'*azione drammatica*, che esige la partecipazione emotiva dell'Io. DI LORENZO (1990) p. 33

El doble seria un mecanisme d'alleujament d'angoixa, de funció fonamentalment positiva, i es presentaria segons el moment del conflicte, sota diversos aspectes: *animus, anima, ombra*.

Cavallari, en canvi, situa l'aparició del doble en el poder estructurador de la dualitat:

In altre parole, la dualità apre la via alla possibile nascita di relazioni simmetriche, e la nascita di simmetrie apre la via alla strutturazione dell'apparato psichico, alla strutturazione del campo della coscienza rispetto a quello dell'inconscio, e del campo dell'individuale rispetto a quello del collettivo. CAVALLARI (1990) p. 75

Basant-se en un paral·lelisme entre el creixement personal i el col·lectiu, estableix tres moments progressius de duplicació en la història de les civilitzacions i en l'evolució de l'individu (desdoblament, reflexió, inversió). Alguns pobles operen desdoblaments immediats de tota la realitat del poblat en la selva. La funcionalitat és estructurar i fer menys traumàtica la relació amb el món - i l'inconscient.

La coscienza nelle prime fasi del suo sviluppo, con l'Io che muove i primi passi per acquisire quelle funzioni che lo caratterizzeranno, deve da subito affrontare il compito di garantirsi uno spazio vitale, di operare con meccanismi di autoassicurazione e consolidamento della sua identità di fronte all'inconscio, al mondo dell'istinto e del naturale, sentiti ancora come temibili e incontrollabili. A tale operazione, che mira a rendere meno traumatico il rapporto tra l'Io e l'inconscio collettivo, partecipa anche la tendenza a introdurre elementi di simmetria fra dominio nel conscio e dominio dell'inconscio: per questo 'nasce' con l'uomo, il suo Doppio, il gemello della boscaglia. CAVALLARI (1990) p. 77

---

<sup>61</sup> VALCARENGHI (1990).

En el fons, l'aparició respondria a un conflicte Jo-inconscient escenificat en el tema.

L'autor conclou així el seu assaig:

Lo sviluppo dell'Io, sia nell'individuo sia nell'umanità considerata storicamente nel suo complesso, avviene attraverso fasi successive. La nostra riflessione ha messo in luce come a tali fasi corrisponda all'istaurarsi di altrettante condizioni di rapporto simmetrico via via più articolato e complesso. CAVALLARI (1990) p. 84

Ens hem estès prolixament en aquests darrers exemple perquè són paradigmàtics. D'una banda, mostren la complexitat de la pràctica analítica en relació amb el doble (tampoc aquí s'entreveu una "teoria unificada"). Amb aquesta precisió, creiem legítimat no haver d'insistir sobre un punt altament complex, l'experiència psicoanalítica del doble, sobre el qual hi ha una bibliografia immensa - i sobre el qual seria interessant també un estudi particularitzat que anés més enllà de l'habitual paràfrasi dels textos dels mestres. D'altra banda, permet observar com l'hermenèutica dels fets parteix sempre d'aquests textos "clàssics". L'ambigüitat en el tractament és sens dubte conseqüència de la complexitat dels fenòmens. En darrer lloc, permeten insistir, per si fes falta, que la pràctica clínica és l'espai de la psicoanàlisi; en aquesta perspectiva el doble deixa de ser un "motiu estètic interessant" per a la psicoanàlisi: es tracta d'un greu fenomen en els processos d'estructuració i del dinamisme conscient/inconscient en l'individu.

Tenint ben presents totes aquestes objeccions i referint-nos a la importància històrica de la psicoanàlisi i el seu impacte en la configuració del nostre horitzó hermenèutic, podem extreure elements fonamentals de la pràctica psicoanalítica pel que fa al doble - en definitiva un nou moment d'elaboració: *Unheimlich*, *Schatten*, *autre*, projecció magma inconscient, objectivació, pre-objectualitat... tots ells són, també *contribucions* a la fixació canònica del doble - com haurem de veure, exemples també ells de l'*elaboració* del doble.

#### g) Una constel.lació temàtica?

En qualsevol intent de perspectiva sobre el doble ressona necessàriament l'asseveració de Guérard amb què Rogers inicia el seu estudi: s'abusa del terme, referint-lo a les més diverses realitats. El discurs que en resulta és vague - a vegades (cert ús en recensions o articles breus en fa mostra) fins i tot banal: tres o quatre lectures en diagonal referides de manera genèrica a un implícit que no s'ha intentat conèixer de cap manera. La qüestió és que aquest implícit sembla difícil, en qualsevol cas, d'abastar: d'una banda perquè volem entendre la història no com una recurrència d'una mateixa

*substància*; d'altra banda, perquè l'heterogeneïtat i vastedat de fenòmens associats al doble no ho posen gens fàcil. Sorgeix aleshores la problemàtica de les *possibilitats* d'identificació: com diferenciar un doble d'un personatge qualsevol, com dirimir en casos dubtosos...; és a dir, la necessitat d'una definició, la falta de la qual és sens dubte a la base de les consideracions heterogènies sobre el tema. Hem vist quantes dificultats pot arribar a crear el desig de precisió tipològica. A la fi, la imatge de l'*arxipèlag* adoptada per Jourde i Tortonese es feia camí en proposar-se com un model d'una certa complexitat en el qual es feia justícia tant a la unitat de fons com a la independència de cada una de les manifestacions. De tota manera, fins i tot així, el doble és difícil de pensar. Sense deixar per inútils tots aquests intents, sinó al contrari valorant les aportacions precioses que fan a la comprensió del tema, el desenvolupament de la panoràmica ha trobat en la idea de *constel·lació* el referent clau, per tal com permet en certa manera "trascurar" l'emergència tipològica per definir el doble sense deixar espai al dubte: al cap i a la fi, per molt que el terme sigui usat en referència a una entitat boirosa, en general sabem o intuïm a què es refereix. La idea de constel·lació no s'aporta per tal de desautoritzar els elements d'una clarificació terminològica necessària, sinó per evitar-hi posicionaments extrems. Afegeix a la magnífica idea de l'*arxipèlag* i del *camp temàtic* la possibilitat de la dinàmica - i, sense que calgui desenvolupar punt per punt una imatge que utilitzem només com a auxili per descriure un model necessàriament complex, permet descriure moviments el·líptics allunyats d'un eventual centre, òrbites diverses d'influència, interdependents etc.: no cal dir, permet també la imatge de l'explosió d'una *supernova* que redimensiona en un moment de la història totes les òrbites i el·lipses prèvies que formen la constel·lació...

Però no és tampoc necessari aturar-se en la imatge. Hem extret del doble més informació que no solament l'acte de constatar-ne la multiformitat - només, dèiem, describible en termes d'estructures complexes (l'*arxipèlag* o la constel·lació). Tanmateix, hem de reconèixer que el panorama no és el d'un anàrquic camp de batalla. L'estructura complexa és en qualsevol cas estructura, i d'alguna manera, intuïtivament deia Hildenbrock, coneixem què és possible de remetre al tema del doble i què no. Igualment pel que fa a la massa magmàtica de continguts. Més si del que es tracta és de parlar de testimonis dels dos darrers segles, en els quals, gairebé paradoxalment, la variació, dins de canals més restringits, ha augmentat notablement - sempre, però, com a referència a un model bastant concret. La irrupció del doble romàntic, canalitzant i condensant

diverses tradicions sobre el doble i oferint un model d'èxit a la posteritat és clarament una *fractura* històrica (la *supernova* que trasbalsa i reordena les línies de gravitació de la constel·lació). No podem, doncs, deixar de fer-hi una atenció particular i dedicar un capítol al *doppelgänger* romàntic - clau en la configuració del cànnon (per activa, per la influència que ha tingut; i per passiva, per tal com la crítica l'ha privilegiat a l'hora de configurar-ne la imatge). Tampoc no podem, un cop detallat el procés de formació d'aquesta imatge, deixar de preguntar-nos per les implicacions que aquest comporta. Serà en el darrer capítol d'aquesta primera part, on intentarem fer aquesta reflexió, que repdrà molts dels arguments que hem anat anunciant: intentant evitar el perill de fer d'una imatge o interpretació determinada la substància del doble. Com arriba a ser de perillosa aquesta possibilitat és una cosa que el present capítol s'havia proposat de deixar clar, buscant reproduir al millor possible la multiformitat d'un camp temàtic que troba en la *constel·lació* una figura prou correcta de descripció.



## 2.2.- UN “TEMA” ROMÀNTIC? CANONITZACIÓ ICÒNICA I POSTERITAT LITERÀRIA I CRÍTICA: EL DOBLE, EL ROMANTICISME.

### a) Sobre la sintonia històrica entre doble i romanticisme.

El capítol precedent intentava insistir en la gran vastedat i varietat de la constel·lació temàtica genèricament associable al doble. Tant les propostes de “teoria general” com els esforços tipològics esmerçats en els diversos estudis topen amb l’escull del nombre de mostres susceptibles de ser tractades: en la varietat s’insinua una certa unitat, però assolir-la és tasca menys abastable que no semblaria. L’*implicit* a què ens hem referit en altres ocasions resoldria d’alguna manera aquesta tensió, però no sempre és menys esmunyedís que la varietat que pretèn reflectir, restringit idealment (en sentit platònic-substancialista) com està a una imatge del personatge doble que es relaciona directament amb el *doppelgänger* romàntic alemany i la seva posteritat. Malgrat tot, aquest és el punt de partida inevitable en una consideració històrica sobre el doble: una de les lliçons que cal extreure de la panoràmica del capítol anterior - fixat a partir d’una aparició concreta de gran incidència i un procés de condensació històrica posterior que determinaran un model subjacent de referència per a autors, crítics i lectors, el tema no pot ser estudiat sense tenir ben present aquesta particularitat. Que no vol dir: el doble neix o es conforma coherentment i definitiva en el romanticisme a partir d’eventuals elements x,y,z (d’entre els quals tradicions folklòriques de gran imbricació en el teixit anímic dels pobles). Millor parlar de filtratge i decantació: la recepció serà qui insinuarà, més que no assenyalarà, els caràcters, vagues i boirosos com hem vist repetidament, de la imatge del doble. És en aquest sentit que es dedueix una conseqüència d’abast determinant de tot aquest procés: el fet que en el fons aquesta imatge condicionarà la perspectiva de tota la constel·lació a partir de l’estructura formulada. Estructura tipològica o de sentit (no és això el més important), esdevindrà metonímicament la referència-clau d’un tot magmàtic. De tota la varietat descrita, un àmbit sobresurt: el personatge doble, el *doppelgänger*, configurat a semblança del Romanticisme alemany i la seva recepció, que és el model a partir del qual se sol intentar abordar la que hem anomenat “constel·lació temàtica” per tal d’intentar donar fe de la seva estructura polièdrica. Un cop d’ull als processos de conformació d’aquest àmbit i de les repercussions que se’n deriven, és, doncs, més que prudent.

Perquè és realment a partir del romanticisme que el personatge doble pren una

dimensió central en la creació literària: de l'*eclosió* del tema a l'*apogeu* del tema en l'*apoteosi* romàntica... la crítica indica de manera reiterada la connexió entre romanticisme i èxit del tema. D'entrada, podem observar genèricament com els romàntics fan un ús sistemàtic i reiterat de diverses facetes del camp temàtic en qüestió, que tendeixen a englobar-se en el personatge doble en concordança amb la idea d'una emergència immediata i buscada d'un *segon jo* submergit (inconscient, fruit d'una projecció, psicològic, al·legòric...). La complexitat personal feta objecte de narracions de dobles pren un protagonisme inusitat, i això en escasses dècades (la fi del XVIII, l'inici del XIX). Fenòmens semblants, és cert, eren ja perceptibles abans i en altres llocs, en paradigmes de la novel·la gòtica<sup>1</sup> o al *Wilehlm Meisters Lehrjahre* de Goethe, per citar un exemple d'allò que Tymms trobava fonamental en la primera aproximació de l'esperit romàntic al tema, és a dir, en la tendència del moviment romàntic a la creació de famílies per semblances.<sup>2</sup> Qui sap si és per aquesta tendència bàsica que el trobarem en tot el romanticisme - tendència a la qual s'afegiria una confluència de coincidències històriques que tot seguit descriurem. Sigui com sigui, tota la informació que hem anat comentant fins ara ens ha dut més d'un cop i dos a constatar que se sol considerar l'iniciador de tota la qüestió Jean Paul, que a *Siebenkäs* presenta la primera aparició "oficial" del nom - i la seva definició: "Doppelgänger heißen Leute, die sich selbst sehen".<sup>3</sup> *Titan* i *D. Katzenbergers Badereise* continuarien l'elaboració de la imatge d'aquesta nova presència narrativa que havia d'implicar una munió de mostres: Tieck a *William Lovell*; Chamisso a *Die Erscheinung* i, sobretot i de manera més famosa, a *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (el conegut i influent relat de l'home que perd l'ombra per una juguesca amb el diable); Arnim a *Isabella von Ägypten*, on apareix el motiu tangent del gòlem; Brentano a *Die mehreren Wehmüller*; Fouqué a *Der Zauberring*... i això cenyint-nos només a personatges narratius - teatre i poesia mostren la presència estesa de la fascinació del doble: vegi's per exemple Heine en el seu poema *Der Doppelgänger*,

<sup>1</sup> Cf. CORTI (1991).

<sup>2</sup> "One aspect of the theme which did, however, particularly appeal to the German romantics was the implied affinity and relationship between doubles; this they brought into line with their own passion for forming (or imagining, in their works) mutually dependent groups, or 'families', whose relationship, though often that of actual kinship of blood, did not (in their fiction) disdain the magical confirmation of exact resemblance." TYMMS (1949) p. 28.

<sup>3</sup> Citat, entre d'altres, a FRENZEL (1992) p.102.

musicat de manera audaçment *dobla* per Schubert... I això sense entrar en E.T.A. Hoffmann, el poeta del doble (per només apuntar exemples ara, des del mer desdoblament de *Das Fräulein von Scuderi* al més lacerant de *Die Elixiere des Teufels*). Tota la plana major del romanticisme alemany, en els pocs anys de creativitat que engloben les dates de producció de les obres esquemàticament citades, es dedica a una exasperada elaboració del *doppelgänger*. El seu poder fascinant sembla que va capturar-los i en va fer un tema característicament seu: d'on l'acollida, producció i recepció majoritàries. El doble presenta, hem de reconèixer, certs tics que el fan particularment idoni a la seva explotació primera per part dels "poetes de la nit" - sense que això vulgui dir que siguin ells els que configuren sense donar opció als canvis la imatge que, més que no es percep, s'entreveu en la literatura sobre el doble.

El fet d'insistir en el romanticisme, però, no ha de fer creure que l'explosió és gratuïta i els models absents - només que en la continuïtat històrica és el primer cop que l'atenció vers el camp temàtic es dispara fins a tal límit en l'activitat literària. Res no autoritza a pensar que anteriorment les modulacions de la constel·lació no actuessin: hem vist com eren d'esteses. En les llegendes, faules i supersticions que les transmetien hi podia haver fonts d'inspiració. Pel que fa a l'àmbit concret de la literatura Zagari, per exemple, descriu tres àmbits de configuració ben propers, tant en el temps com en l'estructura temàtica. Narcís, les parelles de personatges interdependents que començaven a fructiferar en les formes narratives (pensi's a Quijote i Sancho), i el filó temàtic de la comèdia d'errors *plautino-renaixentista-shakespeariana-espanyola*. Aquests tres àmbits d'elaboració literària haurien estat els privilegiats en la producció, sobretot de teatre, anterior al segle XIX, i representarien un nivell d'emergència a partir del qual els romàntics podrien desenvolupar la "nova" figura, en coherència amb els continguts de les creences populars i llegendes diverses i d'acord amb noves concepcions de la subjectivitat:

L'immaginario romantico non arriva infatti, ovviamente, alla produzione delle sue immagini del doppio partendo da una condizione di *tabula rasa*. La scelta del doppio come canone figurativo si propone, nella concretezza del farsi letterario dei testi, alla confluenza fra tradizioni figurative diverse per origine e valenza. Abbiamo già avuto modo di accennare al motivo di Narciso (e di Eco). Grande importanza hanno avuto però due altri filoni, in apparenza molto più lontani dalla sensibilità eidetica romantica. Si tratta da un lato della tradizione, relativamente recente, delle coppie polari formate da personaggi opposti ma in qualche modo interdipendenti: Don Chisciotte e Sancio, Otello e Jago, ma anche Don Giovanni e Leporello, Faust e Mefistofele, Karl e Franz Moor e forse anche Jacques e il suo padrone. Dall'altro lato sta la tradizione plautino-rinascimentale-shakespeariana e spagnola del meccanismo di equivoci che sorge dalla presenza simultanea di sosia, fratelli gemelli, personaggi travestiti. ZAGARI (1991) p. 273

Certament, l'*Amphitryon* de Kleist demostra clarament com eren de properes aquestes línies a la sensibilitat tomàntica - tot i que per a la matèria plautina (com per Narcís) es podia comptar amb una iconicitat més establerta que feia possible el punt de referència intertextual. Jauss veia emergir, en la seva condició més tràgica en referència a la versió dinamitadora de Molière, conflictes essencialment paral·lels als que afrontarà en general el romanticisme amb el doble, no el darrer el plantejament central de les modalitats de la identitat - reprès si de Molière però ja en la dimensió mental post-Rousseau i la declaració que aquest havia fet de l'autonomia del sentiment d'un mateix.<sup>4</sup> El *doppelgänger*, diu Zagari, treuria la seva evanescència del redimensionament dels filons mencionats: Narcís li donaria el fons de preocupacions i fantasmagoria; les parelles dels personatges (menys recents que no afirma, caldria puntualitzar, a la llum del que hem dit anteriorment citant tan sols Curtius), el vehicle figuratiu essencial: més si es pensa a allò cap a on tendeixen les polaritats narratives (és a dir, a una completa supraindividual, o a la seva inversió en antagonistes que fan que la base es vagi a cercar en Cain i Abel):

Elemento produttivo per l'immaginario romantico risulta quello che è poi il presupposto, spesso inespresso, della figura della coppia polare. Essa viene recepita in ambiente romantico come capovolgimento diabolico dell'androgino platonico. Proprio perché sullo sfondo sta la prospettiva di un'ormai impossibile fusione dei due opposti complementari e simmetrici, l'inermità di ogni sforzo di conciliazione si manifesta in tutta la sua intensità distruttiva. In fondo a tutte queste coppie si annida l'archetipo di Caino e Abele. ZAGARI (1991) p.274

Pel que fa a la substitució de personatges per la semblança, aquesta actuaria de manera complexa portant amb si la càrrega còmica que confereix l'equívoc a la comèdia, situant aleshores l'efecte en la sublimació del tràgic i del còmic: tot i això, segueix Zagari, aquest filó actua sobretot quan cal escenificar en referència als espectadors ficticis aquesta conflictivitat que suscita l'*equívoc*.

Les variacions més o menys perifèriques del nucli es trobarien així, segons Zagari, en el lapse històric del Renaixement fins al romanticisme, en un procés paral·lel al progressiu abandonament d'una mentalitat medieval. Parla de *vetes* directes a partir dels quals s'elabora el tema. Sigui o no aquesta la imatge adequada, sembla més prudent pensar a successives emergències d'una tendència que cristal·litza de manera poderosa en el romanticisme i ho fa amb tanta llum que encara avui es fa notar. Perquè encara ens trobem en alguns aspectes imbuïts d'una sensibilitat pròxima als romàntics pel que fa a àmbits com el desenvolupament exasperat de la consciència de la individualitat, els

<sup>4</sup> Cf. JAUSS (1988b).

problemes de la identitat i les modalitats d'afirmació d'aquesta - una genèrica atracció pels territoris de l'extrem oposat de la raó il·lustrada: els del no conscient, del fantàstic, de la negació de la unitat del subjecte en el jo empíric etc. En el doble, imaginable però no concebible, els romàntics havien de trobar allò que no pot ser formulat, imatge fantasmàtica que fins en les seves versions més amables no pot deixar de suscitar una pregunta sobre l'enigma de l'individu, un òptim company de viatge per a un temps que reaccionava amb força contra la dictadura de la raó i obria definitivament la sensibilitat moderna al misteri, a l'incommensurable, al sinistre, a l'infinit (als quals en dates properes ja Leopardi estava descobrint la multiplicitat d'horitzons que l'hauria d'inserir en l'estètica de la modernitat),<sup>5</sup> que brindava contra Newton i explorava tot el món de la nit i del somni, de manera no sempre tan ingènua com a vegades es presenta.<sup>6</sup> El doble, a més a més, tot i tenir com a precedents els motius literaris esmentats, poua profundament d'un filó que els romàntics varen visitar sistemàticament: el de les creences, faules i llegendes populars. Un àmbit d'altra banda obertament contraposat al classicisme de la il·lustració, dominat per nocions com mesura i versemblança, ocupada de la tangibilitat de la vida (davant de la literatura popular oberta palesament a l'invisible, intangible, fantàstic etc.). El doble és també per això característic del romanticisme; en ell, una sèrie d'escriptors refinats reprenen motius populars i actuen sobre la matèria (és important subratllar-ho per no pensar massa a l'espontaneïtat), donant-li noves formacions, noves respostes, noves preguntes, nous continguts....

In the Romantic predilection for the symbol of the Doppelgänger we are confronted with one of the central problems of the movement. It is crucial, because it represents at once the excellences and the weaknesses of the Romantic search for means of expression through a new mythology. How important this search was is shown not only by F. Schlegel's Athenäum piece - the *Gespräch über die Poesie* - but by numerous other writings of the period (...) This in itself should make us reconsider the too facile current denigrations of the Romantic addiction to the fairy-tale as a serious literary genre. There are, it is true, grave errors of taste, an undeniable coyness and, perhaps worst of all, a sense of strain wherever this basically simple and dramatic form is made to carry unduly philosophical or lyrical matter. Nevertheless, it would be equally biased to deny the Romantic achievements in this genre, if only because they have left their traces on contemporary habits of expression. WAIN (1961) p. 257

<sup>5</sup> RELLA (1981) pp. 123 sq.

<sup>6</sup> Moltes serien les referències possibles: pel que fa a la reacció contra la claror il·lustrada, l'exploració de l'ombra i de la nit, del somni i la indagació de les foscos de l'ànima en contra dels presupostos de la raó, els temes són recurrents arreu, tanmateix, formen el fil conductor dels textos que citem (precisament per aquesta raó) amb més freqüència: cf. ARGULLOL (1982); BEGUIN (1954); RELLA (1994).

I això, no solament quan la referència és directa i precisa, sinó també en les obres que en presenten un tractament més complex: és a dir, no tenim només aquest fet en un Chamisso que personifica l'ombra perduda d'acord directament amb les creences arcaïques sobre l'ànima més pregones (tal com fa, per exemple, Hoffmann amb les imatges en els miralls). En el fons que aquests temes susciten hi ha material per a la conjunció amb noves formulacions que s'escapin de l'estructuració determinada en la falla. Trobarem en la conjunció entre les tradicions esmentades, el fons folklòric i una generació d'escriptors atenta i meticulosa (dotada per al tracte amb la creació de símbols i la imatgeria mítica) una descripció dels factors que literàriament es veuen implicats en les aparicions del tema en el romanticisme:

*It seems true, however, that to be fully effective a symbol should jave around it a context of subordinate images which reflect its main signifiante and enhance it by resonances and fine gradations. Now the Double image in its heyday had precisely something of this contextual background, both by implication and by overt references, even though we have here the creation, not of an immemorial folklore, but of a set of highly sophisticated writers. WAIN (1961) p. 259*

Aquesta, doncs, una tensió constitutiva de la complexa articulació del motiu, les raons de la seva emergència i de la seva adequació històrica. Ara bé, pel que fa a aquestes darreres, cal recordar que el doble és característic també per la seva condició de vehicle de preocupacions fonamentals del temps. El seu poder icònic, la represa en ell de tradicions més o menys arrelades i la importància d'aquesta elaboració, situada tant en la literatura sofisticada com en la popular, no esgoten la connexió del tema amb l'horitzó de preocupacions del temps, sobretot pel que fa a l'activitat científica (o pseudo-científica) i l'especulació filosòfica. Ho hem vist repetidament: els desenvolupaments d'aquestes disciplines havien portat a finals del XVIII a estats d'opinió més o menys col·lectius per als quals el doble no podia sinó presentar-se com un correlat. Els experiments de Mesmer, les teories del magnetisme, els treballs amb la hipnosi, esdevenen un punt de referència bàsic que crea una fractura important en la percepció de la persona per part de l'època. No en segon lloc, la idea d'un fluid magnètic únic en el món, i les possibilitat d'accedir-hi amb el magnetisme, i als secrets de l'univers, era molt atractiva per als romàntics;<sup>7</sup> descobrint en els experiments un segon caràcter de les persones, un comportament que hauria estat fins aleshores desconegut a la persona "conscient", es donaven de fet els primers passos amb decissió vers el tractament de l'inconscient (al qual s'aplicarà en la seva exploració del somni amb totes les seves forces el

<sup>7</sup> Cf. JOURDE-TORTONESE (1996) pp. 43-48.

romanticisme).<sup>8</sup> S'estava obrint d'aquesta manera una porta al misteri de l'home, en concordança amb concepcions còsmiques, que gent com Schubert, en el moment de plantejar la *Die Symbolik des Traums*, concretarà de manera evident: en el somni s'alliberarien les forces del subconscient que respondrien a ordres espirituals superiors al món humà. En aquest punt es toca un àmbit tangencial i de relativa importància (que tindrà també el seu paper en el desenvolupar-se dels conceptes que portaran a la formulació de la psicologia com a ciència): l'ocultisme que va abordar en aquells temps també la figura desdoblada i els seus connectors amb realitats ocultes:

The psychologists of the late eighteenth century advanced the double's development more directly than did the occultists; for romantic authors were soon to turn to psycho-therapy for their material. The reciprocal forces of assimilation which the occultist detected as existing between twin souls find a striking parallel in Mesmer's theory of the magnetic union of souls. G.H. Schubert, the prototype of romantic scientist, who played an important part in popularising the doctrine of animal magnetism, asserts that this incalculable force bridges all physical division, linking together two souls as one; and this seems to have been generally believed by admirers of Mesmer's scientific mythology. TYMMS (1949) p. 26

L'èxit de Mesmer, i de tota la variada activitat al voltant del camp de recerca de la complexitat de la persona, és testimoni de com el doble que varen desenvolupar els escriptors romàntics s'adapta en paral·lel a la sensibilitat d'un temps que descobria en aquests paratges de l'ànima un espai d'investigació i ocupació que esdevindran fonamentals:

La cultura europea, e specialmente tedesca, di quegli anni è rivolta all'indagine della struttura psichica e dell'identità individuale. Già Lichtenberg osservava la fragilità delle distinzioni fra elementi esterni e interni al soggetto; l'io, diceva Moritz, cominciava a percepire in se stesso l'oscura memoria delle sue cellule e i loro ricordi di aggregazioni precedenti e reagiva oscillando fra la voluttà di dilatarsi nell'annientamento e l'ansia di ripararsi entro un rigido limite. La fioritura di studi concernenti il magnetismo, il sonno, il sogno, il sonnambulismo, le distonie psichiche affascinava Hoffmann, che leggeva avidamente i testi dedicati allo studio dei lati notturni della psiche e della fenomenologia del profondo, come i libri di Mesmer e Pinel, le teorie di Nudow e Henning sulla patologia del sonnambulismo, gli studi di Kluge e Bartels sul magnetismo, le opere di Gotthilf Heinrich Schubert. La verità dell'individuo veniva cercata sempre più decisamente nell'inconscio: Schelling identificava l'inconscio con l'oggettività, col legame che unisce l'individuo alla vita del tutto, al di là delle scissioni mediante le quali la coscienza soggettiva lo distingue e lo separa dalla totalità. MAGRIS (1980) p. VII

Com també esdevenia problemàtic el territori conflictiu de la definició de la Identitat: en el Romanticisme, com s'ha dit, el jo esdevé una *entité hypertrofié et conflictuelle*.<sup>9</sup> Les teories que es varen proposar en aquesta esfera presenten clares limitacions als nostres

<sup>8</sup> BEGUIN (1954).

<sup>9</sup> JOURDE-TORTONESE (1996) p. 29; cf. també ZAGARI (1991) p. 265 (per citar dos treballs que tracten el tema: el tractament del jo com a preocupació fonamental del romanticisme és gairebé un lloc comú - cf. ARGULLOL (1982) que ho descriu com el *ressorgir* del jo).

ulls. Tot i això cal recordar que és precisament en aquestes teories que apareixen conceptes que esdevindran bàsics en el desenvolupament científic de tota la psicoteràpia occidental - sobretot, la idea d'una segona personalitat, inconscient, que apareix en estats de son. De Mesmer a la psicoanàlisi només hi ha un procés d'articulació, afinació i penetració d'intuïcions més o menys barroerament formulades: una preocupació central des d'aquell moment ençà - una preocupació que trobaria en la generació d'escriptors posterior una formulació literària, el doble, que s'hi adaptaria perfectament (i que a la llarga, donaria nous materials per a la formulació de la psicologia profunda: a vegades sembla fins i tot, per exemple, que a l'inici del s. XX fossin les mateixes aparicions literàries del doble que el portessin a l'interès de la psicoanàlisi).<sup>10</sup> Hoffmann, sobretot ell, el que més va tractar el tema, llegia amb avidesa Mesmer; és el cas extrem de tota una època que va començar dins de nous paradigmes a veure què hi havia en el subjecte:

Startling vistas of the 'night-side' of the mind were opened up before the Mesmerist's eyes; though it is characteristic of the thought at this time that the exploration of the mind was not regarded as an end in itself, but as a gateway to the cosmic mysteries underlying all sciences. The exaggerated optimism with which animal magnetism was at first hailed, as a short-cut to the source of absolute truth and 'higher reality', was succeeded by a more tempered enthusiasm; yet it might be contended now that Mesmer's theories form a basis for modern psycho-therapy, in that they identify a secondary personality which can be detected only in sleep-like states. Hoffmann, an enthusiastic student of Mesmeric theory, was later to represent this other self as a double, the physical projection of the second of the mind's twin inmates; so that Mesmer's theories were evidently of importance in advancing the theme, and with it the conception of subjective realism, in literary psychology. TYMMS (1949) p. 27

La dissecció de la subjectivitat en aquest ambient conceptual porta a conflictes interns que el personatge resoldria en la ficció com un afrontar un no-res que implicaria aleshores, sorprenentment, un creixement (i, doncs, una *Bildung*, paraula protagonista també de l'època):

Le héros romantique se trouve pris dans un conflit insoluble, qui oppose la démesure monstrueuse d'un sujet et le sentiment taraudant de son vide intérieur. Ainsi, le personnage romantique ne parvient à être qu'en se confrontant au néant, ce qui représente l'un des moments de l'affirmation du maître dans la dialectique hégélienne. Se voir pourrait ainsi signifier (...) affronter la relativité et les limites de son existence dans le monde (...). Autrement dit, le double représente l'apparition *en négatif* du sujet, le passage de l'absolu au contingent. Il faut subir l'épreuve du néant, passer à travers le miroir de soi-en-négatif pour parvenir, de l'autre côté, à une véritable maîtrise. L'histoire du double romantique peut ainsi s'articuler avec le récit de formation. JOURDE-TORTONESE (1996) p. 30

<sup>10</sup> Cf. per exemple WAIN (1961) p. 257: "By renewing and exploring the possibilities of ancient myths, the Romantics handed down to our day the instruments for venturing into the depths of human consciousness, a fact to which the works of Freud and Jung bear ample witness". O a ZAGARI (1991) p. 290: "Anche al di là di questi confini temporali o culturali [del romanticisme alemany] esso [el doble] avrebbe dato luogo a essenziali esperienze figurative (...) per non parlare dell'interesse scientifico che il motivo ha destato nella psicologia del profondo da Freud a Jung".



En aquest ambient, la formulació de la filosofia idealista de Fichte és un altre dels puntals en què pren embranzida la nova percepció del jo i la representació del doble, amb la qual es pot dir que presenten un lligam estret:<sup>11</sup>

En poussant à l'extrême l'idéalisme kantien, Fichte oppose une forme vide créatrice à tout ce qui procède d'elle et en même temps s'oppose à elle, le monde des choses. Le double surgit alors comme le face-à-face du moi relatif et du Moi absolu, le premier découvrant dans le second le vide ou la force aveugle d'où il vient, pris de vertige et d'angoisse à cette révélation. Le reflet incarne ainsi l'aliénation du moi qui ne peut se révéler à lui-même que comme une chose. JOURDE-TORTONESE (1996) p. 29

Els desenvolupaments polítics, atorgaven en aquells moments un lloc central, d'altra banda, a la idea del jo - és el moment que es posa en qüestió el valor de l'església, de l'estat, i apareix el ciutadà amb els seus drets, com una formulació que s'afronta a aquelles institucions. El subjecte i la veritable concepció de l'alteritat es lliguen de manera determinant a aquests fets:

Dans une époque de bouleversement politique où les hiérarchies basculent où l'autorité de l'Etat et de l'Eglise sont remises en question, la problématique de l'identité personnelle devient cruciale. L'idéalisme philosophique sert de support métaphysique à la théorie du moi double. Le monde est double: tout n'est qu'apparence, la vraie réalité est ailleurs; tout ce qui semble objectif est en fait subjectif, le monde n'est que le produit de l'esprit dialoguant avec lui-même. FERNANDEZ-BRAVO (1988) p. 500

La vida civil veu paral·lelament un desenvolupament de la consciència de l'individu: com diu Rosenfield, és el moment que sorgeix la idea dels drets humans, que la introspecció s'accentua:

That the motif of the Double should manifest itself so abundantly in the nineteenth century can be explained both culturally and psychologically. The French Revolution betrayed an irrationality in direct proportion to earlier oppression. With the "Rights of Man" came a new emphasis upon the individual. Not only did the Romantic Movement sanction introspection; it also reintroduced into society the collective inheritance of the folk. ROSENFELD (1963) p.328

Segons Coates, el doble tampoc no seria, en el seu manifestar-se conflictiu de la problemàtica de la identitat, aliè al nou ambient de propagació del colonialisme i dels nacionalismes, amb tots els trasbalsos relacionats amb la definició d'*identitats pròpies* davant de diversos *altres* en el marc a més dels processos *integradors de l'individu* en els nous sistemes estatals i mercantilistes (d'aquí que hi destaquessin gent com els romàntics alemanys, continua, immersos en una convulsió de les idees d'identitat en el procés d'assimilació nacional - i que no sigui estrany que Hogg fos precisament un escocès).<sup>12</sup> Efectivament, més enllà d'aquestes lectures, on pesa de manera determinant

<sup>11</sup> Cf. també MONTANDON (1984).

<sup>12</sup> COATES (1988) pp. 32 sq.

la problematització del subjecte en el món colonial i post-colonial i la seva relació amb un *altre* del qual a vegades s'abusa, hem d'admetre que en la configuració del nou concepte de ciutadà, dels seus drets, de la seva definició com a part d'una comunitat nacional i la seva conseqüent oposició als diversos *altres* sobre qui construir-se, han de ser tinguts en compte pel que fa al dibuix de l'individu dels dos darrers segles - és a dir, pel que fa a l'entitat sobre la qual el tema del doble desplega el seu discurs.

En darrer lloc, cal recordar l'estret lligam que des del principi es va establir entre el doble i una forma naixent de literatura que basava precisament el seu manifestar-se en la ruptura de les normes de versemblança, sigui del discurs sigui de les lleis científiques: la literatura fantàstica, que té en gent com Hoffmann representants fonamentals. Una figura amb les característiques del doble era idònia per establir una relació de simbiosi profunda amb la literatura fantàstica - que en darrera instància portava a terme un escàndol contra la raó, i apareixia, doncs, com un tret reactiu més contra la il·lustració (tot i que els romàntics sabessin que la reacció no podia ser radical, i que un retorn a una arcàdica època pre-racionalista no era ja possible). Contra la raó, el doble s'inseria fantàsticament negant una de les certeses que ni Descartes havia posat en dubte: la consciència del jo.<sup>13</sup>

Le fantastique, on l'a vu, est le retour de l'inexplicable; le double, en tant que thème fondamental du fantastique, correspond au retour du seul élément qui, même dans la théorie rationaliste, à partir des Descartes, n'était pas expliqué, puisque le moi était la seule vérité postulée. Encore une fois se confirme l'idée que le fantastique est un enfant (dévoté et rebelle) de la raison. JOURDE-TORTONESE (1996) p. 39

La combinació sembla contradictòria: el rebuig de la raó, l'acceptació de la ciència, la filosofia del subjectivisme. Cal recordar que el romanticisme es col·locava en aquesta situació ambigua obertament, i que sovint l'avenç tècnic era acceptat per part seva joiosament; mentre que el progrés extraordinari (quasi màgic d'aparença) no semblava assimilable per als abanderats de la raó científica. Existia, ja de temps, una afinitat entre dos tipus d'esperits que semblaven irreconciliables: els que basant-se en la raó no dubtaven de l'objectivitat del món i de la possibilitat de l'home de dominar-lo; i els que insistien a pensar el món des de perspectives interioritzants o trascendents:

Sin embargo iba a operarse un singular trastrueque de posiciones: aun los descubrimientos de la ciencia, en su rápida sucesión, debían de parecer tan prodigiosos a los espíritus, que los racionalistas se vieron casi convencidos de lo que antes negaban, mientras que sus adversarios se apoderaron de los nuevos hechos, para formar un haz con todas aquellas ideas dispersas que la especulación les había hecho lanzar en el desorden de su entusiasmo. Fieles a su método "analógico", no vacilaron en transportar al dominio

<sup>13</sup> Cf. TODOROV (1970) i les precisions pertinents a JOURDE-TORTONESE (1996) pp. 34-41.

psicológico los descubrimientos de las ciencias naturales (...).BEGUIN (1954) p. 90

## b) Protagonistes.

Tema estrella, doncs. Gustos i moda, elaboració sofisticada de models previs literaris i folklòrics - d'on la càrrega antirracionalista ambigua i pròxima a l'horitzó científic, que començava a obrir les portes a una concepció realment articulada de l'individu. Tema estrella de l'època: poètic, polític, moral, filosòfic - la filosofia idealista s'hi acostava ben a prop; el naixement del fantàstic el veu com el *tema per excel·lència*.<sup>14</sup> El procés de coincidència entre el *doppelgänger* i el romanticisme és enormement articulad - com una transferència per empatia, vist el tractament que va suscitar en l'espai reduït de temps de què estem parlant.

Dos autors hi sobresurten, per la centralitat que van atorgar al doble i pel pes que ostenten en la seva definició, autèntiques fites de la tradició: Jean Paul com a iniciador, Hoffmann com aquell que li donarà una configuració significativa distant de la repetició folklòrica, i amb una sèrie de continguts essencials per al posterior desenvolupament:

But the double found a new and epoch-making champion in the person of Jean Paul Richter (the inventor of the word *Doppelgänger* itself), whose example doubtless accounts for much of the prevalence of the theme in the fiction of the early nineteenth century - and in particular in the works of E.T.A. Hoffmann. TYMMS (1949) p. 29

Si donar nom és donar carta d'existència, ja tan sols per això caldria aturar-se en Jean Paul, el primer a utilitzar el nom *Doppelgänger* a la llarga novel·la *Siebenkäs*. S'hi escenifica la tensió característica entre dos amics que formen una unitat junts: és a dir, que són com dues meitats d'alguna cosa. La semblança física entre tots dos en fa de correlat: Siebenkäs i Leibgeber (significativament: "el que dona el cos"), són semblants en tot, i fins en les diferències de caràcter és perceptible una complementaritat - talment els dos esperits bessons de Plató busquen un l'altre. Les seves vivències s'entrellacen d'acord amb aquesta relació: més que de fantàstic es parla de substitucions, en les quals el protagonista està sempre obsedit i turmentat per assumir les eleccions i la complexitat de la pròpia persona. El drama de la identitat és el nus, doncs, del primer *Doppelgänger*. També a *Fregeljahre* i a *Titan*, tot i que de manera més atenuada, la crítica ha coincidit en veure formulacions que responen a la idea de desdoblament, complementació per contrast entre personatges etc. El doble entra en Jean Paul a formar part d'una escenificació conflictiva, que, en el cas de *Siebenkäs*, té forts ressons de dubtes ficteans

<sup>14</sup> JOURDE-TORTONESE (1996) p. 39.

(per molt que s'accepti que la concepció de Jean Paul del doble no sigui mai profunda i que en el fons es comporti primàriament com estratègia narrativa).<sup>15</sup> Tymms afirma que s'hi buscava també per l'efecte d'eco l'augment de la funcionalitat de l'efecte estètic, no sempre amb el mateix ressò:

But this exaggerated addiction to this idea weakens its effect when he introduces it with a serious purpose, as in the case of his friendly doubles, Leibgeber and Siebenkäs, who undoubtedly mark a development in the theme. They are not simply standardised duplicates in body and personality, but simultaneous portraits of complementary sides within one complex mind. TYMMS (1949) p. 34

Ja Goethe havia insinuat el tema i Jean Paul no és el primer; però sí és en ell que trobem un primer punt d'inflexió: d'ell partirà Hoffmann per dibuixar personalitats amb la idea de la projecció en un *Doppelgänger* físic de continguts latents de l'inconscient que el conflicte lacerant de la identitat en Jean Paul li ha fet possible.<sup>16</sup> Com diu Fernandez-Bravo, reprenent la inserció històrica fichteana i l'exploració de la subjectivitat i la idea de complementaritat:

La maladie du dédoublement chez les personnages de Jean-Paul exprime une discontinuité de la personne, une perversion du réel provoquée par la réflexion dévoyée de son but initial qui était d'assurer la cohérence du moi: (...). L'instabilité du moi se traduit par l'existence des doubles vivants: "Die unsichtbare Loge" (La loge invisible), "Siebenkäs" et dans des mannequins, marionnettes et automates. FERNANDEZ-BRAVO (1988) p. 501

La completesa que la unió de personatge i doble (la superació del desdoblament) representen és un tema recurrent: en el fons s'hi busca un esforç per arribar a la meta d'una completesa que exclou justament tota idea de duplicitat. En la imatge que resulta de la coincidència de personatge i doble, el protagonista que veu en perill la seva subjectivitat (per un torbament extern o intern) pot assolir una imatge de completesa - creant en el fons una reverberació, diu Zagari, una galeria de desdoblements que multiplica l'efecte vertiginós. Integració que esdevé així el procés formatiu d'acord amb la idea de *Bildung* de l'època, com ja hem comentat:<sup>17</sup>

Perseguido por la idea de lo "doble" y por la obsesión de su dualismo, Jean Paul se salva de ella por completo en el instante del sueño, y ni siquiera este dualismo es nunca en él lo que será en todos sus sucesores: la perpetua coexistencia de un yo que vive y sueña y de otro yo que asiste como espectador crítico a la vida y el sueño. BÉGUIN (1954) p. 240

Pel que fa a Hoffmann, en el moment d'escriure compta doncs amb una rica gamma d'elements sobre els quals treballar: de fet, diu Frenzel, fa del doble un motiu de

<sup>15</sup> Un desenvolupament particularitzat de les implicacions de la proximitat i llunyania de Jean Paul en referència a la filosofia de Fichte es troba a MONTANDON (1984).

<sup>16</sup> TYMMS (1949) p. 35.

determinació estructural, relacionat amb tota una gamma de preocupacions ben romàntiques: somni, magnetisme, autòmates, individualitats fragmentades que presenten escissions sorprenents... tot allò que discuteix la idea d'un jo empíric estructurat a partir de la "realitat" de la il·lustració - la lectura de les narracions de Hoffmann sembla a vegades un repertori de tots aquests aspectes. Com s'ha dit, estudiava amb delit els avenços de la ciència i del pensament pel que fa a aquests aspectes conflictius relacionats amb la integritat estructural de l'individu. Es troba així en perfecta sintonia amb el desenvolupament d'una consciència d'escissió i complexitat de l'individu, d'un qüestionament sobre la seva consciència, en el llindar de la modernitat:

Hoffmann è un grande poeta che scandaglia l'abisso della psiche scoprendone il carattere dinamico e plurimo, la centrifuga e turbinosa molteplicità di nuclei eterogenei che compongono la fittizia unità dell'individuo. Da frate Medardus negli *Elisir del diavolo*, a Kreisler o al protagonista dell'*Uomo della sabbia*, l'eroe di Hoffmann è abbagliato dalla rivelazione della pluralità che lo costituisce, è sconvolto dalla consapevolezza di essere un altro rispetto a se stesso, e lotta - con esiti alterni, di difficile e precaria vittoria o di tragico sfacelo - per darsi un'identità, per non disperdersi nell'ignoto e nell'indistinto. MAGRIS (1980) p. VII

El Romanticisme era l'exasperació de l'individu, la idea "hipertrofiada", en la seva unitat en el marc d'un pensament tràgic.<sup>18</sup> És d'aquest individu com a unitat estructural que es discuteix i es percep la complexitat: el concepte d'individu es converteix en més complex i conflictiu que no el d'un jo empíric com el de la Il·lustració (el del *cogito*) i que explica el radical lliscament cap al fantàstic de Hoffmann. Fent abstracció i des de la distància, és com si Jean Paul mostrés una materialització que Hoffmann reompliria de sentit d'interrogació profunda fent un moviment d'aproximació als territoris de l'horror: és a dir, iniciant la confluència gòtica del tema amb l'estètica sinistra:

The *Elixiere* are a species of "gothic-horror-thriller", with all the mysterious accidents and complicated relationships proper to that genre. In this work, Hoffmann, as it were, plays a virtuoso cadenza on the variations possible on the Double theme, much as Jean-Paul had done in *Siebenkäs*. WAIN (1961) p. 265

Els temes dels seus contes ho mostren constantment: la predilecció pel misteri, els ambients vaporosos, l'enigma, el fantàstic-horrorós etc.. són molt abundants. A l'arrel de tot, la idea de l'inconscient, paral·lel a aquesta atmosfera que els temes (més que no el seu estil) susciten:

The study of the dissociation of personality finds its next important place in German romantic literature (...) in some tales by E.T.A. Hoffmann, who was obsessed by his awareness of the wells of the

<sup>17</sup> Cf. ZAGARI (1991) pp. 278-280.

<sup>18</sup> Cf. ARGULLOL (1982) *passim*.

unconscious, accessible only in dreams and hallucinations. (...) Much of Hoffmann's writing amounts to an elaboration of this thesis and an explanation of the forms in which the unconscious self reveals its presence to the waking mind. TYMMS (1949) p. 54

El més famós dels tractaments del doble en l'autor seria el citat reiteradament de *Die Elixiere des Teufels*, que a més a més presentaria tota una condensació d'elements de la constel·lació que el farien amb el temps gairebé paradigma de dobles. I això, tot i que la duplicació és poc fantasmàtica: les semblances hi són de família i, doncs, encara no inexplicables ni irresolubles en l'estricta coherència del fantàstic; els conflictes a més a més, estan tenyits d'una dinàmica de culpa i redempció:

Médard est né de père inconnu, condamné à la multiplicité des identités. La rencontre avec le double vivant inconnu, son demi-frère Victor, dont il va emprunter l'identité, précipite son sentiment de dépersonnalisation. La conscience trouble de ses fautes lui fait projeter dans un double ses instincts sensuels et criminels, la part de lui-même qu'il veut ignorer. (...) La dimension métaphysique de la faute (les péchés des pères grouillent dans le sang des fils) est corrigée par la dimension psychologique. Médard est un sensuel qui aspire à l'idéal. (...) Déchiré, il doit lutter avec son double, sa sensualité, qui va pour s'assouvir jusqu'au meurtre. (...) Ce n'est que par l'acceptation finale de son identité dans la solitude et la religion (qui remplacent ici l'art qui par ailleurs chez Hoffmann est la transcendance de l'existence humaine vouée à la déchirure) qu'il assumera son identité. Le rêve d'infini, de l'autre réalité, recherché hors de voies permises, par la transgression, implique une menace d'où naîtra la conscience de la faute. FERNANDEZ-BRAVO (1988) pp. 504-505

El que sí és característic és l'atmosfera de deliri de la narració, en la qual es manté la coherència de l'individu, i es projecta l'elaboració de la seva identitat, tal com la descriu Zagari:

La soggettività si dispiega come necessaria-casuale caduta in una serie di cristallizzazioni provvisorie e di dissoluzioni incalzanti dello stato di identità del soggetto. Questo stato d'identità, d'altra parte, proprio mentre si rivela sempre più ingannevole, non cessa di essere presentato nel romanzo come base irrinunciabile di ogni esperienza. È infatti proprio il suo farsi sempre più labile a far saltare ogni possibilità, per il soggetto, di galleggiare sui vortici dell'annientamento. L'esperienza del doppio si configura come scatenarsi, fino all'auto-distruzione, di tutti i meccanismi psichici. ZAGARI (1991) p. 286

Aquesta exploració de la identitat, diu Béguin, esdevé com en cap lloc altre l'espai interior on s'esdevé la batalla entre les tendències més profundes - allà on d'alguna manera Hoffmann intuïa la presència de forces ancestrals que desdibuixaven els límits del jo i que feien transcendir les accions més enllà de conceptes com bé o mal, per tal com l'individu es veia fos en el magma de la humanitat globalment arcaica.<sup>19</sup> El fet és que es fa servir com a construcció l'experiència mig hipnòtica, terrorífica (la part fosca) de l'altre: en la figura fantasmàtica que Medardus no reconeix com a seva, però que manté una tensió evident amb la seva interioritat, en el seu horror, en el vel terrorífic i sinistre d'una falta originant, la veritable compulsió repetitiva (per parlar en els termes de qui

més va ressaltar aquest aspecte, Freud), anem veient certes constants que es mantindran aleshores en la figuració canònica del tema del doble (si recordem la descripció de Keppler: el doble agressiu, fantasmàtic, part fosca que emergeix com una teràpia de shock). Perquè en Hoffmann el dolor esdevé eina de coneixement

Di qui uno dei principi fondamentali dell'estetica hoffmanniana: quello per cui l'arte si configura come una specie di alchimia del dolore e della disperazione, un'opera di straniamento catartico (...) GIVONE p. 99

El comentari de Freud a Hoffmann en la seva anàlisi del sinistre configura les dimensions d'aquest efecte estètic: és a dir, la versió *sinistra* que apareix a *Der Sandmann*, que enllaça amb gran quantitat de contes i que ens donen la impressió, en llegir les seves narracions, d'assistir a un autèntic catàleg d'aquestes manifestacions estètiques: temes, atmosferes, personatges (i que arriben a la auto-ironia, com per exemple a *Geschichte vom verlornen Spiegelbilde*, on el reflex perdut es troba amb Peter Schlemihl...). Encara que Rank hi hagués vist un símptoma de desequilibri personal, és més prudent pensar que en tot aquest tortuós imaginari el que trobava Hoffmann era el cas extrem, lluny de la trivialitat, que li permetia albirar el fons més pregon de l'esperit humà:

Si Hoffmann se aficiona a los seres desorganizados por una nerviosidad particularmente impresionable es porque discierne en ellos el drama humano, llevado simplemente a un extremo de agudeza que le permite captarlo con mayor consciencia. En el súbito desencadenamiento de las fuerzas prisioneras en nosotros y en su chillante discordancia con el mundo trivial, percibe los signos que le revelan la amplitud de nuestro verdadero ser. BÉGUIN (1954) p.367

Una realitat que ens col·loca en un pla molt pròxim a la pràctica de la poesia i dels mites en Jean Paul:

El sueño y la poesía, tal como la comprende y la practica Jean Paul, nos ponen ante los ojos los mitos en que se formula aquello que de otro modo no puede formularse, pero que es el centro vivo de nuestro ser. Todo el simbolismo jean-pauliano es una incesante alusión a esta realidad interior de las supremas angustias y de las afirmaciones esenciales. BÉGUIN (1954) p. 234

c) Abast i repercussions d'una sintonia.

El doble fantàstic, doncs, en un i altre autor (paradigmes ambdós del romanticisme), funciona com una realitat màgica que s'enfronta a les certeses de la il·lustració pel que fa a una estructura inqüestionablement única del jo empíric, i que, a més a més, en la seva relació amb l'espai tèrbol de la nit, el mite, el fantàstic, l'horror, es fa d'alguna manera camí de coneixement i definició de les profunditats de la persona, les quals es comencen a entreveure i dibuixar amb idees com el doble o el rebuig frontal de la il·lustració:

<sup>19</sup> BÉGUIN (1954) p. 369.

Relevant de l'imaginaire, se présentant comme une *illusion*, une illusion de ressemblance superficielle, le Double, qui est *une hésitation sur la différence*, se prête au mieux au fantastique. S'il connaît à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle l'efflorescence que l'on a vue, c'est parce qu'il participe de cette rébellion contre le joug des Lumières, senties comme rétrécissant le monde, et qui va produire le romantisme. Lié à la tradition théologique chrétienne, surtout protestante, qui associe le mal à la sauvagerie dans l'homme, le Double est l'une des figures que revêt la notion, de plus en plus mise à mal avec le déclin du tragique, de destin: mon destin n'est plus commandé par des forces extérieures mythologiques, à l'existence desquelles ma raison m'interdit désormais de croire, il est commandé par le côté nocturne de mon esprit, par ce moi de l'ombre dont je fais (...) la découverte sous la surface éblouissante de ma raison lumineuse qui n'éclaire que la superficie. Le destin n'est plus que mes *actes manqués*: il s'origine non plus en dehors et au-dessus de moi, mais en moi, il est autopoSESSION par ma face cachée, par mon double. TROUBETZKOY (1995) pp. 12-13

La referència al món màgic<sup>20</sup> ens situa en la crisi de la raó il·lustrada, que comportarà una nova sensibilitat caracteritzada centralment en paraules d'Argullol en el *ressorgir* del jo: una sensibilitat que té les arrels en la desconfiança (entre escèptica i dramàtica) pel que fa a la pròpia època; en un individualisme radical; en el rebuig a qualsevol forma de gregarisme; en la lloança de l'artista genial que no segueix les normes (que es deixa d'imitacions i cerca la *inspiració*, dirigint la seva mirada no solament a la realitat exterior, sinó a l'única font que li mereix credibilitat: la seva interioritat, el jo).<sup>21</sup> Un jo que a més de presentar una estructura descoberta com a complexa, es troba en aquests moments en l'*impasse* d'una nova experiència de si mateix, antitètica de la raó, i fundada en un sentit d'intens desarrelament en referència a tot un ventall de realitats: davant la descoberta immensitat de la natura, de l'ordre còsmic com de la quotidianitat; davant el monstre fred de l'Estat que es va desenvolupant (i sobre el qual haurà de ser Nietzsche que formuli les intuïcions romàntiques); enmig de sistemes i revolucions que només són font d'interès per als romàntics mentre els permetin desenvolupar la seva individualitat; davant la raó, que conceben com a idea de poder davant el seu propi concepte que és el de saviesa. En la raó es concentra, a més a més, tot el gest extrem d'enfrontament dels romàntics:

La poesía trágica romántica es, asimismo, decididamente adversaria de la que, junto con el Estado, es la otra gran columna que sostiene el templo del *Zeitgeist* tras el hundimiento del templo del "viejo Dios": la moderna *Razón científica*. El hombre de la civilización industrial-tecnológica intenta paliar la pérdida de su identidad y la enajenación de la naturaleza con una organización social férrea y una convicción ilimitada que la apuesta baconiana del *imperium hominis* debe llegar a su total cumplimiento. Intenta construir a su alrededor un enorme Bloque, un Sistema perfectamente ultimado en la complementariedad de Razón y Estado. La tarea del Romanticismo es mostrar los cimientos de barro del gran edificio que alberga el "Espíritu de la Época". *La Razón romántica - como origen del pensamiento trágico moderno - se convierte en la antítesis de la Razón científica (y tecnológico-industrial)*. ARGULLOL (1984) p. 243

<sup>20</sup> Cf. ZAGARI (1991) p. 265.

<sup>21</sup> Cf. ARGULLOL (1982) pp. 27-28.



La raó científica porta a la disgregació de l'home modern, i per això és contemplada com antagonista de la raó romàntica, que en el gest motor de l'*heroi* busca arribar a l'*únic*, a la totalitat que es fa difícil d'abastar en el dolorós reconeixement de l'escissió de la persona. Essent això factible només en el romanticisme (la raó científica, no aspirant a l'*únic*, no necessita l'*heroi*), el concepte de coneixement esdevé per a uns idea de poder i per als altres consciència de saviesa.<sup>22</sup> El dolor és aquest coneixement i aquesta saviesa, que els romàntics buscaran lluny dels mites de l'època, en déus subjectius, mitologies que sorgeixen del somni, en cels que existeixen només en la fecunditat de la imaginació. El premi aleshores de la febril errància és trobar-se un mateix:

En realidad sale a la luz, de nuevo, el ciclo dolor-sabiduría-dolor en el que se manifiesta y reproduce el principio de la contradicción trágica entre el *Héroe* y el *Único*. La aventura titánica a la búsqueda de la verdad universal - o de la belleza esencial, como en los personajes de Keats - culmina con el retorno al Yo escindido y errante. Al final del gran itinerario, el viajero sólo se encuentra a sí mismo: "Uno sólo lo logró" - escribe Novalis - "Levantó el velo de la diosa de Sais. Pero ¿qué vio? Vio - milagro del milagro - a sí mismo". ARGULLOL (1982) p. 254

El simbolisme de la totalitat, el desig de l'*únic*, el dolor per l'escissió com a fonamentals trajectes d'adquisició de coneixement. La falla, el mite, concorden bé amb l'antiracionalisme:

En oposición a la época empírica que les precede y a la científica que les seguirá, no dan crédito sino a las intuiciones que van reforzadas por algún choque afectivo. El lugar de las certidumbres se desplaza de la evidencia lógica hacia la adhesión apasionada. La rebeldía titánica y la humildad mística, como siempre, van a la par. (...) De una actitud estrictamente psicológica, se pasa de nuevo a una experiencia interior, lo bastante profunda y lo bastante audaz para que renazca una era metafísica. El romanticismo correrá la aventura con todos sus riesgos, con todos sus naufragios y también con todas sus oportunidades. BÉGUIN (1954) p. 77<sup>23</sup>

El doble entra en paral·lel clar amb tota aquesta esfera de preocupacions, sobretot en els treballs paradigmàtics de Hoffmann i Jean-Paul. De fet es constitueix com una interrogació pionera d'acord amb tot l'esperit d'interrogació que acabem de descriure (les tendències històriques dominants a què es refereix Béguin, procés que no es pot descriure en termes d'influències, però clarament visible a qui s'hi acosti amb sentit

<sup>22</sup> Cf. ARGULLOL (1984), sobretot pp. 243 sq. i en general 225-268; també les clàssiques reflexions de BÉGUIN (1954) pp. 25-32 i *passim*.

<sup>23</sup> No cal dir que tot això mereix matisos, sobretot si pensem a la complexitat de figures com la de Hoffmann: *Místico e insieme razionalista, Hoffmann ha una concezione immaginosa ma estremamente concreta delle relazioni fra lo spirito e i processi neurologici nei quali esso si dispiega, ha un'acuta percezione dell'inscindibile simbiose psicofisica dell'uomo*. MAGRIS (1980) p. XII.

comú),<sup>24</sup> i en el fons com un cas extrem d'una cosa que serà l'herència a la posteritat: la preocupació pel subjecte escindit, que portarà després de tot un segle de treball i reflexió a l'escola de Freud:

Plus on s'avance dans le XIXe siècle, plus un des aspects qui se dessine dans le romantisme, la figuration de la déchirure que vit le moi jusque dans ses aspects pathologiques, passe au premier plan. L'analyse ontologique reste sous-jacente à l'analyse psychologique, mais celle-ci est mise en avant: le sujet freudien clivé apparaît dans la littérature avant d'être théorisé: l'hétérogène, c'est dans une de ses composantes la dualité de l'être, sujet de désir, qui se heurte à la personnalité, l'image que la société impose. FERNANDEZ-BRAVO (1988) p. 509

Perquè tota aquesta massa magmàtica de preocupacions i imageria que gira al voltant del *Doppelgänger* sofrirà un procés de decantació que culminarà, per indicar un moment precís, en els treballs psicològics de Dessoir, Rank i més tard el propi Freud, a principis del s. XX (de fet, la descripció del guió de *L'estudiant de Praga* per part de Rank a vegades sembla gairebé una presència latent en gran part de la crítica del doble, com un destil·lat a partir de la qual s'ha conformat una imatge gairebé canònica). En el doble romàntic, tan poderós com es vulgui, explorador pioner de les aigües més tenebroses de l'interior humà, no hi ha encara de tota manera fixada aquesta imatge. Hi ha de fet, encara, molta precaució, molta prevenció pel que sembla gairebé una consciència dels perills d'afrontar el viatge a un mateix - al meu entendre, en paral·lel amb la prevenció de no anar més enllà del sublim romàntic vers un sinistre descregut (tot i que ja Leopardi retalla l'infinit en la tanca de l' *ermo colle*, i el projecta vers la multiperspectivitat moderna tan inclement amb l'arquetipus).<sup>25</sup> Se sap que els romàntics busquen la unitat a través d'aquest negar les certeses ingènues i les voluntats de domini de la il·lustració, però encara són capaços de veure que el pas radical pot ser la font d'angúnia i angoixa, un pas gairebé de *hybris* vers el diabòlic que el món de la modernitat afrontarà sense embuts amb Baudelaire. No estan encara a punt:

With this statement, oblique as it may be, we reach the core of the matter: phantasy, the unbridled imagination which derives its destructive dynamism from the deficiencies of the personality, is recognized as such and condemned by the Romantics. (...) In the spiritual realm such maladjustment induces the anxiety we have met in the figures of *Doppelgängerdichtung*, and which in a more orthodox context would be called the sin of despair. (...) Finally, it should not be forgotten that the Romantics were not content with mere diagnosis: in all the narratives where the Double theme is treated with seriousness some form of remedy is suggested. (...) The first rule appears to be to trust the world around us and the evidence of our senses, and, above all, to keep these in good working order by preserving a balance in all things. WAIN (1961) p. 267

<sup>24</sup> Cf. BÉGUIN (1954) p. 78.

<sup>25</sup> Cf. TRÍAS (1992) i RELLA (1981).

És així com en la formació del canon els continguts estan ja donats en tota aquesta elaboració sistemàtica per part del romanticisme, en l'atmosfera gòtica i en tota l'esfera que s'hi relaciona tal com hem intentat resumir en aquestes pàgines. Hi ha una figuració delimitada, hi ha un nom, hi ha una referència intertextual a aquest "tema" en molts autors i, d'altra banda, aquest suscita tant d'interès i les seves aparicions són tantes, que és fàcil i funcional de reconèixer i citar: metonímicament, la posteritat hi pot veure un model. Però per acabar d'arrodonir aquesta proposta, caldrà que arribi una altra fornada d'escriptors que radicalitzarà tota aquesta experiència del doble i en portarà les tendències embrionàries al límit, en la intangibilitat extrema, en l'ombra d'afrontar l'angoixa d'un mateix, en paral·lel amb la ruptura definitiva a qualsevol ordre de tranquil·litat: en la consciència del tedi, del macabre de Baudelaire, de la mort de les certeses de Nietzsche, en la urbanització definitiva de l'estètica - en tot allò que se sol descriure com el pas a la modernitat. Es tracta, sobretot, de les narracions que a més a més tenen una sòlida fama en la tradició, i que responen a autors com Poe, Dostoievski, Maupassant, Stevenson (tots de manera diferent, en una gradació de matisos que van del fantasmàtic al quasi-al·legòric). La interrogació radicalment profunda, l'exasperació dels trets del doble de Goliadkin, (psicologia profunda sistemàtica avançada de mig segle); William Wilson, la inexplicable angoixa del perseguidor potencialment millor que el jo (i la mort simultània); Maupassant, la intangibilitat del *Horla*; Hyde, el *mal* moral... Aquests moments em semblen estelars i definitius no solament com a creació (són obres de clar renom pel que fa a la seva qualitat literària), sinó com a filtratge d'uns elements previs potencialment desenvolupats en el romanticisme. Molt més desesperadament, aquests autors travessen el que queda de S. XIX portant al límit les propostes romàntiques - que emergeixen ja aleshores en forma de *tema* pròpiament dit.<sup>26</sup> Retroactivament, cal afegir com a derivació no secundària, reafirmen el cànon a partir de la figura del romanticisme, procés pel qual es veuen subratllats els trets que magistralment descriurà Freud en l'exploració del *sinistre* (no passarà el mateix amb molts dels aspectes irònics de les ombres i miralls de Hoffmann, ho ha demostrat Tymms). I això, dit no per argumentar a favor o en contra de la teoria psicoanalítica, sinó només per subratllar que és en la força descriptiva de l'estudi en qüestió sobre el

<sup>26</sup> Tota l'obra de HERDMAN (1990) és construïda en aquesta sintonia - i pel que fa als nostres interessos, s'erigeix així com un suport a la idea d'un procés de canonització del tema dins d'aquest

*unheimliche* que la potencialitat fosca del company secret es veu definitivament fixada - la podem veure ja anunciada per Rank, que en subratllava la por a la mort i situava l'ambigüitat de la por en l'antropologia; Freud la situa ja en l'esfera vertiginosa, perquè anul·la les certeses de confort de l'home, del mateix jo interior: com un correlat precientífic, el doble es troba projectat al centre de la teoria psicològica d'avantguarda a l'inici del s. XX. Com a part central del món fantàstic, també ell sofreix l'embranchida del canvi dels temps, però afí com es mostra a aquests, és "redimensionat" en aquest nou horitzó (a diferència del fantàstic que perd, segons Todorov, espai de joc amb la desaparició de les circumstàncies que l'havien condicionat, en especial les que tenien a veure amb una censura interior que el fantàstic hauria esquivat fins que la fractura històrica de la psicoanàlisi l'hauria fet innecessari).<sup>27</sup>

El punt d'inflexió del Romanticisme indicava un espai de ruptura, condicionat per l'època i encara assedegat d'infinít. Els desdoblaments subterranis que havien començat a minar la certesa en el jo il·lustrat (aquell espai únic sobre el qual Descartes no feia preguntes) havien sorgit a poc a poc preparant una eclosió de l'aimperiosa necessitat de tractar l'Altre. La raó en les seves diferents formes havia liquidat Déu en una realitat susceptible de ser objectivada completament. La relació dialògica de la dictadura Subjecte-Objecte emergeix en aquesta presència de l'*altre* i del seu radical - el *doble*. Hem vist tots els trets característicament reactius de l'època. Girard descriu aquesta evolució en parlar del lloc concret que té una de les principals figures de què hem parlat, Dostoievski. Segons Girard, el doble és present sota les formes més variades en tota l'obra de Dostoievski, que usaria el desdoblament per "escenificar" una tensió, el límit de la qual seria "l'al·lucinació" del doble: en el tema, trobaria un instrument per a tocar àmbits que encara no podria dominar com el geni que més tard havia d'esdevenir. Amb més precisió, tota la seva obra estaria de fet marcada per aquesta tensió a vegades explicitada, i només es resoldria en les obres de maduresa (una maduresa que el porta a superar de manera genial el pas del doble a la unitat en una experiència literària comparable a la de les *Confessions* o la *Commedia*). El món occidental tal com Nietzsche mostrava amb claredat, (en un fenomen que ja es podria observar en Descartes, però), sofriria un conflicte radical que afectaria greument la seva consciència -

---

límits històrics.

<sup>27</sup> TODOROV (1970) pp. 168 sq.

un conflicte on les categories del Jo i l'Altre serien centrals i en el qual intervindrien molts factors: una profunda interrogació del subsòl humà, el paper de la divinitat, l'articular-se de la subjectivitat en l'espai social, les relacions malaltisses que donen peu a valors com la generositat i el seu fons de sadomasoquisme patològic...

Si tratta di sapere, infatti, *chi* sarà l'erede, il figlio unico del Dio morto. I filosofi idealisti credono che basti rispondere Io per risolvere il problema. Ma l'Io non è un *oggetto* contiguo ad altri Io oggetto; esso è in rapporto dialettico con l'Altro e non si può considerarlo al di fuori di tale rapporto. È dunque questo rapporto che finisce inevitabilmente per avvelenare il tentativo di sostituirsi al Dio della Bibbia. La divinità non può toccare né all'Io né all'Altro; essa è incessantemente disputata fra l'Io e l'Altro; è questa divinità problematica che carica di metafisica sotterranea la sessualità, l'ambizione, la letteratura, in una parola tutte le relazioni intersoggettive. GIRARD (1963) p. 76

És aquest conflicte arrelat en el profund de la civilització occidental post-il·luminista que li permet entendre certa presència del doble:

È alla fine del XVIII secolo che il cristianesimo, semplicemente negato dai filosofi, ricompare, invertito, nel sottosuolo. È allora che imperversa, per la prima volta, il "manicheismo" romanzesco da cui soltanto i romanzieri più grandi saranno essenti. La letteratura diventa "soggettiva" e "oggettiva"; gli sdoppiamenti sotterranei si moltiplicano; un po' più tardi, il Doppio stesso, la cui presenza corrisponde a un parossismo di scissione fra l'Io e l'Altro, fa la propria comparsa presso gli scrittori più angosciati. La letteratura è mobilizzata nel conflitto fra l'Io e l'Altro; (...) GIRARD (1963) p. 78<sup>28</sup>

Després del moment ple d'ambició dels romàntics, l'home occidental assisteix a un progressiu increment de la ferida de la unitat - un fer-se més conscient, un desenvolupar una idea fatalista i resignada de les dimensions de l'escissió vital presentida pels romàntics.<sup>29</sup> No som encara a la perplexitat desenganyada de Kafka, però sí en camí. Les noves estètiques profunditzaran cada cop més les intuïcions que els romàntics encara somiaven superar: el doble, paral·lelament al procés de decantació, es veu definit també en aquest sentit:

La fin du XIXe siècle exacerbe ces caractéristiques du double romantique, la scission intérieure se multiplie en une fragmentation illimitée, la dialectique se bloque, la maladie métaphysique se subdivise en pathologies scientifiquement répertoriées, la nature n'est plus qu'une mère abusive, l'exception devient perversion, le monde se débite en collections et le sujet se répartit en symptômes. JOURDE-TORTONESE (1996) p. 32

Des dels romàntics (i entre ells sobretot Hoffmann i Jean Paul), passant per Hogg, Poe, Dostoïevsky, Maupassant, Stevenson, els desenvolupaments psicològics que s'hi

<sup>28</sup> Rolland ha fet precisament de la qüestió de l'Altre un centre de la poètica de Dostoïevski. Cf. ROLLAND (1983).

<sup>29</sup> MILLER (1985), polemitzant contra les lectures que oposen romanticisme i modernitat, centra en aquest espai conceptual la seva lectura sobre la preferència del romanticisme pel doble: signe d'una escissió que, palesa sobretot en la *potencialitat* que s'obre a l'autor de ser de moltes maneres, serà latent en tota l'activitat literària del romanticisme ençà.

afegeixen, que porten a la fi del segle a Dessoir i més tard Rank, d'on prendrà punt de partida Freud, una imatge s'ha anat depurant, i el seu contingut, definint en un sentit bastant concret. Es pot dir que aquest conjunt esdevé una referència ideal concreta en ella mateixa en la posterior dinàmica de recepció: el resultat d'un procés que ha portat a una imatge canònica del doble. La tradició esdevé la referència (sobretot gràcies als descobriments d'antropòlegs i etnòlegs - Rank n'és testimoni - que troben dobles arreu el món) d'un tema que ha sofert una configuració tan literària que no sempre s'avé amb la multiplicitat de manifestacions que s'hi poden relacionar. Multiplicitat que, per continuar en l'argument, serà pròpiament la que explica que Jung n'incorpori elements per a la seva teoria dels arquetipus (precisament, la idea d'un fons únic intemporal en l'emergència de les diverses manifestacions), i que no pot deixar de recordar un fons col·lectiu (llegendes i simbolismes previs) sobre el qual es retallen les concretes eleccions temàtiques. En aquest punt, cal pensar que no poques de les dificultats per abarcar el doble poden tenir origen en aquesta natura plural que el caracteritza sota una aparent unitat de manifestacions. L'heterogeneïtat que el conforma no pot ser oblidada, com tampoc el seu desenvolupar-se en el temps. La varietat de components, la jerarquia, la seva procedència, el grau d'elaboració, l'horitzó històric de referència... Tots aquests són factors variables que intervenen com elements d'un sistema, en les diferents emergències del doble - d'entre les quals, per personalitat, força i oportunitat històrica, una manifestació s'ha fet emblemàtica: el *Doppelgänger*. L'ambigua dinàmica que sorgeix d'aquest esdevenir, paradigma gairebé únic d'un camp temàtic enorme com el que hem descrit, no s'adapta sinó amb dificultat a un concepte de tema de natura immanent, que emergeixi com un topos aliè a les càrregues de sentit que la història i les viscissituds de la recepció hi aporten.

### 3.- Cap a una proposta de l'elaboració del doble. Observacions per a l'estudi

a) El doble des del nostre horitzó de lectura.

Un recompte de l'estat de la recerca, que hem reduït a obres de pretensió global i monogràfica, ens ha posat ja en guàrdia pel que fa a les dificultats intrínseques de l'estudi que estem afrontant. La tipologia s'ha revelat insatisfactòria per estructurar una realitat que s'erigeix com un vast espai magmàtic més que no com un tema únic que perviu en el temps com un *topos* immutable: moltes eren les manifestacions que emergien com a *topos* referibles a una unitat intuïda més que no delimitada. Finalment, hem vist com una experiència molt concreta en la història i localització geogràfica (el romanticisme alemany i la posterior dinàmica de recepció) determinava extraordinàriament els fenòmens que estem associant al doble en l'esfera d'aquest treball. El *doppelgänger* romàntic actua històricament com una figura temàtica d'importància cabdal en la tradició; i, pel que fa a nosaltres, esdevé un *prisma* a través del qual mirem la realitat literària: és a dir un *prejudici* d'enorme força en el nostre horitzó hermenèutic tal com els descriu Gadamer; tornarem d'aquí a poc a aquesta idea. Sembla difícil, malgrat els intents que s'han fet en aquest sentit, poder definir d'una manera estable una resposta a la pregunta que hauria d'encarnar el doble, si la literatura (sobretot la més pròxima al mite) és resposta a preguntes de l'home, tal com vol una opinió més aviat estesa sobre la qual haurem de discrepar. No solament per la seva extensió universal en el temps i en l'espai - no solament per aquesta descoratjadora recurrència en la literatura universal de tots els temps: a l'enigma de la fascinació que suscita, en augment com més detingudament s'observa, cal afegir la natura esmunyedissa de la raó per la qual es veu usat, és a dir, l'enigma del seu sentit. Al capdavall, no se'l pot tampoc, embriagats per la fascinació que ens provoca, considerar-lo omnipresent. Amb molta freqüència, trobem referències al tema que en parlen amb el to de l'implícit borrós que ja coneixem, d'on dos perills immediats: el de convertir-lo en un calaix de sastre<sup>1</sup> on tot hi cap, i el de l'anacronisme de perspectiva, per tal com la configuració d'aquest implícit és deutora bàsicament del món romàntic i post-romàntic europeu. Els estudis sobre el doble, quan cedeixen a l'efecte d'aquesta pretesa omnipresència (sovint el que sembla estrany no és que sigui omnipresent, sinó que no ho sigui, de tan consubstancial que sembla a l'expressió de la

---

<sup>1</sup> Recordem ROGERS (1970) p. 2 on s'adverteix explícitament d'aquest perill, tot usant les paraules de Guerard: "no term is more loosely used by casual critics of modern literature".

natura humana) s'acosten perillosament a aquest excés; i això fins i tot quan es proposen des de l'inici evitar-lo, quan es proposen com a solució a tant desgavell (i hem vist al contrari que, per exemple, quan es busca a qualsevol preu, l'especificitat porta a excessos de zel com els de Keppler). Evidentment, no s'hi parla d'implícit; però sí d'un esquema que un cop definit, apareix tan borrós com l'implícit - en el sentit que són molts els exemples als quals respon, sense que això porti a un aprofundiment obvi (a part la sempre perillosa tendència cap a l'excés de la taxonomia per la taxonomia). En tot cas, caldrà reconèixer que una de les coses que sí es poden dir del doble amb absoluta certesa és que potser no es tracta d'un fenomen omnipresent, però sí en tot cas amb un alt índex de recurrència, una vastedat i varietat notables que dificulten el discerniment de la seva natura. Qui sap si és l'esforç per superar plausiblement els obstacles plantejats per aquesta varietat la causa que en general, la pràctica signifiqui incidir negativament en un aspecte d'aquesta: la seva historicitat.<sup>2</sup> Superar les dificultats implícites en aquesta realitat, o almenys tenir sempre present la necessitat de fer-ho, és doncs condició que s'ha de mantenir al llarg de l'estudi. D'aquesta manera, més que no pas proposar una alternativa que necessàriament repetiria aquestes limitacions (cosa que per altra part no vol dir rebutjar els aclariments i progressos que els estudis aporten, els quals semblen essencialment vàlids); mes que no pas pretendre una explicació immediata de l'enigma del doble, sorgeix la sospita que potser l'especificitat històrica pot ajudar, més inductivament que deductiva, a una panoràmica general. La sospita, amb altres mots, que l'explicació del tema es troba més a prop de la seva mutació - el conflicte de perspectiva que es troba a la base del desig d'aplicar una única estructuració, en canvi, més lluny.

Efectivament, ens n'adonarem si comencem a preguntar-nos des d'un nivell modest: la constatació en moltes i diverses obres de la literatura universal del

---

<sup>2</sup> Es tracta de consideracions molt generals, és clar; tanmateix, en certs estudis que s'ocupen de manera tangencial del doble, es troben comentaris en perfecta sintonia amb aquest comentari. Cf. per exemple COATES (1983) p. 114: després de començar advertint dels perills subratllats ja per Guerard, Rogers no és capaç, de mantenir-se'n apartat "Having cited this warning, Rogers bears it in mind for two chapters only to fall then into the overweening generalisation criticised by Guerard". Rogers, segons Coates, "loses control of his subjecte", perquè es fonamenta en una a-historicitat massa marcada. De manera semblant, HAWTHORN (1983) p. 48 comenta els treballs de Keppler i Rogers: "Many of their individual analyses are extremely illuminating, but in both works I feel the need for more stress on the historical determinants at work in the literary portrayal of the double".



comparèixer d'un personatge desdoblant. Hi haurà, segur un primer interrogant pel sentit: un primer moment de sorpresa degut a l'interrogant sobre si cal considerar-los un o dos personatges: el mateix o l'altre - la identitat, la diferència. Deixem però de banda, per ara, aquest vessant. Un segon moment, el de la recurrència: ¿ens trobem davant d'una forma arquetípica la substància de la qual es manté al llarg del temps i l'espai, de la qual varien, doncs, només les formes de representació, necessàriament diverses en un àmbit que abarca de les formes més primitives d'expressió literària fins a la contemporaneïtat post-moderna, o bé les diferències responen a implicacions més profundes que determinen un tractament i un sentit substancialment diferents? Dos interrogants que se situen en el genèric estudi de temes i els problemes de fonament de la disciplina de la literatura comparada.<sup>3</sup>

Obervem les explicacions proposades al voltant d'un suposat "universal" del Doble. La immensitat de testimonis, la seva varietat, la seva mateixa natura enigmàtica, la seva rica subtilesa en tractar preocupacions íntimes - l'interrogant per la realitat de la nostra existència profunda, la inquietud que suscita, la natura de la mateixa personalitat, la relació amb la mort... - el fan extremadament atractiu. Però alhora no fan altra cosa que incrementar la sensació que és difícilment abarcable. Dues direccions principals, ben sovint integrades: una tipològica (que va implícitament des d'una lectura en clau d'arquetipus a una en clau de topos) i una psicològica (sobretot pel quasi natural·liscament cap a un fer del Doble una mena de correlat objectiu, un exemple pre-científic, de les propostes de la psicoanàlisi). És fàcil percebre una tendència a completar l'una amb l'altra - i la coherència s'arrodona amb les troballes de l'antropologia sobre dobles escampats arreu el món, de la tribu més remota al poble més "superior", que legitimen l'una i l'altra: com si la lectura psicològica donés la clau per a entendre l'estructura de la llarga llista d'un topos que hagués perdurat reprès una i altra vegada. No cal negar la possibilitat que sigui efectivament així - de fet, la més elemental prudència aconsella no negar frontalment aquesta relació, amb tots els defectes o limitacions que pugui portar amb ella. No cal fer-ho, però tampoc oblidar que aquest universal definit amb més o menys claredat, esdevé sovint un terme vague, que reproposa totes les limitacions que més o menys són recurrents en els treballs estudiats, i que comporten a la pràctica, si són exasperades, suposar un doble gairebé qualsevol figura que entri en contrast amb un

<sup>3</sup> Idea àmpliament discutida a SCHMELING (1984) i GUILLÉN (1985).

personatge, sigui en el nivell que sigui. Un cop pres en consideració el doble, es veu a tot arreu, deien Jourde i Tortonese - i per alguna cosa serà. Òbviament, tampoc res no autoritza a descartar aquesta hipòtesi; és cert però que aleshores l'estudi és efectivament inabarcable. Cal tenir ben present que l'implícit del tema, i la seva relació amb la psicologia, s'han afermat en el nostre imaginari, d'una manera molt ferma. És, sembla, quasi natural, a la llum de tota la massa d'estudis i lectures que ha generat, que una forma que actua gairebé com a correlat de la manera contemporània d'entendre l'ànima humana com el doble sigui aplicada de manera que a la pràctica representi lligar la més petita referència a una duplicació amb una escisió problematitzada d'un subjecte (o que fins i tot sembli tenir reminiscències en qualsevol dibuix d'una ànima humana). I això sobretot si pensem en la proposta psicoanalítica, però també a la del "desdoblament típic" d'occident de què parla Rosset, al desig mimètic i el correlat de la violència primigènia de Girard, o genèricament a la crisi de la idea d'Identitat en el món contemporani i el multiplicar-se de les incerteses al seu voltant. La psicoanàlisi, és cert, s'emporta la part més considerable d'aquest fet (discutida o no, hem de reconèixer que la seva teorització de l'estructura personal, ni que sigui només en el vocabulari i tan banalitzada com es vulgui, està fortament arrelat en la consciència col·lectiva de tot l'occident actual - sense dubtes, és part integrant del seu horitzó hermenèutic). Són molts els factors integrats en la nostra cultura que ja en Freud són referibles al doble (la compulsió repetitiva, la projecció, l'autoescòpia, el retorn del familiar en el sinistre...). Menys capil·larment inserits, potser, també és considerable el pes dels continguts de la psicologia junguiana (més en un àmbit de referència culta, es podria afegir) - pensem als fenòmens que conformen el procés d'integració del *Selbst*: sobretot l'*ombra*, però no solament (cada part és susceptible d'esdevenir un *doble* si no s'integra - i això en una teoria general de les estructures arcaiques dels arquetipus, que permet en la seva complexitat i varietat de camps de referència, resoldre la relació model latent / emergència històrica, en tant que resolució de potencialitats innates de tot home). Pensem a l'*Autre* de Lacan, i al posterior floriment d'escriptors que han abusat del terme: la idea d'un doble com l'exasperació de la relació fonamental de la persona, que per constituir-se ha de prendre com a punt de referència, fins en els llocs més foscos del llenguatge (l'inconscient), l'*altre*. Però no només en aquest sentit, com ho remarca el fet que s'arribi fins i tot a tractar-lo des d'un vessant professional en les seves implicacions terapèutiques de la vida quotidiana. El doble, en la seva impossibilitat lògica d'existir, és

una figura que la nostra cultura té doncs molt inserida, perquè respon de manera òptima a un enigma que es qüestiona una inquietud que ens és imperatiu dilucidar: la de *nosaltres* mateixos.

#### b) Tema i tematologia.

Tot el que s'ha anat dient, afegit al protagonisme del *doppelpgänger* romàntic, afecta el nostre mode de recepció del tema, sobre el qual caldrà aturar-se. Les contribucions en el camp de la tematologia pel que fa al doble permeten d'altra banda moure's amb unes certes coordenades d'orientació. No crec que se'n pugui discutir els resultats (tot i que sigui habitual fer-ho) en el sentit descriptiu, com tampoc que es pugui aportar gaire res de fonamental a les diverses propostes fetes (és a dir, fer noves classificacions). El que sí es troba en aquests estudis és una tendència a una substancialitat temàtica de natura permanent: un mateix topos, diferències tan inevitables com escasses, una única estructura de sentit, són aplicats a tots els casos, els quals es revelen espontàniament portadors d'aquell sentit. Sembla necessari insistir més que no s'ha fet en la diferència implicada en la dimensió diacrònica. En altres paraules, no tant discutir sobre la plausibilitat de les interpretacions concretes, sinó sobre els valors de sentit afegits, les estructures de comprensió, el sistema significatiu que cada tractament diferent comporta. Pel que fa a la teorització d'aquest fet (sobretot en l'àmbit comparatista - i de la teoria de la recepció que alguns volen superada), crec que es pot certificar un cert consens: és en la seva determinada actualització que es concreta l'abast comunicatiu d'un tema o d'una forma - portadors de sentit en les més variades formes, el qual emergeix en la concretització: com és usat, quan és usat, en quin context, en relació amb què i qui...; en el tema (com d'altra banda en la literatura en general) tota elecció és densa de sentit.<sup>4</sup> Una actualització d'altra banda que es veu necessàriament desdoblada en l'actualització de la lectura (de la recepció). La fusió d'horitzons no pot prescindir de la historicitat: no perquè vingui al cas per al tema, però sí per subratllar la necessària atenció a les estructures de comprensió.<sup>5</sup> Es tracta d'un dels pilars de la literatura comparada. Sense entrar en la discussió de nomenclatura per allò que hem anomenat i

<sup>4</sup> Cf. pel que fa a aquesta concepció de l'estudi tematològic GUILLEN (1985) p. 248-303; BELLER (1984).

<sup>5</sup> L'articulació en profunditat es troba a JAUSS (1988a) pp. 135-148; la referència més genèrica, encara, a GADAMER (1991).

anomenarem tema (o en tot cas, motiu, deixant clar que no es vol entrar en especificacions terminològiques: com vol Guillén, millor que discutir sobre què és tema i què motiu, o quina és la jerarquia que els domina, cal insistir en el complex fet comunicatiu d'aquesta realitat, les seves relacions de pont entre un imaginari i una expressió individual particular).<sup>6</sup> En les lectures comentades en aquesta primera part, tema i motiu alternen la seva aparició sense que hi hagi aparentment una solució sistemàtica que pugui harmonitzar-los. Si el motiu és l'element vague que és a la base del tema, molt més estructurat (segons podem veure en els estudis comentats de Frenzel o Ziolkowski), hem d'admetre que, en aquests termes la cosa no és fàcil de resoldre. Més quan el que hem postulat és la necessitat d'un model complex. Camp temàtic, arxipèlag o constel·lació, implicarien no una resposta alternativa sinó una possible reformulació de la pregunta. Podem així parlar del tema (a vegades del motiu) i els àmbits més o menys concrets que abordem dins d'aquest model complex de referència poden quedar perfectament clars en el context. El tema podria ser així entès com una estructura potencial, en la qual el tractament concret que l'omple de sentit és prioritari:

No es lo mismo el tema primario que su tratamiento individualizado, producto de la incorporación del discurso temático a los otros discursos que configuran la obra acabada. GUILLÉN (1985) p. 294

Els factors que intervenen en la construcció de l'efecte estètic són múltiples, el tema, en un punt on conflueixen l'expressió del fons mític, de l'horitzó proposat, de l'horitzó rebutjat, en l'articulació significativa fons-repertori en l'obra literària, manté evidentment unes constants, però alhora pren partit en una estructura canviant, basada tant en l'afirmació com en els valors de negativitat que comporten les eleccions - per no parlar de l'increment de sentit que s'opera en el procés de recepció.<sup>7</sup> La complexitat del fet comunicatiu literari, subratllada sobretot després del treball d'estudiosos com Jauss, Warning, Iser, i el ressò que la seva recepció ha suscitat,<sup>8</sup> troba en el cas del tema un espai privilegiat d'observació, per tal com articula íntimament el problema que conjunta la universalitat amb la diversitat, la clau d'una literatura comparada que necessàriament prengui com a pols de referència aquestes situacions, que es mogui "entre lo uno y lo diverso" i que no aspiri a una substancialitat que esgoti la diversitat particular:

<sup>6</sup> GUILLÉN (1985) p. 293.

<sup>7</sup> Cf. ISER (1987)

<sup>8</sup> Vegi's WARNING (1977) per a un resum essencial de les implicacions d'aquestes dues direccions de la recerca.

O sea, el crítico comprueba la existencia de esos vínculos naturales (...) entre el mito y el motivo, entre el motivo y el poema. Por mucho que lo intente, afincándose en la unidad, la tematología no acierta a suprimir, sino a estructurar, la diversidad de la literatura. GUILLÉN (1985) p. 303

Sobre això estarem d'acord. Ara bé, cal meditar sobre la eventual unitat, sobre aquest "tema primario" tan difícil de definir. No interessa tant una indagació sobre el sentit últim del doble, (que, almenys com s'ha plantejat fins ara serà sempre discutible) sinó sobre les possibilitats que aquesta té enmig de tanta varietat. Una certa estructuració és però condició essencial. L'estudi ha d'establir quines manifestacions prendre en consideració, i com. I pel que fa a una proposta taxonòmica, tenint ben presents les aportacions de la tradició crítica, evitar fer-ne una d'alternativa. La proposta és, parlant evidentment del vessant narratiu, privilegiar el *personatge doble*: una precisió si es vol innecessària, però que ajuda a tenir clar els objectius i àmbit d'estudi. Els casos que es remunten clarament als continguts més indiscutibles de la constel·lació (allò que Rogers anomena *dobles manifestos*), tal com els hem descrit, em sembla, no necessitaran discussió. Reflexos, escissions corporals, sosies, bessons (deixant a banda la seva classificació) no presenten, és evident, els mateixos problemes de definició que els *dobles latents* - el *doppelgänger*, situant-se com a personatge narratiu independent crea aquesta estructura potencial de sentit que ressona insistentment en qualsevol lloc narratiu dels dos darrers segles on es presenti una relació mínimament tensa en una parella de personatges. Ho hem ja avançat en fer la panoràmica de les aparicions del tema en la literatura (I.2.1.e). Pot ser, doncs, interessant, fer unes observacions en aquest sentit seguint les propostes d'Iser pel que fa al valor constructiu de la negativitat en l'efecte estètic. En el marc de la seva recerca, sembla doncs possible fer unes consideracions al voltant dels valors comunicatius, i el seu articular-se, que comporta un personatge desdoblant. Sembla lícit veure-hi un cas particular de la síntesi creadora de sentit que es dona en l'experiència literària i que Iser ha comparat al *servomecanisme* de la teoria cibernètica: el mateix relat produeix interaccions constants d'informació, de manera que s'assegura el funcionament, dinàmic, en circumstàncies canviants:

Así, a través de los permanentes efectos de respuesta en sentido inverso, dentro del proceso de interacción, se estabiliza la relación entre texto y lector; (...). La cibernética designa tal hecho como "servomecanismo", cuya tarea consiste en obtener un efecto prolongado en condiciones cambiantes. Este "servomecanismo" también actúa entre texto y lector, porque desarrolla el proceso activo del texto a través de las permanentes respuestas informativas, dirigidas en sentido inverso, de los efectos producidos en el lector. Consecuentemente, texto y lector se encuentran en tensión dentro de una situación dinámica que no les ha sido dada previamente, sino que surge en el proceso de la lectura como condición de

entendimiento con el texto.<sup>9</sup>

El doble és una referència clara com poques al personatge del qual és reflex: a través d'ell i les mútues interaccions, el panorama canviant de la lectura avança en una comprensió d'una tercera instància on conflueixen les aportacions d'ambdós. El procés es dona en qualsevol narració: els personatges, per la referència mútua, aporten informació al voltant dels altres. Aquest procés no es fa obertament, tot i que també pugui fer-se, sinó que es basa en el fenomen que Iser anomena *negativitat*, present en tots els àmbits de l'obra literària: el text formulat és doblat pel no formulat.<sup>10</sup> En l'estructura comunicativa dels textos de ficció, hi ha una gran aportació d'allò que no és dit, allò que és negat, procés del qual són paradigma els personatges:

Solo hay que pensar en la constelación de personajes de la novela para cerciorarse en qué medida sirve su conjunción para destacar recíprocamente los rasgos negativos. ISER (1987) p. 343

Un personatge posaria en evidència trets desconeguts de l'altre. En aquest sentit, el doble es comportaria com una saturació d'aquest procés: el personatge altre aporta sentit en tant que deixa veure allò que està amagat del personatge primer; al mateix temps subratlla fins al límit la univocitat del flux informatiu a través de la seva condició de doble per tal com la seva constructivitat és referida sense cap mena de dubte només, o de manera exasperada al personatge que reflecteix (o, és clar, que és: paradoxa contra l'equilibri lògic del discurs en un fet que dinamita la nostra lògica quotidiana i desfà les categories d'identitat i diferència). En el personatge doble trobaríem el fenomen particular d'un doble funcionament: el personatge com a figura constructiva i el personatge com a ressò d'un enigma que porta a tematitzar el mateix personatge reflectit. A part tots els continguts i formulacions factibles, aquesta possibilitat té dues conseqüències: en primer lloc, l'estructura compositiva a què dona peu el doble és en potència darrera de tota conjunció de personatges narratius; en segon, tot el fet es troba englobat en la dimensió intransferible de l'acte de la lectura. La identificació d'un doble, la seva *visibilitat*, estarà així subjecta a variables que afecten fonamentalment la recepció: el lector, d'acord amb el seu horitzó d'experiències literàries, d'expectatives i culturals, d'acord amb factors que tenen a veure genèricament amb la seva receptivitat o sensibilitat particulars, serà qui en darrera instància el considerarà visible o no. Tenint ben clares aquestes premisses, podem aleshores pensar més detingudament el problema de la identificació dels dobles, la

<sup>9</sup> ISER (1987) p. 113. Cf. també sq.

seva *visibilitat*, sobretot en l'àmbit mencionat dels *dobles latents* de la narrativa del S. XIX i XX. *Latent* o *manifest*, sense haver de ser restringit com el *second self* (idea que, però, com a punt de fuga descriptiu, és magnífica: - és a dir, com a lloc vers on *tendeix* tot doble), arcaic o personatge vàgament simètric, hi veurem un doble quan la relació constructiva es centri en el personatge en qüestió - quan, d'alguna manera, puguem considerar que es dona la incoherència lògica que obre l'abisme vertiginós de trobar en l'*altre* el *jo*: quan afecti la identitat, la incorpori, la problematitzi. I dic d'alguna manera perquè òbviament les possibilitats són diverses: aquest nivell de definició esdevé, vist des d'aquesta perspectiva, més que una descripció positivista, una categoria interpretativa. Diríem doble així al personatge que encarna l'experiència, profundament sentida, d'una continuïtat o semblança, sigui psíquica o física, *latent* o *manifesta*, *extra-ordinària* entre dos personatges (d'on s'explica l'*afinitat* que arriba a semblar paradoxal, trobant-se com es troba fins i tot en casos tenyits d'agressivitat), per la qual es tematitzen els límits de la relació Identitat-Diferència, en el ressò d'un lligam íntim i problematitzador amb les profunditats de l'existència individual. Fonamental hi seria el procés constructiu, és a dir, la repercussió estructural que el tema comporta; però també l'espectralitat que l'efecte del mirall li atorga. Espectral també la relació amb temàtiques com l'animisme, la fecunditat, el misteri de l'existència o la mort. En connexió amb tots aquests fets, l'emergència del *unheimliche* o la projecció del *Schatten* o l'*Autre*... Veiem com són molts els elements que caldria tenir-hi en compte. Com més n'incorpori, més una figura s'acostarà a la figura ideal d'un doble.

### c) L'elaboració del doble.

Hem establert unes gradacions de visibilitat i funcionament d'un eventual "tema primari", i pel que fa al sentit (un dels habituals punts polèmics en els estudis sobre el doble), hem subratllat el valor de l'*aplicació*. Un estudi plantejat des de la doble perspectiva de l'universal i del divers, és a dir del topos i de la seva variació, incideix immediatament en la incòmoda posició d'haver de situar-se davant la història i la nostra capacitat per comprendre-la. L'*aplicació* es fa el concepte clau: sigui en la producció com en la lectura. Aquesta una idea que s'ha obert pas amb força en tota aquesta primera part.

<sup>10</sup> ISER (1987) pp. 341 sq.

L'estructura essencialment *històrica* almenys de les activitats humanístiques ha estat àmpliament establerta per la filosofia de la segona meitat del S. XX, a nivells que poden permetre divergències teòriques, terminològiques, descriptives o de funcionament, però no pel que fa a la seva *essencialitat* en el món de les humanitats. Seria gairebé agosarat no prendre-la com a punt de partida. Les referències són els treballs de Gadamer o Ricoeur (i el cercle hermenèutic de Heidegger, el paradigma); i pel que fa a un exemple concret relacionat amb l'estudi de la literatura, els treballs de Jauss, i la seva concepció històrica de l'activitat estètica, basada en el fet fonamental de ser una *experiència*, i que es distingeix per articular-se en tres esferes: producció, recepció, catarsis (és a dir, concreta incidència en el receptor), els quals conformen un sistema de variables on és factible trobar la *xifra* d'una obra en la seva època. Jauss ha gaudit durant bastant temps d'una grandíssima acceptació i potser darrerament es vol temperar aquesta presència. No cal intervenir en discursos d'aquest gènere, només recordar tot el que té de fonamental per afrontar la història de la literatura. En aquest sentit, són incisives encara les paraules del seu famós discurs programàtic:

La historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico reflexionante y por el propio escritor nuevamente productor. La suma de "hechos" literarios, que aumenta en forma vertiginosa, según cristaliza en las historias convencionales de la literatura, es un mero residuo de este proceso, únicamente un pasado acumulado y clasificado y, por consiguiente, no es historia sino pseudohistoria. (...) La relación de contingencia de la literatura aparece primordialmente en el horizonte de expectación de la experiencia literaria de lectores, críticos y autores contemporáneos y posteriores. De la objetividad de este horizonte de expectación depende, por consiguiente, el que sea posible comprender y presentar la historia de la literatura en su propia historicidad. JAUSS (1976) pp. 168-169

Historicitat, per tant, no equival a moure's, a la manera d'una certa concepció de la literatura, en un repertori de *períodes*. Les divisions que puguem introduir en aquesta perspectiva pel que fa al doble, serien sempre problemàtiques. No només per l'extrema dificultat de fer avenir la diacronia i el fet específic del seu ésser històric (que la fan un complex sistema comunicatiu compost d'innumerables factors - tants, almenys, com lectors possibles), amb una periodització estricta, extensa, funcional i representativa de la història de la literatura.<sup>11</sup> Amb poca probabilitat el fet d'inserir el discurs en un període o altre contribuirà a definir el nostre estudi, si del que es tracta és només d'aportar testimonis en un cànon (que haurem d'adoptar i que serà probablement discutible) de períodes, moviments o corrents. L'aparició del tema és

<sup>11</sup> Cf. les observacions (en relació també al model històric que cal adoptar, amb els lligams amb altres camps susceptibles de tenir una historiografia, que ben sovint interfereixen en el problema en el seu vessant literari) de BRUNKHORST (1984).



intermitent i multiforme; insistir gaire en la periodització (si l'entendem com un fi fonamental en si mateixa) crearà més problemes que no en resoldrà. Diu Guillén:

No niego la existencia de amplios periodos u desarrollos macrohistóricos, que encierran los procesos literarios. Pero la consagración exclusiva a tales configuraciones y relaciones, subsumiendo una y otra vez dichos procesos, suprime toda diferencia y acaba por anular la historia de la literatura. GUILLÉN (1985) p. 405

El tema, com hem vist, presenta a la literatura comparada el problema de la seva variació i de la seva repetició, el problema d'articular u i divers, i de situar-lo en una estructura de sentit. La teoria de la recepció, esdevé un dels paradigmes que millor es posiciona en aquest conflicte, per tal com resol la necessària permanència i la necessària variació: si ho veiguéssim així, podríem considerar els temes estructures de sentit anàlogues (encara que la diferència sigui gran) a les dels gèneres literaris - entesos com a referències a horitzons d'expectació determinats sobre els quals es projecten les eleccions concretes de l'obra en qüestió. Es podria així hipotitzar, seguint les propostes de Jauss sobre l'evolució de les formes literàries, una constant per al tema en una estructura similar a un horitzó d'expectacions, que podríem anomenar temàtic, i una variació que residiria en el necessari renovament (pel perill de fosilització estèril del potencial significatiu) històric dins la referència de tal horitzó. En la repetició es desclou un sentit: el tema o motiu ens apareix com una estructura més o menys complexa que és com un *tot* que es projecta en la dinàmica històrica de producció, recepció i catarsi - i és sotmès a aquesta dinàmica històrica d'acord amb les habituals possibilitats de repetició, variació, modificació, destrucció de l'horitzó temàtic.<sup>12</sup> I és en el joc amb els horitzons històrics en què l'haurem vist produït i rebut que desplegarà tot el seu potencial de significativitat.

Tota aquesta sèrie de consideracions no pretén indicar una via nova en l'estudi del tema, sinó plantejar la situació dels estudis més o menys recents i quines reflexions susciten en el marc del nostre estudi - pel que fa a l'aplicació concreta comptem amb referents ben precisos. Com a conseqüència d'aquestes reflexions, en efecte, ens apartem d'una tipologia que es mou implícitament com si existís una *idea* gairebé platònica del tema com a model substancial, una mica a la manera del concepte de *topos* de Curtius: el referent immutable i essencialista que estructura una continuïtat de segles; i passem a una perspectiva que en l'esperit d'Auerbach (per continuar amb noms de pes) enfoca la variació històrica de la *representació* del personatge doble - perspectiva que es remet

---

<sup>12</sup> Cf. JAUSS (1976).

com a legitimació darrera al monumental estudi de Blumenberg sobre el mite (*Arbeit am Mythos* - el treball, l'elaboració del mite). Aquest autor és efectivament la referència a un estudi que tingui en compte la línia històrica de la recepció, la interacció i el diàleg de l'autor, l'obra, el tema, la tradició, que hem anat insinuant. Situant les distàncies que cal posar-hi, la seva proposta es fa altament atractiva i funcional per les possibles analogies que podem establir en la variació històrica del tema i el procés descrit per ell del mite com a una variable històrica sotmesa a una *elaboració* continua, en la recepció de la qual emergiria el *sentit*.<sup>13</sup> L'*aplicació* concreta en la *varietat* i *unitat* trobaria aleshores un marc teòric més que resolt: cada moment històric implicaria diferents elaboracions d'una determinada estructura temàtica - un treball sobre el mite que pot arribar a les modificacions més extremes (fins i tot, a la pretensió de *portar a terme* el mite, és a dir, treballar-lo fins a tal limit que la modificació n'esgoti el potencial significatiu). Els mites i la referència a les seves versions literàries ens permet així obertament de plantejar la plausibilitat de pensar una aproximació funcional a l'estudi com un estudi del treball sobre el doble, (o l'elaboració del doble). Com a potencialitats significants, gairebé com a recipients per omplir, les propostes temàtiques desplegarien en el temps, en cada moment i autor concret, la càrrega de *sentit* subjecta a l'*elaboració* en l'horitzó històric, i trobarien en l'estructura de *variació sobre el tema* la imatge més justa, perquè s'hi reflecteix tant la variació històrica com la tendència que presenten a defugir la mera repetitivitat dins de l'horitzó de referència.

I miti sono storie con un alto grado di stabilità nel loro nucleo narrativo, e con una variabilità marginale altrettanto marcata. Queste due caratteristiche ne facilitano la tradizione: la loro stabilità stimola a riconoscerli anche in rappresentazioni artistiche o rituali, la loro modificabilità solletica a sperimentare mezzi nuovi e personali di presentazione. È il rapporto di "tema con variazioni" la cui attrattività per compositori e ascoltatori ci è nota dalla musica. BLUMENBERG (1991) p. 59

Cert és que hi ha la condició de l'*estabilitat icònica*, però aquesta podrà venir donada fins i tot, des d'aquesta perspectiva, per la seva negació. Ja la referència metonímica a la globalitat (un exemple clar en seria la cita intertextual) tindrà capacitat per suscitar en l'horitzó de l'obra concreta el tema amb més o menys força segons la natura concreta de la referència en qüestió: més o menys complert d'acord amb les *circumstàncies* concretes que participen en l'efecte estètic, en l'*acte de la lectura*, òbviament (com més s'identifiqui, com més clara sigui la referència, com més significat li doni el lector, com

<sup>13</sup> Cf. BLUMENBERG (1991).

millor funcioni etc.).<sup>14</sup> Per això, deixant clar que com més es coneixen les parts del tema, més se'n pot captar la seva mesura, se'ns confirma la impressió que és factible avançar amb una certa laxitud tipològica en l'estudi: cada autor i cada període *elabora* de manera diferent i amb sentits no per força coincidents; en un àmbit certament més restringit, cada acte de lectura concret és susceptible, en cada horitzó històric, de considerar els *dobles* de manera diferent. Serà aleshores en la dinàmica producció/recepció que els dobles esdevindran visibles - afirmació que no pretén caure en la ingenuïtat de negar la recurrència *icònica* com una de les marques que permetin al lector identificar l'inseriment en el paradigma temàtic del doble. Efectivament, sense que això ens hagi de fer caure en tipologies de tendència platònic-immanent, si són fonamentals els factors que es reiteren en un procés concret:

La costanza iconica è l'elemento più caratteristico nella descrizione dei miti. La costanza del suo nucleo essenziale fa sì che il mito possa comparire, come un'inclusione erratica, anche nel contesto di tradizioni eterogenee. Il predicato descrittivo della costanza iconica è soltanto un altro modello di esprimere ciò che nel mito impressionava i Greci: quella che essi consideravano la sua antichità arcaica. La grande stabilità del mito assicura la sua diffusione nello spazio e nel tempo, la sua indipendenza dalle circostanze del luogo e dell'epoca. BLUMENBERG (1991) p. 189

Això tampoc equival a postular una fixació original en un passat més o menys llunyà i boirós sobre la qual s'ha treballat la variació del tema: com afirma Blumenberg, fins i tot pel que fa als temps més reculats i els moments i mites més foscos als nostres ulls, és impossible parlar d'un mite original - perquè aquell testimoni és ja *treball* sobre el mite. El mite, en la formulació de Blumenberg, s'hauria gestat en algun moment del llarg període per nosaltres desconegut de la història de la humanitat (hipotizable pels avenços de la prehistòria i de l'antropologia) previ a qualsevol d'aquestes manifestacions, que assenyala la superació de l'*absolutisme de la realitat* per la irrupció en el *caos sense noms* del *nom* encarnat en el *mite* (el qual funcionaria així de manera anàloga al seu pretés successor, el *logos*, en tant que dominador de la por davant del poder abassegador i incommensurable de la realitat - que en el mite s'aconseguiria no *responent* preguntes, sinó fent-les *impreguntables*). No hi ha un "mite" original (sobre el qual, per exemple, puguem nosaltres imaginar un "doble primigeni") que s'hagi vist modificat posteriorment - no hi ha un *Urbild* arcà: les històries més primigènies, són ja una *elaboració del mite*.

Anche se quando esamino connessioni documentate nella produzione letteraria distinguo tra il mito e la sua ricezione, non intendo però dare spazio all'ipotesi che il "mito" sia la formazione arcaica primaria, in rapporto alla quale tutto ciò che viene dopo può essere definito "ricezione". Anche i più antichi mitologemi a noi accessibili sono già un prodotto del lavoro sul mito. Questa fase preletteraria

<sup>14</sup> Cf. ISER (1987).

dell'elaborazione del mito è stata in parte assorbita nel sistema dei miti, vale a dire: lo stesso processo di ricezione si è trasformato nell'esposizione della modalità di funzionamento del mito. BLUMENBERG (1991) p. 156

Se'n desprèn que si no hi ha un model "pur" a l'inici de la tradició, aquesta característica tampoc podrà ser atorgada a un altre moment determinat d'aquella: aleshores, cal tenir clar que és molt problemàtic intentar definir tipologies que pretenguin exhaurir la potencialitat icònica d'un tema / mite, si no és com a eines de caràcter descriptiu. En aquest aspecte, Blumenberg és ben explícit: la mateixa idea de la recepció constant que articula la història d'una estructura de significat (sabent que per a aquesta història no podem postular un inici), tampoc no ha de portar a pensar en un *desvelar* progressiu de continguts sempre latents en les formes que es porta a la llum en la concreta *actualització*.<sup>15</sup> No hi ha un nucli de significat que cada època desenvolupa, sinó una dinàmica performativa de la producció de l'efecte, a la qual contribueix, això sí, com un subtext, el conjunt de la tradició prèvia i el seu acumular i decantar diversament la significativitat (i, no cal dir-ho, les lectures crítiques que s'hi afegeixen):

L'inesauribilità della configurazione mitica si fa manifesta nella sua ricezione, non però nel senso che venga reso visibile qualcosa che riposava in essa già preformato. Si tratta di una epigenesi vera e propria. Tuttavia non la si può concepire indipendente da quello che è sempre il suo punto di partenza, il quale, per una tradizione dipendente da "fonti" non può essere altro che lo stato finale, fissato nella scrittura, di una sconosciuta preistoria orale. Anche l'arricchimento operato dalla ricezione, l'accumulo di materiali attinenti indicano punti d'aggancio per connessioni, capacità referenziali del materiale tramandato e accessibile. BLUMENBERG (1991) p. 342

Dit de passada, igualment com pel que fa a l'inici de la tradició, Blumenberg manifesta els seus dubtes sobre la possibilitat que el mite tingui un *final* històric, que algú aconseguís esgotar-lo, allò que ell anomena *portar a terme el mite*:

Il mito è stato portato a termine quando e perché è stato trasformato in farsa, o meglio quando e perché gli è divenuto possibile essere tale? (...) Il lavoro sul mito implica il sospetto che il suo successo comporti nello stesso tempo la perdita di una certezza. Non c'è altra modalità della memoria del mito se non il lavoro su di esso; e non c'è altro successo di questo lavoro se non l'esibizione dell'ultima possibilità di accostarsi al mito - con l'inevitabile pericolo di essere smentiti dalla nuova ultima possibilità, di vedersi provato che non si è realizzata la pretesa. BLUMENBERG (1991) pp. 756-7

Portar a terme és, doncs, difícilíssim: constatar-ho és lògicament una forma susceptible de ser també *treball*. Estudiar-lo ho és també - i aquí em remeto a l'observació feta en començar aquesta primera part que va arribant a la fi del recorregut, sobre el fet que la diversa literatura crítica sobre el doble és part fonamental de la configuració de la seva imatge. Pel que fa al doble, ens hem de conscienciar que sovint suscitar el doble pot ser

<sup>15</sup> La referència constant al vocabulari propi de Gadamer no vol ser una acció críptica, sinó un situar les coordenades hermenèutiques en què es mou també Blumenberg.

fins i tot fer-hi una vaga referència.<sup>16</sup> Cosa que no equival a dir que dos personatges al S. XX no puguin desenvolupar una intensa profunditat sense haver de ser considerats dobles. El treball del mite es basa en la *variació*, però el *tema* ha de ser identificable. La unitat icònica, d'entrada, vindrà marcada pel fet clar de la *duplicitat* (o *duplicibilitat*) de *l'home*, resolta en la constel.lació temàtica que hem descrit anteriorment i d'acord amb les descripcions tipològiques que l'afronten, de les quals s'han remarcat els elements al meu entendre més significatius. La seva *variació* no presenta a primera vista l'estructura diacrònica d'un diàleg ininterromput en el temps, però sí el fet clar de la diversitat històrica. Jauss va aplicar la visió de Blumenberg, precisament, en un dels àmbits del camp que ens ocupa, *Amfitrió*: en la restricció en el diàleg entre les obres de Plaute, testimonis de l'edat mitjana, Molière, Kleist i Giradoux, sostenia la descripció de la dinàmica històrica mencionada:

Allora la storia letteraria di un mito non appare piú come un processo monologico, come la graduale rivelazione di un senso preesistente in originaria purezza e pienezza, ma come processo dialogico, come l'acquisizione - che progredisce storicamente da un'opera all'opera successiva - della risposta ad una grande domanda concernente l'uomo ed il mondo nella loro totalità - di una risposta, però, che con ogni riformulazione della domanda può arricchirsi di un nuovo significato. Il cosiddetto "dialogo degli autori" si trasforma così in un polilogo tra il poeta posteriore, il suo predecessore normativo e il mito come terzo assente. (...) Il loro immaginario colloquio oltre i tempi ha inizio quando l'autore posteriore lo riapre, scegliendo un autore piú antico come proprio predecessore e trovando la propria domanda, che lo fa andare oltre la risposta del suo interlocutore. JAUSS (1988b) p. 229

La visió de Jauss insisteix sobretot en l'estructura de diàleg que estableix l'autor amb la tradició quan afronta una nova elaboració d'un tema, amb el fons d'un tercer absent que seria el mite, procés pel qual l'obra crea els propis predecessors. El gest ple d'afirmació de l'escriptor posterior, es projecta així com un *intervenir* en la tradició. La idea ens és particularment funcional, perquè hem vist com calia dedicar atenció detinguda a un moment de la panoràmica sobre el doble, perquè un fet important apareixia com un terratrèmol virulent i condicionava tota la història posterior del treball sobre el doble. El Romanticisme, efectivament, elaborant exasperadament el tema, donant-li un nom i deixant-lo com a llegat a un segle que el decantarà i destil.larà progressivament fins que arribarà Rank (si no el responsable material, si el més emblemàtic i representatiu del procés de *fixació canònica* del doble, al meu entendre) i Freud. Després del Romanticisme i la seva recepció, que troba punt culminant en els treballs psicològics que

<sup>16</sup> Com diu GADAMER (1991) p. 349, en una paraula ressona tot un idioma - de la mateixa manera. la solra referència identificable a un tema, per analogia, es pot admetre que farà ressonar d'alguna manera el paradigma temàtic complet.

ja el veuen com a tema que no necessita presentacions, el diàleg dels autors es veu fortament condicionat: la presència en el món literari és massa acusada. Significativament, propi del S.XX, l'àmbit literari es veu interferit a més de manera determinant per àmbits veïns - la variació sobre el tema té en la psicologia un dels elements més actius i definidors. Donar el nom, estructurar el paradigma i fer-lo funcional fins i tot retroactivament: aquesta la impressió que dóna la història recent del tema. Un procés de configuració particularment intens, el que neix amb el *doppelgänger*, projectat sobre el treball mil·lenari sobre un mòdul concret que, segons Lachmann, podria ser la del concepte de l'home com a doble essència:

Die Geschichte der Literatur, zumal der erzählenden, erscheint als die der Spaltungen, die Zählung von Doppelwesen, deren Spaltbarkeit im Muster der Figurenkonstellation beschwichtigt wird. (...) Der Doppelgänger, in dem dem Unteilbarkeits- und Integrationsbegehren tragisch, phantastisch und grotesk gebrochen wird, enblöst den Subtext, aus dem er sich letztlich herleitet: den anthropogenen Grundmythos vom Menschen als Doppelwesen. LACHMANN (1988) p. 421

És possible que, en tant que referència de gran laxitud, aquesta observació sigui justa. És il·lusori, deien Jourde i Tortonese, buscar un sentit únic al doble, sobretot quan percebem una autèntica fractura en aquest àmbit en la literatura contemporània.<sup>17</sup> Deixarem de moment tota aquesta qüestió i recordarem que el reconeixement del doble és *intuitiu*, en paraules de Hildenbrock (sense que això vulgui dir acceptar que aquesta intuïció que ens fa distingir un doble entre altres personatges respongui a l'estructura ja proposada en Rank tal com tendeix a fer ella). Intuïtivament, el doble és reconegut; i, en sintonia amb Lachmann, segurament perquè se situa en una proposta fonamental sobre l'home, la que dóna fe de la seva complexitat. La literatura del doble, seguint Blumenberg, més que no *respondre* a una pregunta que tingui a veure amb la dualitat humana, fa *impregnable* la qüestió de l'enigma de la complexitat. Se sol tenir dubtes sobre l'estabilitat de l'individu, i la mateixa experiència ens demostra que no som d'una manera sinó de múltiples. Dibuint l'individu en la literatura, el doble pot sorgir per proposar una versió diferent que la d'un ser perfectament coherent en si mateix. Que la idea d'individu occidental hagi estat hiperestimulada i això determini unes certes línies de producció i recepció, no seria un obstacle per pensar que aquesta preocupació sobre la complexitat humana és immensa i que el doble pot situar-s'hi amb continguts i significacions completament apartades segons el moment (des de Gilgamesh que necessita un company i superar-lo en la seva mort, a la problemàtica de la identitat en el món colonial o la mala consciència

victoriana... únicament per dir alguns dels que hem destriat en aquesta panoràmica). Això és important també per tenir-ho en compte si es vol anar enrera en el temps i estudiar testimonis anteriors al Romanticisme. Fer-ho és arriscar-se a l'anacronisme: la configuració, com hem dit està molt determinada per la formulació romàntica. Però d'alguna manera és la voluntat d'aquest treball. El que s'ha de tenir en compte aleshores és que de manera retroactiva fins i tot en la lectura crítica (i de fet, haurem de veure com molts dels autors que estudien l'edat mitjana han d'usar la nomenclatura "oficial" sobre el doble), el nostre propi horitzó de lectors està determinat per l'esdeveniment històric de l'elaboració romàntica. En el fons, diguem-ne, el nostre horitzó presenta el *prejudici* del doble, entès prejudici com la figura fonamental de l'acte de la comprensió que dirigeix les nostres expectatives i condiciona els resultats de les nostres aplicacions, tal com l'ha descrit Gadamer: el prejudici, en tant que configurador de la subjectivitat fonamental de l'individu, com a l'autèntica *realitat històrica del seu ser*:

Lo que bajo la idea de una autoconstrucción absoluta de la razón se presenta como un prejuicio limitador forma parte en verdad de la realidad histórica misma. Si se quiere hacer justicia al modo de ser finito e histórico del hombre es necesario llevar a cabo una drástica rehabilitación del concepto del prejuicio y reconocer que existen prejuicios legítimos. GADAMER (1991) p. 344

No podem pretendre prescindir d'aquests condicionants; no podem pensar que una panoràmica del tipus *la representació històrica del doble* podia prescindir-ne. És sempre fonamental una aproximació com més distanciada millor, cert; però també tenir present que el *mètode* no implica per força la *veritat*.

#### d) A la perifèria del cànon

Veiem així com efectivament, una imatge ideal existeix; i existeix com a resposta a un procés històric determinat (per vague i imprecís que sembli), del qual donen fe els punts de partida de la majoria d'estudis. Una imatge ideal que sembla segons com introbable en algun text en concret (si no és en textos radicals com els de Dostoievski o Poe, Herdman és el que més clarament exposa aquesta seva natura gairebé perfecta); que tanmateix ens servirà per situar-nos en el nostre recorregut en llocs del mosaic històric que no solen ser considerats per trobar-se a la "perifèria" d'aquesta idealitat. Tenint clares aquestes consideracions, ens salvem de l'acusació d'anacronisme si abordem l'edat

<sup>17</sup> JOURDE-TORTONESE (1996) pp. 179 sq.

mitjana, perquè està clar que si bé des d'aquella època no es pot parlar de *Doppelgänger*, no cal dir que nosaltres no podem evitar tenir-lo com una part estructural de la nostra lectura. Per això, de tota manera, és tant interessant abordar l'edat mitjana: ja que en el treball de la constel·lació del doble veiem modificada i exemplificada la variació històrica; i alhora perquè veiem en aquesta variació com intervé la fixació canònica, fins i tot retroactivament. La idea és, doncs, completar uns buits en la història del tema. Més d'un cop hem pogut observar com existeix la tendència a pensar el doble com un universal que però resulta tenir un espai d'estudi històric circumscribit al món romàntic, i en menys quantitat, al mite. En aquesta primera part ja hem ofert resultats concrets pel que fa al romanticisme i món arcaic-mític. I després de tot el nostre recorregut, hem adoptat un model complex i dinàmic per entendre la historicitat del doble. D'acord amb aquesta estructura, la proposta d'aquest treball es dirigeix cap a la perifèria d'aquest canon per estudiar-ne tant el comportament com la real existència. ens adrecem ara molt més inductivament a textos normalment no tan tractats des d'aquesta perspectiva: completem amb ells un quadre de moments clau per a la història del doble. L'edat mitjana, un autèntic bui, i el S. XX, no com a referències a un contingut immanent en igual condició que romanticisme, sinó coma referència a una figura canònica i la seva elaboració. La intenció és exemplificar les particularitats i l'estructura dinàmica dialògica en l'edat mitjana i en el S. XX. Per exemplificar que és difícil portar a terme un mite, per observar com la recepció d'un tema és la veritable font del seu contingut. Sobretot per tal com una limitació habitual de la crítica ha estat, al meu entendre, justament no prendre en consideració els condicionats hermenèutics que cal tenir en compte; no tenir present, d'alguna manera que les obres es fan en la recepció, i que el temps no *gasta* les formes, sinó que *n'extreu* el sentit (un sentit que, de tota manera, no podem anomenar "interior" o "amagat"): *Il tempo non logora le preganze, ma estraie da esse, senza che si possa aggiungere: "quello che c'è dentro"*.<sup>18</sup>

Tot un univers ric d'experiències crítiques i literàries corre el risc de ser trascurat si es pren com a objectiu fonamental la tipologia estricta. La tipologia és sens dubte útil; ara bé, pel que fa al tema del doble cal reconèixer que trepitja un terreny molt delicat. Pel que fa al fet literari en si, d'altra banda, només pot representar un pas previ. La utilitat d'una panoràmica volia ser la de donar un punt de referència, tan ambigu com es vulgui,

<sup>18</sup> BLUMENBERG (1991) p. 99.



partint de la idea que, més que no pas un vector de definició unívoca, allò que configura l'horitzó del doble és la figura d'una constel·lació de contorns imprecisos. Una figura que té l'avantatge de permetre a més a més la variabilitat dinàmica en el temps. Unes zones límits els integrants de les quals serien més o menys dobles depenent del grau d'intensitat del moviment centrfug que manifestessin. Hem vist com fins i tot en el més difuminat dels casos, el que es queda en la duplicació física, pot arribar a aparèixer un horitzó de preocupacions que, ni que sigui de manera distanciada, és possible remetre a aquest centre ideal. Un centre que de tota manera no tenim perquè identificar amb una figura o altra, tot i que existeix d'alguna manera una *constància icònica* que permet el reconeixement *intuïtiu*. Sabem que són molts els elements que caldria tenir-hi en compte (no es tracta de repetir fil per randa el que ja s'ha dit en aquest capítol). Com més n'incorpori, més una figura s'acostarà a la figura ideal d'un doble. Això, evidentment, situa la decisió de fet, no en un patró d'identificació, sinó en la percepció subjectiva. També Dällenbach, per tal d'establir una rígida i estructurada tipologia de la *mise en abyme*, no pot fer altrament que posar a la base un criteri semblant: efectivament, el senyal per a identificar amb claredat una *mise en abyme* d'un reflex inconsistent és la "intensitat" amb que l'exemple posa l'accent sobre la referencialitat.<sup>19</sup> Hi ha tota una "constel·lació de fenòmens que hem descrit: en general, podem anomenar-los dobles. Podem fer-ho, és clar, tenint en compte la proximitat amb estructures de pensament que tendeixen a la simetria, el ressò dels quals es troba en la dinàmica entre els personatges que emergeix en l'*acte de la lectura*; unes estructures tan connaturals a l'home que cal tenir-les ben presents per tal de no caure, per exemple, en la situació d'un Rogers que en el moment d'aplicar la seva distinció, d'altra banda extremadament il·luminant, doble latent/manifest, feia de gairebé qualsevol personatge un doble latent. Doble seria allò que pot referir-se a aquesta constel·lació, allò que *tendeix* a la figura modèlica d'un "second self" - un cop feta aquesta constatació és feina de cada un valorar i mesurar el propi ús del terme. A partir d'un mínim però palès desdoblament, el camp és ampli perquè la nostra sensibilitat fonamentalment històrica li atorgui una *significativitat* més o menys gran. I això pel que fa a una qüestió coent, amb el *substancialisme* de la qual és necessari anar en compte en la nostra perspectiva, del moment que la proposta és precisament valorar la *diferència* que el moment històric comporta - és a dir, dibuixar no l'essència

---

<sup>19</sup> DÄLLENBACH (1977) p. 70.

del motiu, sinó com aquest és *pensat* diversament en situacions diverses.

Acabades aquestes consideracions, la part de perspectiva genèrica sobre el *doble* té, al meu entendre, elements suficients d'articulació com per poder ser tancada. Existeix la pregunta de si hi ha alguna cosa interessant a dir en un tema que ha estat tan visitat com aquest. Cronològicament, el nostre estudi va néixer a partir d'un lloc perifèric com l'edat mitjana, on per tant, la problemàtica historiogràfica i la no-adequació de tipologies essencialistes era palesa. D'aquesta recerca, que constitueix la segona part d'aquest treball, sorgeixen clarament la necessitat tant d'afrontar un model complex i dinàmic en la construcció de les formes literàries (*l'elaboració*) com d'estudiar prèviament i detinguda la imatge canònica del doble (testimonis, crítica i implicacions històriques). Hi ha certes constants en els usos del tema, no cal negar-ho: i per això tota aquesta primera part, molt marcada per la tasca de recopilació i ordenació del panorama crític previ, ens ha fornit, en l'esquema exegetic que hem acabat de desenvolupar, informacions fonamentals pel que fa sigui al doble sigui a les nostres possibilitats de llegir-lo (i de fet, en la resta del treball les referències hi hauran de ser recurrents). Hem vagat potser erràticament (no podia ser altrament, amb la massa d'informació que hem afrontat) fins arribar a una perspectiva que, sense menystenir els treballs previs, resolgués les insatisfaccions que han anat emergint del nostre repàs descriptiu. Per completar aquesta visió i en certa manera sostenir-la, les properes parts aborden, en forma de comentari pormenoritzat, exemples històrics situats abans i després de la *convulsió* romàntica. Parts molt importants de la panoràmica del doble han estat ja tractades a bastament - el propòsit d'aquest treball és il·lustrar amb elements que d'alguna manera manquin en el mosaic, les viscissituds del *treball sobre el doble*: com entenem un tema en la història (tenint molt present que el nostre propi horitzó hermenèutic està ja condicionat, com ho ha estat per als anteriors crítics) i com la recepció el configura i en treu sentit (més que gastar-ne els contiguts). La primera part que ara acaba, és lògic, era essencialment una tasca d'orientació pels marasmes crítics: com un compendi de precaucions. La resta de parts, en canvi, es proposa l'atenció directa als textos literaris, elegits, com dèiem, per a completar la perspectiva global. Així del repàs bibliogràfic, passant per les dificultats de la tipologia per respondre funcionalment a la vasta panoràmica del tema, hem arribat a l'establiment de la importància de la figura del *doppelgänger* en la configuració del procés hermenèutic que vulgui abordar el doble - articulat

històricament en la seva elaboració, interpretat d'acord amb horitzons configurats en tota l'activitat, crítica i literària, prèvia. La proposta és ara la d'abordar en profunditat exemples "perifèrics" del tema i la seva articulació històrica - demostració no de l'existència perenne d'un *topos* sinó de les diferències substancials que un mateix camp temàtic pot suscitar en la seva elaboració. Triant, a més a més, períodes significatius en el canvi de conceptes de realitat i potencialitats narratives,<sup>20</sup> tenim la consciència d'aportar suplementàriament elements nous per a completar una panoràmica general del *treball sobre el doble*.

---

<sup>20</sup> Cf. BLUMENBERG (1964).

#### 4.- Bibliografía Ia part.

- AGAMBEN, G., (1993) *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino, Einaudi, 2a ed.
- AGUIRRE, M., (1991) *The Closed Space. Horror literature and western symbolism*. Manchester, New York, Manchester University Press.
- ARGULLOL, R., (1982) *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus.
- BARGALLÓ, J., (1994) "Hacia una tipología del Doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis" in BARGALLÓ (ed.) *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del Doble*. Sevilla, Alfar, pp. 11-26.
- BEGUIN, A., (1954) *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de cultura económica. [ed. or. 1939].
- BELLER, M., (1984) "Tematología" in SCHMELING (1984) pp. 101-133.
- BESSIÈRE, J., (1995) *Le double. À propos de Chamisso, Dostoïevsky, Maupassant, Nabokov*, in id. (ed.) *Le double. Chamisso, Dostoïevsky, Maupassant, Nabokov*, Paris, Champion, pp.7-19.
- BETTINI, M., (1992) *Sosia e il suo sosia: pensare il 'doppio' a Roma*, in PLAUTE, *Anfitrione*, Venezia, Marsilio, 2a ed., pp. 9-51.
- BLUMENBERG, H., (1964) "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans" in *Nachahmung und Illusion. (Poetik und Hermeneutik, 1)* München, pp. 9-27.
- BLUMENBERG, H., (1991) *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino.
- BRUNKHORST, M., (1984) "La periodización en la historiografía literaria" in SCHMELING (1984) pp. 39-68.
- CAMET, S., (1995) *L'Un / L'Autre ou le double en question. Chamisso-Dostoïevsky-Maupassant-Nabokov*, Paris, Ed. Interuniversitaires.
- CASTOLDI, A., (1991) "Per una definizione del 'doppio'". *Il Confronto Letterario* 8, pp. 251-263.
- CAVALLARI, G., (1990) "Il Doppio e lo sviluppo della coscienza", *Quaderni di Psiche* 3, pp.75-84.
- CRAWLEY, A.E., (1911) "Doubles" in HASTINGS (1911) vol. IV, pp. 853-860.
- COATES, P., (1983) *The Realist Fantasy. Fiction and Reality since Clarissa*, London, McMillan.
- COATES, P., (1988) *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*, Basingstoke, McMillan.
- CORTI, C., (1991) "Il doppio come paradigma fantastico-gotico" *Il Confronto letterario*, 8, pp. 307-330.
- CURTIUS, E.R., (1989) *Literatura europea y Edad Media latina*. México; Madrid, Fondo de cultura económica (5ª reim.).
- DÄLLENBACH, L., (1977) *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil.
- DEMOUGIN, J., dir., (1987) "Double" in *Grand Dictionnaire des Lettres*. Paris, Larousse, 1987, pp. 467.
- DI LORENZO, S., (1990) "Il Doppio tra finzione letteraria e immaginazione attiva", *Quaderni di Psiche* 3 pp.30-40.
- DOLEZEL, L., (1985) "Le triangle du double. Un champ thématique", *Poétique* 64, pp. 463-472.
- DUMEZIL, G., (1994) *Le roman des jumeaux*, Paris, Seuil.
- FAVRE, Y.-A., (1988) "Narcisse" in *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Monaco, Ed. du Rocher, 1988, pp. 1043-1048.
- FERNANDEZ BRAVO, N., (1988) "Double" a BRUNEL (Ed.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Monaco, Ed. Du Rocher, pp. 487-526.
- FRAZER, J., (1911) *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Taboo and the Perils of the Soul*, London.

- FRENZEL, E., 1980: *Doble* in *Diccionario de Motivos de la literatura mundial*. Gredos, Madrid, pp. 97-107. [FRENZEL, E., (1992) "Doppelgänger" in *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 4a ed. corregida i aumentada].
- FREUD, S., "Lo Sinistro" in *Obras Completas*, Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973 (3a ed.), pp. 2483-2505.
- FREUD, S., (1984) *Más allá del principio del placer*, Madrid, Alianza (10 ed.).
- FREUD, S., (1986), *Totem y Tabú*, Buenos Aires: Amorrortu, (2a ed.; 2a reimp.). [Obras Completas vol. 13].
- FUNARI, E., (ed.), (1986a) *Il doppio. Tra patologia e necessità*, Milano, R. Cortina.
- FUNARI, E., (1986b) "Fenomenologia, processualità e struttura nel tema del "doppio"", in FUNARI (1986a) pp.1-45.
- GADAMER, H.G., (1991) *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme (4a ed.).
- GENETTE, G., (1966) "Complexe de Narcisse" in *Figures I*. Paris, Ed. du Seuil, pp. 21-28.
- GIRARD, R., (1987) *Dostoevskij dal doppio all'unità*, Milano, SE.
- GIRARD, R., (1972) *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grassé.
- GIVONE, S., (1987) "Introduzione all'estetica di E.T.A. Hoffmann" in M. COTTONE (ed.) *Figure del Romanticismo*, Venezia, Marsilio, pp. 97-118.
- GOIMARD, J.; R. STRAGLIATI, (1977) *Histoires de Doubles. La grande anthologie du fantastique*. Paris, Presses Pocket, pp. 7-31
- GUERARD, A., (1963) "Introduction (to the Issue "Perspectives on the Novel")" *Daedalus*, 92, pp. 197-205.
- GULLÉN, C., (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- HARRIS, R., (1906) *The Cult of heavenly Twins*, Cambridge.
- HARTLAND, E. S., (1911) "Twins" in HASTINGS (1911), vol. XII pp. 491-500.
- HASTINGS, J., (ed.) (1911), *Encyclopaedia of Religion and Ethics*. Edinburgh: Clark; New York, C. Scribner's Sons (reimpr. 1971).
- HAWTHORN, J., (1983) *Multiple Personality and the disintegration of literary character from Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*, London, Edward Arnold.
- HERDMAN, J., (1990) *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, Basingstoke, Macmillan.
- HILDENBROCK, A., (1986) *Das Andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*, Tübingen, Stauffenburg.
- ISER, W., (1987) *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- JAUSS, H.R., (1976) *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- JAUSS, H.R., (1988a) *Estética della ricezione*, Napoli: Guida.
- JAUSS, H.R., (1988b) "Anfitrión: interrogazione del mito e affermazione dell'identità" in id. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. Vol II: Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*. Bologna, Il Mulino, pp. 229-287.
- JAUSS, H.R., (1989) *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- JAUSS, H.R., (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus (2a. ed. cor. i augm.).
- JOURDE, P.; P. TORTONESE, (1996) *Visages du double. Un thème littéraire*, [sl], Nathan.
- JUNG, C. G., (1992) *Aion. Contribución a los símbolos del si-mismo*. Barcelona, Paidós.
- JUNG, C. G., (1986) *La lotta contro l'ombra*, in *Opere* vol. X, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 59-67.
- JUNG, C.G., (1991a) "Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo" in *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós (4a reimpr.), pp. 9-48.
- JUNG, C.G., (1991b) "Consideraciones teóricas sobre la naturaleza de lo psíquico" in *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós (4a reimpr.), pp. 103-171.
- KEPPLER, C.F., (1972) *The Literature of the Second Self*, Tucson, University of Arizona.
- KRISTEVA, J., (1991) *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard (Folio/essais).
- LACAN, J., (1966a) "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique" in *Écrits*. Paris, Seuil, pp. 93-100.

- LACAN, J., (1966b) "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien" in *Écrits*. Paris, Seuil, pp. 793-827.
- LACHMANN, R., (1988) "Doppelgängerei" in FRANK (ed.) *Individualität*, München, Wilhelm Fink, pp. 421-439.
- LEGROS, H., (1980) "Le vocabulaire de l'amitié, son évolution sémantique au cours du XIIe siècle" *Cahiers de Civilisation Médiévale* 23, pp. 131-139.
- MAGRIS, C., (1980) "Prefazione" a E.T.A. HOFFMANN *Maestro Pulce*, Milano, Bompiani, pp. V-XVII.
- MILLER, K., (1985) *Doubles. Studies in Literary History*, Oxford, Oxford Univ. Press.
- MINUZZO, F., (1984) *Il doppio. Da una considerazione dell'ombra*, Urbino, Quattro Venti.
- MONTANDON, A., (1984) "Hamlet ou le fantôme du moi: le double dans le romantisme allemand" in *Le double dans le romantisme anglo-américain*, Clermont-Ferrand, Pub. Faculté des Lettres, pp. 31-56.
- MYOSHI, M., (1969) *The Divided Self: A Perspective of the Literature of the Victorians*, New York, New York Univ. Press.
- NELLI, R., (1963) *L'érotique des troubadours*. Toulouse, Edouard Privat.
- PÉLICIER, Y., (1990) "La problématique du double" in TROUBETZKOY (ed.) (1995) pp.125-139.
- PERROT, J., (1976) *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, Paris, PUF.
- PETERLONGO, D., (1993) "Il compagnonnage nella leggenda di *Ami et Amile*: amicizia e amore nel Medioevo." *Medioevo Romano* 18, pp. 423-441.
- PETTINATO, G., (1993) *La saga di Gilgamesh*, Milano, Rusconi, 4a ed.
- Quaderni di psiche (1990): Il Doppio. Psicanalisi del compagno segreto.*
- RANK, O. (1919) *Der Doppelgänger*. in *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*, Leipzig, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, pp. 267-354. [*Don Juan et le double*. Paris, Payot, 1973].
- RELLA, F., (1981) *Miti e figure del moderno*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- RELLA, F., (1994) *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Milano, Feltrinelli.
- RICARDOU, J., (1975) "La population des miroirs" *Poétique* 22, pp.196-226.
- RICHTER, A., (1995) "Les Métamorphoses du double" in *Histoires de doubles*, Paris, Complexe, pp. 9-23.
- RIMMON-KENAN, S., (1985) "Qu'est-ce qu'un thème?" *Poétique* 64, pp.397-406.
- ROGERS, R., (1970) *A Psychoanalytic Study of The Double in Literature*, Detroit, Wayne State Univ. Press.
- ROLLAND, J., (1983) *Dostoevsky. La question de l'autre*, Paris, Verdier.
- ROSENFELD, C., (1963) "The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double" *Daedalus*, 92, pp. 326-344.
- ROSSET, C., (1984) *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard (2a ed. revisada i augmentada)
- RUTELLI, R. (1984) *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*. Napoli, Liguori.
- SAMUELS, A.; B. SHORTER, F. PLANT; (1987) *Dizionario di Psicologia Analitica*, Milano, R. Cortina. [*A Critical Dictionary of Jungian Analysis*, Routhledge-Kegan Paul, 1986].
- SCHMELING, M., (1984) *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa.
- SCHMIDTBONN, W., (1929) *Der Doppelgänger*. Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft.
- STIERLE, K., (1979) "Réception et fiction" *Poétique*, 39, pp. 299-320.
- TRÍAS, E., (1992) *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2a ed.
- TODOROV, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- TROMBETTA, C. (ed.), (1989) *Psicologia analitica contemporanea*, Milano, Bompiani.
- TROUBETZKOY, W., (1995) "Presentation de la question. La figure du double" a id, (ed.) (1995) pp. 7-53.
- TROUBETZKOY, W., (1995) *La figure du double*, Paris, Didier.
- TYMMS, R., (1949) *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, Bowes and Bowes.
- VALCARENGHI, M., (1990) "Il Doppio e l'Ombra", *Quaderni di Psiche* 3, pp. 13-29.

- VERNANT, J.-P., (1973) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel.
- WARNING, R., (1977) "Hermeneutik, Semiotik und Rezeptionsästhetik", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1, pp. 126-131.
- WAIN, M., (1961) "The Double in Romantic Narrative: A Preliminary Study" *The Germanic Review* 36, pp. 257-268.
- ZAGARI, L., (1991) "Jean Paul, Hoffmann e il motivo del 'doppio' nel romanticismo tedesco" *Il Confronto letterario*, 8, pp.265-294.
- ZAMBON, F., (1991) "L'amante onirica di Guglielmo IX" *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 15, pp. 247-261.
- ZAMBON, F., (1995) "'Neant tient, a neant parole'. Il sogno erotico nel *Cligès* di Chrétien de Troyes" in FARINETTI (ed.) *Geografia storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Olshki, pp. 75-82.
- ZIOLKOWSKI, T., (1980) *Imágenes desencantadas*, Madrid, Taurus.
- ZOLLA, E., (1988) *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica.*, Venezia, Marsilio, 2a ed.

IIa part

## EL DOBLE EN EL ROMAN ARTÚRIC

### 1.- Particularitats i interès de l'edat mitjana com a objecte d'estudi.

a) El doble en l'edat mitjana: situació. L'interès del *roman artúric*.

Concloent la primera part d'aquesta recerca, hem proposat un estudi del tema del doble que tingués compte del conjunt de l'estudi previ i alhora intentés complementar-lo evitant els excessos en un sentit o altre que s'hi havien detectat. Completar-lo intentant aportar elements no tinguts fins ara en consideració (almenys en estudis sobre "el doble en la literatura": una altra cosa és dir que no ha estat mai citat), que incidissin en la seva dinàmica històrica, l'únic lloc on havíem cregut trobar una solució plausible al problema etern de la tensió unitat / diversitat - exasperat en el cas del doble, tal com hem vist en la necessàriament llarga primera aproximació. Conceptes bàsics n'eren la idea d'una tipologia *complexa* (i fins i tot *dinàmica*) i la d'una *elaboració* històrica. En el mosaic històric, dos moments estan particularment estudiats - el món mític i el S. XIX. La producció literària del S. XX (tema de la nostra tercera part) es veurà determinada directament per la canalització del flux temàtic feta pel S.XIX. Les arrels que varen permetre elaborar una versió potentíssima del tema, d'altra banda, ens portaven enrera en el temps: almenys fins al desenvolupament d'un sistema mental clarament oposat al de l'edat mitjana - tot i rebel·lar-s'hi en contra, conflictes i escenaris del tractament del doble en el romanticisme eren en línies generals els del nou temps (el que canvia a poc a poc la percepció de la realitat, segons Blumenberg; el que permet l'aparició literària de motius com el viatge sense fi). No per repetir una avui més que rebutjada idea sobre l'oposició diametral entre edat mitjana i edat moderna. Les continuïtats hi són; el que compta aquí és que, efectivament, sigui en l'edat mitjana sigui en el Romanticisme, podem percebre, com a elements de gran personalitat dins d'un concepte històric necessàriament gradual, magnífics exemples de la diferència d'horitzó cultural, en què és particularment factible subratllar diferències històriques. Cosa que, en el concepte famós d'*alteritat i modernitat* definidor de l'especificitat medieval, ens permet també indicar una continuïtat amb el món mític pel que fa al món medieval (tot i la seva diferència).<sup>1</sup> La fractura del *nou món* divideix així, idealment, modalitats de representació prou independents, i el fet d'abordar l'Edat mitjana respon a la intenció de considerar-la exemplar, i en certa manera fonamental pel que fa a una història de moments significatius en una dinàmica de diferències



estètiques.

Ara bé, això tampoc justificaria el nostre estudi, si no fòs que considerem també que l'Edat mitjana ha estat poc estudiada pel que fa a la possibilitat de llegir certs personatges des de la perspectiva del tema del doble. Lecouteux, en un llibre ple d'interès, es referia de manera semblant a la necessitat d'omplir un buit en l'estudi del doble -l'Edat mitjana. El seu estudi partia, efectivament, de la constatació de la universalitat de la creença del doble i del buit existent pel que fa a la seva existència medieval:

Il serait sans nul doute vain de vouloir découvrir un lien génétique entre toutes ces civilisations, mais la parenté des croyances nous révèle que nous tenons, avec le Double, l'un des éléments constitutifs de la pensée humaine relevant des archétypes junguïens ou de ce que les folkloristes appellent *psychic unity*. La croyance n'est-elle pas attesté de tous les temps et sous toutes les latitudes? Justement, une lacune reste à combler en ce qui concerne l'Occident médiéval. LECOUTEUX (1992) p. 16

L'estudi de Lecouteux permet el nostre en el sentit que té un caire més aviat tendent a l'antropologia, a l'estudi de les mentalitats i de les *creences*, a través del folklore, i els testimonis que és possible espigolar en textos de cultures perifèriques o, en general, en qualsevol part on sigui possible detectar aparicions del tema que han aconseguit passar la fèrria censura de la cultura eclesiàstica (i el seu control sobre l'escriptura). La seva reconstrucció a partir de fragments ens porta a una creença del doble relacionada amb els típics aspectes del sobrenatural, l'ànima, la mort etc. Partint d'estudis com els de Rank, la prioritat són els aspectes que conformen el panorama general d'una creença viva en l'Edat mitjana, i fer-ho amb la intenció de repropolar d'alguna manera l'*imaginari* medieval referent al doble (*posar-se en la pell* dels homes de l'època i restablir els seus *reflexes mentals*) sense que això vulgui condicionar, diu, cap interpretació del tema (que seria sempre personal: el que compta és que els testimonis el trasmeten i que això el fa susceptible de parlar a cadascú:

En nous affranchissant du poids des interprétations cléricales qui obscurcissent le substrat païen et représentent une véritable dictature, facilitée par le monopole de fait qu'exerce l'Église sur le monde de l'écriture, en cherchant à nous mettre littéralement dans la peau des hommes d'antan et à comprendre leurs réflexes mentaux, en admettant que ces voix venues du passé contiennent les vérités d'alors, que transcrivent tant bien que mal les récits conservés, eux, qui se trouvent au confluent du langage, du réel, et de l'imaginaire, en rassemblant les vestiges dispersés enfin, alors il est possible de retrouver une croyance importante pour l'histoire de nos ancêtres. LECOUTEUX (1992) pp. 19-20

D'entrada, doncs, l'estudi de Lecouteux ens confirma la impressió d'una peça mancant en el mosaic històric i ens forneix dades precioses pel que fa a la realitat de la creença sobre el doble, en paradigmes que el relacionen amb la mort, l'ànima etc.; alhora permet el nostre estudi, que hem volgut centrar en les aparicions literàries del tema, en el

<sup>1</sup> Cf. JAUSS (1989).

món, precisament, d'aquesta *escriptura* que a poc a poc es va desenpallegant del pes de l'Església, a mesura que l'Edat mitjana es va fent menys i menys fosca - si és que ho havia estat mai. En el món de l'escriptura, d'altra banda, destacarem una nova forma que acompanya el naixement de les literatures romàniques i que anuncia ja la forma de la *novel·la* (i posa en escena problemàtiques i conflictes ben pròpies del que serà més tard la novel·la occidental sobretot la de l'individu). Podem postular, o presumir, l'existència de creences arquetípiques com diu Lecouteux present a l'edat mitjana (i la supervivència de tals fets fins al S. XX, tal com hem vist en la Iª part, seria una demostració de la plausibilitat de l'afirmació). Ara bé, això pot ser un horitzó de referència indiscutible, però no el centre d'allò que ens interessa, les elaboracions literàries pròximes a aquestes creences - que no tenen perquè situar-se en relació de causalitat o d'interdependència; de fet, sovint les refinades elaboracions dels autors del cànon (ho hem vist ben clar) tenen ben poc a veure amb aquesta suposada universalitat de la matèria (de la qual parteixen icònicament potser, però moltes vegades per tal de plantejar nous espais d'expressió). L'edat mitjana (és a dir, el gènere que hem triat per il·lustrar-la) ens situarà com veurem en coordenades ben semblants. La diferència entre fons *imaginari* i concreta emergència literària és doncs bàsica per a justificar la nostra tria - cosa que no vol dir negar l'evident *semblança* que sempre hi ressonarà: situar-se en un pol o altre de la *unitat* i la *diversitat* és sempre perillós.

Hem vist com era d'important la configuració romàntica i en el fons hem d'admetre que la constància icònica del doble en la literatura és molt volàtil fins l'arribada del *doppelgänger*. Mirem enrera, però, i ho fem des d'una perspectiva que té integrats els resultats de la canonització del tema; és a dir, tendim a buscar (per usar una expressió no del tot exacta) dobles d'acord amb la imatge resultant del procés descrit en la primera part. D'altra banda, Lecouteux ho confirma, la pervivència de les creences del doble associades a una determinada manera d'entendre el món i el més enllà, indica com en aquest àmbit concret la constància sí ha existit. Són tres particularitats que haurem de tenir sempre presents en intentar efectuar una lectura del *roman artúric*: els dobles de l'Edat mitjana no poden respondre a un model que no havia estat encara elaborat i la nostra lectura ha de buscar-los en l'*alteritat*, sense que això vulgui dir identificar immediatament la referència del fons de creences mencionat com a *causa* directa de les eventuais aparicions del doble. Tots aquests aspectes, és evident, estan íntimament relacionats en el nostre treball, però cal anar en compte amb fer-ne una identificació en un sentit o altre.

Estant ja estudiat (i fora de discussió la seva real existència) l'emergir del doble en el folklore en el signe d'una *continuitat* de creences i de concepció de l'espai *imaginari* (almenys europeu; els títols que s'hi han dedicat semblaria que ademetrien també el qualificatiu *universal*, però no és aquesta la intenció que dirigeix el nostre treball), sembla interessant abordar els possibles dobles que han estat insinuats en diversos llocs per al *roman*. Pel que tenen d'*alteritat*, però també de *modernitat*. Netament separats dels fons folklòrics, els *romans* presenten un ús *escrit* del tema, que els fa exemplars dels canvis en la *mentalitat literària* de l'època, de gran significació tant pel que fa al que vindrà després com pel que fa a la *matèria* de natura mítica d'on parteixen (la qual elaboren intensament). Interessant per aquesta raó, però també perquè exemplifiquen una època que no ha vist abundar els estudis que hi cerquin dobles des de la perspectiva d'una temàtica *universal* i *literària*. Comencem amb el mestre del gènere amb vers, Chrétien de Troyes, els conflictes escenificats en el qual haurien de permetre fins i tot aproximacions lacanianes als possibles dobles com la de Méla, més que plausible (exemplar com a lectura: atenta a l'horitzó de l'època, atenta a l'horitzó del lector...). Molt més encara pel que fa a la continuació en prosa de l'obra artúrica en el S.XIII, que ens permetrà il·lustrar dinàmiques d'elaboració dins d'un mateix gènere i en un lapse de temps bastant reduït. Escriptors refinats tots ells, la tensió amb l'època, la resposta al seu horitzó cultural, la conjunció que donen a material de caràcter mític i les motivacions (ben pròpies de la *modernitat*) que els hi porten, en fan els responsables d'un gènere exemplar. Refinats, si els convé pouaran en les creences, en el fons arquetípic - però més que per re-escenificar-hi pors ancestrals, per problematitzar-hi el drama de ser persona.

#### b) Possibilitats i condicions de l'estudi del doble en el *roman artúric*

L'extensa literatura que s'ocupa del *roman artúric* parla poc del doble, tot i que sigui fàcil trobar-hi, en canvi, mencions al fet de l'evident construcció paral·lela que s'opera en algunes parelles de personatges, ja únicament com a constatació o bé en el marc d'una reflexió més àmplia al voltant del paral·lelisme general de determinats motius, objectes, actes etc. en les modalitats narratives dels relats en qüestió. Construcció paral·lela de personatges la importància de la qual no ha passat desapercibuda. Més freqüentment, però, també és veritat, la constatació té un aire tangencial, i no s'hi explora a fons la potencialitat exegetica de la figura del doble. Bezzola havia parlat de la "mateixa evidència" en analitzar un d'aquests

casos, el que més ha fet parlar - Mabonagrain a *Erec et Enide* -,<sup>2</sup> i aquesta frase defineix bastant bé l'actitud més corrent davant del fet: com si el grau d'evidència esdevingués un fre al desenvolupament de la idea. Els estudis no incideixen directament ni en profunditat el tema en si, sinó que, o bé relacionen el paral·lelisme entre dos personatges amb diversos aspectes generals del *roman*, com poden ser la imatgeria, el sentit, les reminiscències del *roman* antic etc.;<sup>3</sup> o bé aporten la constatació d'aquest paral·lelisme essencialment com a un element més per reforçar la pròpia lectura, sense que s'apreciï una voluntat de prestar més atenció al fenomen que vagi més enllà de pensar-lo un element de suport a l'estudi en qüestió.<sup>4</sup> Tot i que aquesta atmosfera sembli impedir l'estudi, en el sentit que poc es pot dir de realitats en aparença tan paleses, aquest sembla factible des de l'òptica que ens hem proposat, la de l'anàlisi de l'*elaboració*, del *treball* sobre el doble quan aquesta construcció narrativa es pot considerar tal. Ho demostren alguns estudis que concreten l'atenció al fenomen.

Cal inserir aquesta realitat en la particularitat medieval que l'ocasiona; és a dir, en referència amb la importància dels aparellaments de personatges en la construcció narrativa de les obres medievals, i en particular, el *roman*. Que el *roman* tendeix als fenòmens especulars és un fet conegut i àmpliament comentat, que podríem remetre (a partir de la proliferació de duplicacions altament significatives), a la idea de *mise en abyme*, en el sentit de pèrdua de la solidesa de la *referència* del relat, i per tant de potència purificadora de la imatge simbòlica. En efecte, com a fenomen especular creador d'efectes d'irrealitat, la *mise en abyme* sol ressaltar la natura literària i a-referencial d'una obra - i, en conseqüència, remarcar-ne les potencialitats simbòliques. A part, sobrecarrega semànticament els motius: un fet és entès com a tal i pel sentit afegit que pren en la relació especular; realitats totes elles que d'altra banda troben escenari en l'efecte especular i la seva relació amb l'estructura del *roman*. L'especularitat sol a més a més guiar la comprensió, ressaltant alhora la natura literària i per tant la funcionalitat en el camp del símbol; pel que fa al nostre estudi és interessant assenyalar aleshores que ens trobem davant d'un dels motius més recurrents de l'estètica que permea la mentalitat medieval: una estètica situada sota el signe de la repetició i particularment palesa en el *roman*.

<sup>2</sup> BEZZOLA (1968), p. 223.

<sup>3</sup> Cf. BEZZOLA (1968) pp. 216-227; GIÖRY (1967) i (1968) *passim*; PRESS, (1969) pp. 534-538; KATO (1970-71) p. 143; PLUMMER (1974) pp. 387-392; CORMIER (1976) p. 91.

<sup>4</sup> Cf. per exemple: ZADDY (1967) pp. 616-618; KELLY (1971), pp. 352-354; STURM-MADDOX, (1982) *passim*.

Qui més directament ha parlat d'aquest fenomen com a fet bàsic del *roman* és Rainer Warning.<sup>5</sup> En aquest estudi es crida l'atenció sobre la freqüent i sistemàtica repetició de motius, accions i personatges en els *romans* de Chrétien: es tractaria de repeses continuades amb la finalitat de remarcar un procés en l'acció. La seva conclusió, després de fer breument esment d'alguns dels molts casos en què es dona el fenomen, és que es tractaria d'una marca estructural del mateix gènere, directament entroncada amb el progrés d'una trama centrada en la recerca i la consecució de la identitat per part de l'heroi:

Das hier nur an einem Text, an wenigen Beispielen und in einiger Vergrößerung dargestellte Prinzip steigender Reprise ist ein durchgängiges Strukturmerkmal des höfischen Romans. Auf dem Rücken der Abenteuersequenz operiert ein Bezugssystem von Oppositionen, dem das Prinzip der Steigerung im Sinne eines Fortschritts in der Selbstsuche und Selbstfindung des Helden wesentlich ist. WARNING (1978) p. 36

L'origen d'aquest tipus de construcció cal buscar-lo segons Warning, en l'exegesi bíblica que es portava a terme a l'època. Al centre del pensament medieval hi hauria un mateix situar-se davant la realitat, on es trobaria la connexió entre la forma de llegir les sagrades escriptures, i de retruc la concepció històrica de l'època, amb la forma d'organitzar la trama dels *romans* artúrics. A la base d'aquesta comunió, que permet parlar d'una mateixa actitud en manifestacions ben diferents, hi hauria les escoles catedralícies. L'esquema estructural que en sorgiria no pot equiparar-se a les prolepsis pròpies de fenòmens com l'èpica arcaica, per la senzilla raó que hi ha subjacent una especial manera d'entendre la història, basada en una concepció molt determinada de la història sagrada. No és només un avís, un recurs tècnic, allò amb què ens trobem: el fet està inserit en un profund concepte de la història que lliga indefectiblement dos fets separats en el temps, els quals esdevenen inseparables (ni l'avís pot ser entès sense realització ni a la inversa), en el sentit que els acomuna íntimament en una mateixa significativitat en l'ordre escatològic,<sup>6</sup> tal com era concebuda la història universal a l'època medieval; cosa que permet a Warning relacionar-la amb la macroestructura de la història de la salvació en l'exemple, per dir l'exponent més acusat, d'Hug de Sant Victor i les seves *series narrationis*.

Encara més palès seria el contacte amb el pensament figural, estudiat detalladament per Erich Auerbach.<sup>7</sup> Pel concepte de *figura* un fet prepara un altre que no serà altra cosa que la realització futura *-implementum*, que però és incompreensible sense el primer. A través

<sup>5</sup> WARNING (1978).

<sup>6</sup> WARNING (1978) pp. 36-39.

<sup>7</sup> AUERBACH (1984).

d'aquest esquema de pensament, el temps quedava estructurat a través de diferents repeticions mútuament referides. Es tractaria d'un fet de gran importància (a la llum dels testimonis aportats es pot parlar gairebé d'una base general de gran part de l'espiritualitat medieval) contactes del qual amb la reiteració de motius mencionada són clars:

L'interpretazione figurale stabilisce fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo. AUERBACH (1984) p. 209

*Figura i implementum* formen una unitat de sentit completiva i indissociable, escindida en el temps però única en la dimensió de significat històric.

El lligam estret que s'estableix entre dos fets (siguin motius, personatges, temes o episodis) és la que marca la seva significació profunda. És el complement mutu el que configura el sentit. Aquest fenomen havia estat descrit com a element bàsic del *roman* i posat en relació amb el pensament medieval en la seva accepció més àmplia, per Eugène Vinaver.<sup>8</sup> Segons ell, cal connectar el fenomen de les referències creuades del *roman* amb el pensament simbòlic de l'època, vehiculat per una preeminència de l'analogia com a mètode, segons el qual un fet no s'entenia només per les seves possibles causes, sinó per l'analogia que mostrava amb un altre: així, per exemple, Sant Tomàs afirmava que per parlar de Déu només es podia usar els mots a través de l'analogia, opinió que sembla present en la gran majoria de teòlegs medievals. El símbol, entès a la manera particular que ho feien els homes medievals, és el que clou l'argument de Vinaver:

The symbol was the means by which these realities could be approached; being homogenous with them, it supplied a meaningful analogy. Secular prose and poetry followed the same pattern of elucidation, except that for the theological anagoge, or the upward reference to things, it substituted a horizontal reference from one theme to another. VINAVER (1971) p. 105

De tota manera, observava Vinaver, aquesta forma d'estructurar el sentit de l'obra literària no seria exclusiva de les obres medievals. D'una manera general, l'autor creia que se la podia considerar com a pròpia de la novel·la: tal com passava amb el *roman*, tot i que potser d'una manera molt acusada, un fet pren llum i és entès a partir de la repetició i de l'analogia que es mostra a través d'ella. Es tracta d'una característica que hauria estat sempre present en la literatura occidental, només enfosquida per elements externs a la mateixa poesia (com pot ser per exemple la concepció neoclàssica de l'art), la percepció de la qual varia segons les èpoques:

what has in fact varied in the course of literary history is not the degree to which analogy has been used in prose and poetry, nor its its availability to the artist, but the degree of our comprehension of its value.

<sup>8</sup> VINAVER (1971), en especial el capítol titulat *Analogy as the dominant form*, p. 99-121.

VINAVER (1971) p. 122

Com és fàcil veure, totes aquestes observacions connecten directament amb el tema del nostre estudi, des del punt de vista de la construcció narrativa a partir de la referència mútua d'elements narratius, entre els quals, obvi, els personatges. No es tracta d'establir una identitat entre analogies i dobles, sinó més aviat tenir ben present que a la ment medieval li era particularment palesa la relació incrementadora de sentit entre dos fets més o menys relacionats a través d'una forma o altra d'analogia, i que, encara més, cal suposar que, tenint les característiques que té, la seva percepció era molt immediata.

Pensar si aquests personatges en relació d'analogia, i fins a quin punt i dins de quins límits, poden ser qualificats de dobles és el punt de partida de la reflexió: el pas del constatar semblances narratives tal com és presentat als treballs comentats a les possibilitats d'aproximació directa i sistematitzada d'aquesta al tema del doble. La paraula doble té un escàs índex de freqüència, dèiem, en els estudis sobre el *roman* sigui explícitament (casos aïllats de *Double* o *Doppelgänger*) o en algun altre mot susceptible de ser-hi associat (pensem a termes que apareixeran en el procés de lectura de les obres com *autre*, *Schattenbild*, *Spiegelbild*, *alter ego*, *secret sharer*... tota una varietat que reflecteix la dificultat de concretar el fet en un sol concepte): o bé s'usa com a terme de contingut implícit o bé s'usa com a figura descriptiva - que al cap i a la fi és com una constatació que hi ha una proximitat inusual difícil de descriure. Deia Guérard que s'abusa del terme doble; tanmateix, com a referència a la figura polièdrica - la *constel·lació* del doble - i d'acord amb la línia d'aproximació temàtica que s'ha intentat desenvolupar en el capítol tercer, basada tant en la descripció com en la complexitat, multiformitat i en l'evitar excessos metodològics, no cal excedir-se en el zel. Si es parla de doble es fa amb consciència de significat: la motivació d'aquest estudi és precisament aprofundir el que solen ser imatges usades una mica de pas - aprofundir sobre la condició de doble d'allò que ha estat vàgament qualificat com a tal, de la propietat amb què ha estat usat i la seva rendibilitat interpretativa, per tal de conèixer millor el funcionament del tema. L'ús del terme Doble, de la manera genèrica amb què ha estat descrit anteriorment, per a conceptualitzar aquests fenòmens, sembla suficientment ampli i elàstic com per a englobar els fets observats d'una manera funcional que en faciliti la primera comprensió. Pas previ fonamental per a evitar el perill, o la possibilitat almenys, d'anacronisme. Un repàs a la majoria d'estudis citats permetrà observar que les referències al doble parteixen sovint d'una consciència de contingut implícit; implícit que, no cal dir-ho, té els seus components fonamentals en la imatge del doble formada a partir del Romanticisme. Aplicar aquest

concepte a l'Edat mitjana és sens dubte arriscat, si no tenim sempre clar el fet obvi que el doble té tant d'interès pel seu èxit en els temps més recents, i el també obvi que la imatge que se'ns hi presenta ha de divergir de la que poden presentar textos medievals - perquè serà només com a consciència d'una *elaboració*, d'un *treball*, sobre el doble que s'allarga, modula i varia en el temps que la investigació podrà fer el salt entre els diversos horitzons epocals.

El doble, entès de la manera més general possible per a permetre el punt de partida en un espai poc explorat, es basaria en la continuïtat, sentida com a evident i de caràcter profund, entre un personatge bàsic en la narració i un altre de més difuminat però essencial en referència al principal. D'aquesta esquemàtica argumentació es desprendria sigui el caràcter misteriós (pel caràcter *extra-ordinari* de la continuïtat), sigui el lligam intern profund i la comunió de destins dels dos personatges, amb les quals la referència mútua i les interaccions que causa en el pla narratiu i el lliscament cap a la potencialitat del símbol, característiques més importants del doble. No és difícil notar que aquesta definició col·loca l'interès de manera voluntària, però també es podria dir necessària, en el pla de l'individu -el doble només s'entén en relació íntima i profunda amb l'existència del primer personatge, és a dir, amb la seva qualitat d'individu. In-dividu i en canvi, a la pràctica, duplicat: possible d'imaginar, impossible de concebre. Les transferències que s'operen en la imatge del doble vehiculen el conflicte Identitat-Diferència que hi emergeix - l'estructura que veu manifestada de manera dolorosa i lacerant en el doble del real la il·lusió i la tirania de la realitat. Sovint, en conseqüència, la continuïtat es donarà, no per semblança inusual, sinó de manera simètrica per diferència. Sigui la semblança extraordinària, sigui la diferència més acusada, si es referència unívoca i exclusiva a la identitat del personatge, són propis del doble. Pel que fa al funcionament narratiu, una certa sistemàtica sembla possible: com si es pogués parlar d'una certa gradació en la construcció de personatges, en la qual el doble és punt de referència i pol oposat al personatge corrent. En el doble s'accentuarien fins al límit, i de manera unívoca, les relacions interactives que es donen en la construcció narrativa entre personatges corrents; al mig, caldria col·locar un punt equidistant que podríem anomenar el personatge paral·lel o de contrast (que podríem descriure com a personatge entès com a individu diferenciat, però en relació directa, estreta i unívoca amb el primer). A partir de la base que tot personatge interactua, en el marc de la *Wirkungstheorie* d'Iser, amb els diferents personatges de l'obra determinada on es troba, i la importància que té la sistemàtica referència per analogia en el món narratiu del *roman*, podríem establir tres graus d'interacció: la genèrica (la del personatge que aporta sentit en contraposició amb tots els altres), la de paral·lel o contrast (el personatge



típic del *roman* que interactua en referència única a un sol personatge) i la del doble (que a més d'interactuar unidireccionalment, es col·loca en el nivell de la identitat del personatge únic amb qui es relaciona). *Interacció* és entès a la manera constructiva de l'*efecte* narratiu - un personatge interactua amb tots els altres d'un relat, en tant que contribueix a la construcció de totes les individualitats, a partir dels conceptes que hem referit fonamentats en la *Wirkungstheorie* d'Iser: tots els elements contribueixen, i s'adequen continuament, en especial en llur negativitat, per formar la construcció constantment actualitzada del *sentit*. Univocitat, en canvi, a la manera matemàtica d'una relació unívoca, per la qual un element d'un conjunt es relaciona amb un i només amb un element d'un altre (anomenat conjunt *imatge*). L'ús d'aquest tipus de vocabular només busca fer visual el caràcter exclusiu de la relació entre dos personatges; no cal anar més enllà en els significats que farien a vegades parlar de biunivocitat (caracteritzada per la recíproca relació dels elements en qüestió) o altres matisacions. Identitat és segurament el concepte més clar, i no s'utilitza de manera particular. Només dir-ne que no s'ha de confondre amb idèntic: la relació amb el Doble, com hem vist àmpliament es dona en el nivell de la Identitat de l'individu, sense que això ens hagi de fer esperar una identificació.

De tot això es dedueix clarament que la prudència demana establir l'àmbit de relació en abordar l'anàlisi d'un cas susceptible de ser doble. O sigui, comprovar si els elements d'un personatge remetent quantitativament i qualitativament a un altre de manera considerable; és a dir, no tenir en compte la univocitat de la relació si una valoració mesurada del pes d'aquesta no constata un influx profund. El problema, en el fons va a parar a una constatació del grau de transparència: la perceptibilitat del doble, tan esmunyedís i difícil de catalogar i interpretar, ha de ser més o menys factible; l'evidència de la relació personatge-doble ha de ser *suficient*; frase buida només en aparença encara que sembli retornar-nos a un àmbit d'indefinició o de renúncia a la capacitat de detecció del doble, perquè, tot sumat i ponderat, abordar el doble, sense per això pretendre esgotar-lo, és supeditar-se a les condicions de la seva *visibilitat* (fins en conceptes tan penetrants i subtils com el del *doble latent*).

Es fa evident aleshores que la delimitació de l'estudi demana privilegiar els casos ja notats per la crítica, en tant que més palesament visibles - almenys si l'entendem com un intent de reconduir constatacions disperses a un discurs centrat en el tema del doble que però no cerca la exhaustivitat del món medieval. Les possibilitats d'emergència seran aleshores diverses. El psicologisme post-romàntic permet tematitzar el doble directament. El món medieval en canvi, es troba immers en l'esfera del pensament simbòlic: en el doble aleshores serà més factible trobar els elements que caracteritzen l'estructura del protagonista - que,

sobretot en Chrétien de Troyes, és com dir elements fonamentals de l'estructura del *roman*, i que en el canvi dins del gènere operat en la prosa es veurà sotmès a un tractament divers.

En els romans de Chrétien és qüestió, gairebé, d'un únic personatge. Només un personatge és realment important. Hi ha una hipertròfia del paper del protagonista. Els altres personatges són quasi-comparses, per una banda, i per l'altra, gairebé estan exclusivament canalitzats en funció del protagonista. Tots els personatges, es podria dir, tenen a veure directament amb el primer,<sup>9</sup> a la manera d'allò que anomenem 'personatge paral·lel o de contrast', com si fos una manera primària de construir la narració. (No passa el mateix en la prosa, com haurem de veure, però allí trobem un fenomen més complex: en la *Verwilderung*, l'analogia portada al límit com a últim element cohesionador. Amb això vull remarcar que 'personatge paral·lel o de contrast' és un tipus de categoria que utilitzo per delimitar el funcionament narratiu d'un personatge corrent. La temàtica del roman gira entorn la problemàtica de la Identitat, però la única identitat en qüestió és la del protagonista. Per això podem dir que gairebé tots els personatges de Chrétien entrarien en la categoria de personatge paral·lel o de contrast: el protagonista s'enfrontaria a cada moment amb un 'altre' amb qui confrontaria una parcel·la de la seva identitat -per això són emblemàtics els combats singulars.

Hi hauria fins i tot casos molt accentuats, però que cal fer entrar encara en la categoria del personatge paral·lel o de contrast, en la mesura que no són un afer que tingui a veure amb la Identitat del protagonista de manera global. Només són aspectes puntuals. Aquests personatges evidenciarien un punt de contacte entre la interacció múltiple de la novel·la i el Doble. No cal dir que no és el propòsit d'aquest treball estudiar-los.

Seguint encara en el model "clàssic", cal convenir que la Identitat del protagonista és la problemàtica central del *roman*,<sup>10</sup> i del moment que el doble té a veure amb la Identitat, cal suposar que una de les maneres de detectar el doble és considerar si repeteix en ell la problemàtica del relat - com una *mise en abyme*. Trobem aquí un punt de contacte amb l'afirmació de Keppler segons el qual gairebé totes les històries de Dobles són *Bildungsroman* més o menys encoberts.<sup>11</sup> no cal identificar-los ni anar més enllà en la comparació, almenys de moment, però és ben palesa la proximitat entre *roman* i *Bildungsroman* - l'adquisició de la

<sup>9</sup> Cf. SARGENT (1967) p. 205.

<sup>10</sup> Cf., encara que sigui només com a exemples il·lustres, BEZZOLA (1968), KOHLER (1974).

<sup>11</sup> Cf. KEPPLER (1972) p. 195.

identitat descrita a través del doble en seria un cas particular. Per als nostres interessos, se'n desprèn que el doble serà tal si reproposa, si situa "en abyme", sigui en el nivell que sigui, el nucli del *roman*. L'esquema proposat no fa sinó explicitar en el marc de l'efecte una triple dimensió de la interactivitat narrativa: com en un arc de Sant Martí, els diferents exemples tendeixen cap a un color o altre sense que es pugui delimitar una frontera científica, susceptible de servir de criteri universal, sinó només una zona més o menys delimitada de transició, entre els personatges corrents i tot allò que, tal com s'ha descrit en el seu moment, es pot associar a la tradició del doble - tot allò que en conforma la *visibilitat*.

## 2.- Chrétien de Troyes

### a) Precedents per a l'estudi.

L'obra de Chrétien de Troyes ha estat molt estudiada, i no és estrany per tant que el fenomen dels personatges paral·lels hagi suscitat l'atenció d'alguns crítics i que hagi estat motiu d'estudis més o menys particularitzats - i, el que més ens importa, més o menys directament implicats en la possibilitat d'establir la condició de dobles dels personatges en qüestió. Ho demostren els comptats estudis que concreten l'atenció al fenomen amb voluntat d'aprofundir-lo; no gaires, cert, bastant diferent i aïllats entre si, d'altra banda, però que ens poden definir a la perfecció el marc del treball, tal com haurem de veure.

Molt directament lligat a les investigacions de Bezzola, el treball de la seva deixeble A. Fierz-Monnier<sup>1</sup> és potser el que més específicament, en extensió i profunditat, s'ocupa de la qüestió, enmarcant-la, en clara referència a Bezzola, en la mateixa concepció dels *romans* com a obres iniciàtiques que descriuen el procés d'adquisició d'identitat per part de l'heroi, en el qual, d'una inicial situació errada, a través de l'espai de *l'aventura* (allò que permet ser posat a prova), l'heroi arriba a trobar el seu lloc en el món. Es tracta d'una obra amb moments de particular lucidesa, la perspectiva de la qual, però (l'interès per la dimensió simbòlica de les obres de Chrétien, emmarcada en una lectura de clara inspiració junguiana), ha fet potser que aquest treball fos més ignorat que no mereixeria per la filologia romànica:<sup>2</sup> els perills d'interpretacions en l'àmbit simbòlic són certament clars, però cal convenir en la mesura i tacte de Fierz-Monnier.!!

La seva anàlisi parteix de l'estructura dels *romans* antics i de Chrétien, posant en relleu la doble partició que Bezzola havia postulat - referint-lo a un estat de la qüestió al voltant de l'estructura del *roman* i sobretot a les teories de Kellermann. La conclusió és que es pot considerar que en aquestes primeres obres la primera part és sempre una referència per la segona. Fet que apareix de manera diàfana en l'oposició Erec-Mabonagrain a *Erec et Enide*. En el *Cligés*, l'autora veu el mateix motiu, però diferenciat en l'estructura: així, a la primera part, amb Alexandre i Soredamors, correspondrà la segona amb Cligés i Fenice. No hi hauria en aquesta obra la simultaneïtat que es donava

---

<sup>1</sup> FIERZ-MONNIER (1951).

<sup>2</sup> Cf. per exemple WILLIAMS (1983).

en l'*Erec* segons l'anàlisi anteriorment comentada: Alexandre i Cligés es referirien mútuament, tal com ho feien el primer i darrer Erec, però la separació en el temps ens impedeix tenir-los en consideració.<sup>3</sup> Cosa que no passa amb el detallat tractament que fa del personatge de Gauvain i el seu paper al costat de Lancelot, Yvain o Perceval - detalls sobre els quals haurem de tornar més endavant. El treball de Fierz-Monnier no és solament el que més exhaustivament parla dels personatges paral·lels, sinó que, a més a més, és la primera de relacionar-los amb el tema que ens ocupa, és a dir, el Doble - en el marc de l'especial mode de tractar amb l'irracional en l'Edat Mitjana. Fent referència directa al tema del *Doppelgänger* o Doble, a Hoffmann i Maupassant, l'argument és que en l'època medieval el més comú era corporitzar, objectivar qualsevol forma espiritual, de manera que l'irracional prengués sempre forma, ni que fos monstruosa.<sup>4</sup> En el moment d'afrontar-lo, diu, l'escriptor de l'Edat Mitjana, al contrari que, per exemple, Maupassant, hauria enfrontat el seu heroi a un contrincant i a partir d'aquí hauria concebut l'irracional com a real, tal com ho era per al seu heroi:

Er [un escriptor medieval] hätte wohl kaum daran gedacht, dass der 'Gegner' es persönlich auf ihn abgesehen habe. Er hätte Z.B. seinen Romanhelden mit einem Gegner konfrontiert (...) und für seinen Helden wäre dann der Gegner real gewesen, er hätte mit ihm gerungen. FIERZ-MONNIER (1951) p. 118

La descripció de Fierz-Monnier (Mabonagrain, com a *Schattenbild* pren el caràcter misteriós sovint present en el doble; Gauvain com a imatge especular es converteix en paradigma de contrast estructural, la *Gegensatzfigur*) serà evidentment un estudi d'obligada referència per al desenvolupament d'aquest estudi - sobretot per aquesta interessant connexió del problema amb la temàtica del *Doppelgänger*.

Sense fer referència a l'estudi de Fierz-Monnier, però partint també de Bezzola, Barbara N. Sargent<sup>5</sup> va establir també la importància del concepte de *l'altre* en Chrétien de Troyes - ja l'elecció del terme és significativa (tot i que el tractament sigui després més aviat poc lacanià). Aquesta importància hi apareix com l'obsessió del personatge concret per una imatge *altra* de si mateix. La recurrència del fenomen la portava a considerar la possibilitat de parlar d'un tema pròpiament dit:

Il nous semble qu'il serait possible de poursuivre cette idée et de relever dans les romans de Chrétien un thème qui lui est particulier: celui d'un personnage hanté par sa conception de ce qu'il a été ou bien de ce qu'il pourrait devenir, et qu'il ne veut devenir ou redevenir à aucun prix. C'est un autre lui-même, tantôt

<sup>3</sup> FIERZ-MONNIER (1951) pp. 37-40.

<sup>4</sup> FIERZ-MONNIER (1951) pp. 117-119.

<sup>5</sup> SARGENT (1967).

potentiel et imaginaire, tantôt réel. Il arrive même, parfois, que cet "autre" joue un rôle dans le récit; il y a alors une rencontre des plus dramatiques et des plus significatives. SARGENT (1967) p. 199

S'hi considera com a *altres* personatges que no apareixen o no coincideixen en el temps o l'espai - físic o narratiu o pròpiament diegètic amb el personatge principal - Tristany, o Isolda més concretament, tenen una gran importància com a personatges *altres* de Cligés i Fenice respectivament. El Lancelot triomfant que ha conquerit la reina seria l'envers del cavaller anomenat amb el nom humiliant de Cavaller de la Carreta, nom que seria index d'una vergonya que el cavaller busca superar (que busca superar aquesta imatge feta de si mateix). Un cop la reina el reconeix i l'anomena pel seu propi nom, *le double héros, pour ainsi dire, disparaît*.<sup>6</sup> De manera semblant els actes d'Yvain: la superació del personatge que obsedeix el protagonista (ell i el seu comportament que l'ha fet caure en desgràcia) es simbolitza a través de l'adquisició de l'amistat i el nom del Lleó - una nova identitat: *le héros se défait de sa première identité; il tue, si l'on peut dire, le personnage qui avait attiré la haine de Laudine*.<sup>7</sup> Igualment passa amb Perceval: al *nice* original, el vailet ignorant del bosc, s'oposa el Perceval que torna a la cort equiparat amb Gauvain. Sargent insisteix en el desdoblament psicològic del personatge, però sense que això indiqui que aquesta doble concepció anímica impliqui una doble encarnació narrativa (la simultaneïtat de dos personatges) que ens situï estrictament en l'esfera paradoxal del doble. Això tret del cas de Mabonagrain, és clar, i els de Gauvain-Yvain (tractats més tangencialment), personatges considerats *altres* i que materialitzen l'*alteritat* per tal com apareixen simultàniament.

Partint d'una clara inspiració lacaniana (reconeguda pel mateix autor en el pròleg de l'obra, on manifesta la importància d'haver assistit durant anys al Seminari de Lacan per al seu treball), Charles Méla parla també sovint de l'*altre* i del *doble*, des d'una perspectiva molt interessant (sigui en l'àmbit de la psicocrítica com de la filologia romànica), que es mostrarà guia central per al nostre treball.<sup>8</sup> La seva lectura, que es desplega en una autèntica dissecció dels *sentits* i *ressonances* que conformen la *coïnjoncture* dels *romans*, té per fonament la idea de fer palesa la construcció de les obres artúriques d'una manera àmplia, observant com cada element s'articula en referència a tots els altres per tal de configurar una unitat profunda que es repeteix constantment. Construcció no solament d'estructura narrativa, sinó profundament arrelada en el *sentit* i sobretot en l'àmbit dels individus. Una anàlisi que s'estén de Chrétien de

<sup>6</sup> SARGENT (1967) p. 203.

<sup>7</sup> SARGENT (1967) p. 204.

<sup>8</sup> MELA (1984).

Troyes a Robert de Boron, Perlesvaus i el Lancelot. Pel que fa a Chrétien de Troyes, Méla esmenta els casos de Mabonagrain i Meleagant; pel que fa a la prosa, els casos de Galehaut i la Falsa Ginebra.

Méla parla directament del Doble i el relaciona amb la interioritat de l'esperit, en una clara inspiració Lacaniana que fonamenta tot el seu estudi. El vessant misteriós, l'obscuritat, l'enigma del sentit de l'existència individual, l'*unheimliche* de què són correlat, emergits en l'aventura i el bosc; tots ells elements que mostren com un pas coratjós en l'intent d'aproximació d'horitzons en aparença tan diversos pot revertir en resultats crítics extremadament interessants - de fet el llibre de Méla, deixant a part els condicionants que calgui, és modèlic, un paradigma de psicocrítica ben feta. És interessant veure com aquesta percepció de l'alteritat es relaciona amb el mateix personatge a través de l'especularitat, la imatge altra que possibilita l'encontre amb si mateix -tot emmarcat en el misteri insondable de l'*aventure* i la *quête*. Així doncs, la relació amb l'altre així expressada es converteix en la millor manera de reflectir el profund misteri de l'individu.

Finalment, una lectura sobre la qual també ens aturarem, de C. Chase, situa clarament la possibilitat de l'estudi dels personatges paral·lels en l'òrbita del doble, i de la crítica sobre aquest.<sup>9</sup> Com sembla gairebé natural, pel que fa a l'àmbit romànic la referència és Méla; en relació amb el doble, en canvi, es basa en la idea de Girard sobre la violència i el doble com a correlat de la indiferenciació, tot i que afirma haver tingut en compte els estudis de Keppler i Rogers (la referència implícita al qual en el *Secret Sharer* del títol és significativa). L'estudi amb tot, se centra més aviat en la prosa (el Cligés hi és tractat amb rapidesa) i en el fons de manera molt cenyida a la idea exposada.

Com es veu, hi ha materials suficients, poc nombrosos i molt diversos potser, que permeten una mínima orientació a l'hora d'afrontar l'estudi. I que es tracta de fets molt evidents ho demostren estudis com els de Morris i Aguirre, allunyats de la filologia romànica estricta, que citen el cas de Mabonagrain com a exemple de *doble* (sense entrar a definir-ne o emmarcar-ne el contingut).<sup>10</sup> Morris, en el seu estudi sobre l'aparició de la consciència de l'individu en la civilització europea del S.XII, el cita com a mostra de la preocupació per descriure l'individu narrativament a partir del personatge doble o paral·lel. Aguirre, per la seva banda, estudiant la representació de l'espai de l'horror en la tradició occidental, dedica

<sup>9</sup> CHASE (1988).

<sup>10</sup> MORRIS (1972) pp. 133-138; AGUIRRE (1991) pp. 19 i 53.

també directament unes ratlles a Mabonagrain com a doble benèfic per a Erec, en oposició amb les posteriors aparicions de dobles que tendiran a fusionar-se, segons les seves paraules, amb l'àmbit de l'horror. Dos treballs que comparteixen el fet de considerar Mabonagrain com a doble sense possibilitats de dubte, d'utilitzar directament el terme per a referir-s'hi, i d'estar apartats de l'àmbit estricte de la filologia romànica.

#### b) Mabonagrain.

En el conegut episodi final d'*Erec et Enide, La joie de la cort*,<sup>11</sup> la última i definitiva aventura d'Erec l'enfronta a un peculiar personatge, Mabonagrain, en qui troba la pròpia imatge reflectida, amb fidelitat, però a la manera d'un negatiu fotogràfic. Aquest fet ha estat repetidament notat (com acabem de veure).

Fierz-Monnier s'hi entretenia amb particular atenció. De l'Erec *récreant* amb què s'ha acabat la primera part, es passa a un personatge Mabonagrain, que representa la corporització d'aquell -Erec venç el gegant-monstre, i fent-ho supera la pròpia imatge (ell també havia tingut alguna cosa de gegant):

Vor und während der Abenteuerfahrt war Erec nichts anderes als ein triebhafter, mit grosser Körperkraft ausgestatteter Mensch, mit Zügen also, die gerade den Riesen charakterisieren. FIERZ-MONNIER (1951) p. 34

El fet que el nom de Mabonagrain no sigui conegut és motiu també de comentari: Mabonagrain no té nom (o almenys no és conegut per aquest), és a dir, no té identitat (motiu central de l'anàlisi de Fierz-Monnier); el paral·lelisme amb Erec fa que es pugui dir que tampoc Erec tenia identitat, tot i tenir nom.<sup>12</sup> El combat amb Mabonagrain és definitiu -Erec assoleix la identitat i venç els propis defectes, encarnats en la figura de Mabonagrain:

Im Verliegen Erecs wird eine unfruchtbare Passivität dargestellt. Hinter den Passivität ist eine masslose und primitive kraft verborgen, die durch Mabonagrain verkörpert ist. Diese Kraft ist im Zaubergarten engesponnen und lediglich negativ auf die Welt bezogen. Die Ueberwindung des Riesen bedeutet gleichzeitig dass dessen Kräfte befreit und in der Gemeinschaft nutzbar gemacht werden. Mabonagrain wird durch die Niederlage erlöst. Indem Erec den Zauber des gefangenen Riesen bricht, wird er selbst zum gereiften Mann. Jetzt erst finden Erec un auch Enide den Weg in die ritterliche Gemeinschaft. FIERZ-MONNIER (1951) pp. 34-35

L'anàlisi de l'*Erec* acaba amb l'afirmació que Erec i Enide, Mabonagrain i la seva amiga, formen un doble parell, motiu que veurà més tard reprès en l'*Yvain*: un doble parell on els respectius corresponents als protagonistes tenen un caràcter misteriós.

<sup>11</sup> Se cita a partir de l'edició de ROQUES (1955) v. 5319-6358.



Segons Fierz-Monnier, Erec i Enide topen, en la figura de Mabonagrain i la seva companya, amb l'ombra, el fantasma, de la pròpia persona - *Schattenbild*, paraula que combina el matis fantasmagòric a l'ombra (i no està de més remetre aquesta associació, viva avui en dia, al que s'ha dit prèviament de l'ombra):

Mann könnte sagen, dass Erec in Mabonagrain, Enide in ihren cousine auf das Schattenbild ihrer eigenen Person stösst.<sup>13</sup>

Sargent també feia notar en Mabonagrain la personalització de la vergonya, l'obsessió d'Erec pel seu passat. Triomfar sobre Mabonagrain és triomfar sobre el personatge que un mateix havia estat i adquirir la identitat definitivament, ja que Mabonagrain reflecteix gairebé exactament el comportament previ d'Erec:

Les ressemblances entre Érec d'une part et Mabonagrain d'autre part ne sont évidemment pas exactes, mais elles sont néanmoins saisissantes. Mabonagrain vit dans une servitude amoureuse qui l'éloigne de la société; sa situation est semblable à celle d'Érec avant que le reproche d'Enide ne l'ait éveillé brusquement (...) La victoire du héros sur son adversaire est en même temps une victoire sur lui-même, sur l'amour excessif et l'oubli de ses devoirs qui l'avaient réduit à un état piteux.<sup>14</sup>

De manera més breu, però més explícita, com hem ja insinuat, parla Méla. Segons ell, Mabonagrain és el mirall de l'aventura d'Érec (*comme l'image dans le miroir de sa propre aventure* en diu a p. 27). Acomplir el propi destí, arribar a l'aventura final, a la conquesta de la identitat, és superar el propi secret. En efecte, Mabonagrain és el més evident de tots els personatges que haurem de tractar. Per fer-ho, podríem reprendre les paraules de Bezzola ("l'évidence même") per referint-se al fet que la descripció que podem obtenir de la història de Mabonagrain remet inevitablement a la del protagonista.<sup>15</sup> No estarà de més detallar els fets narrats, per tal com són paradigmàtics.

<sup>12</sup> FIERZ-MONNIER (1951) p. 34.

<sup>13</sup> FIERZ-MONNIER (1951) p. 35. L'anàlisi completa de l'Erec es desenvolupa a pp. 33-37.

<sup>14</sup> SARGENT (1967) p. 200.

<sup>15</sup> La Bibliografia sobre Chrétien de Troyes és extensíssima, i, pel que fa al personatge de Mabonagrain, la importància i evidència de la seva relació amb Erec fa que qualsevol estudi que tracti de l'Erec et Enide en parli més o menys tangencialment. Aquests estudis tenen la particularitat de mostrar paral·lelismes entre els dos personatges en el pla de la *coïnjuntura*. L'estructura temàtica i formal en són els arguments principals. Les principals referències directes al paral·lelisme entre els dos personatges, sense ànim d'exhaustivitat, són: BEZZOLA (1968) pp. 217-226; FIERZ-MONNIER (1951) pp. 33-37; ZADDY (1967) pp. 616-618; SARGENT (1967) p. 200; GIÖRY (1967) (*passim*); PRESS (1969) pp. 534-538; KATO (1970-71) p. 143; KELLY (1971) pp. 352-354; PLUMMER (1974) pp. 387-392; CORMIER (1976) p. 91; TOPSFIELD (1981) pp. 36-44; STURM-MADDOX (1982) pp. 514-519; MÉLA (1984) pp. 26-29, 83-84.

Després d'una llarga sèrie d'aventures, Erec arriba al castell de Brandigan, on sent a parlar de l'aventura anomenada la *Joie de la Cort* de la qual encara ningú no ha tornat victoriós. Malgrat els consells de tothom, incloent-hi Evrain, el rei del lloc, Erec decideix emprendre l'aventura. Entra així en un jardí meravellós, tancat per un mur invisible, on l'espera l'espectacle d'una sèrie de caps clavats en estagues - els d'aquells que han fracassat anteriorment en l'aventura- amb una de buida destinada al cap del nou perdedor; just entrat, Erec veu una noia de bellesa excepcional estirada en un llit, i immediatament l'agredeix un cavaller gegant d'armes vermelles; després del combat acarnissat que té lloc, vençut el cavaller, aquest explica la seva història a Erec.

El misteri que envolta el personatge comença a aclarir-se just després de ser vençut per Erec: preguntat pel seu nom, aquest respon:

-Amis, tu viax mon non savoir,  
fet Erec, et je tel dirai,  
ja ainz de ci ne partirai;  
mes ce iert par tel covenant  
que tu me dïes maintenant  
por coi tu ies an cest jardin v. 5974-5979

L'interès de l'un per l'altre no es mou d'un pla de comportament cavalleresc (Erec l'anomena *amis*). Voler conèixer el nom de l'Erec és, abans que res, una qüestió d'honor: ja que ha estat vençut, el cavaller del jardí vol saber del cert que aquell que l'ha guanyat en combat és millor que ell. Estrany interès, si tenim en compte la rudesia del combat, el misteri gairebé monstruós del lloc, del cavaller o els detalls macabres que s'hi troben. El combat ha estat llarg i dur, i en principi, tal com anunciaven els caps a les estagues que Erec ha trobat a l'entrada del jardí, a mort - sorprèn el canvi de registre. Just havent acabat de rendir-se, el cavaller havia preguntat:

et molt voldroie par proiere,  
s'estre puet an nule meniere,  
que je vostre droit non seüsse,  
por ce que confort an eüsse.  
Se miaudres de moi m'a conquis,  
liez an serai, ce vos plevis;  
mes si il m'est si ancontré  
que pires de moi m'ait outré,  
de ce doi ge grant duel avoir. v. 5965-5973

De cop, el criteri que regeix per a valorar els dos cavallers s'havia modificat: ja no era el del combat salvatge, sinó d'una realitat anterior a la lluita, pròxima més aviat a un sistema de valors de tipus moral (o en tot cas d'extrema bona educació) - identificable sens dubte a l'històric sistema valors cavallerescos, progressivament allunyat dels valors guerrers pel

pes dels valors ètics, per al qual l'*Erec et Enide*, justament, tant va fer.<sup>16</sup> Aquí l'alegria de Mabonagrain en saber que ha estat vençut per Erec fill del rei Lac, "-Par foi donc m'est bien venu!" (v. 5997).

Una pregunta es proposa insistent en aquesta situació: per què el cavaller ha pogut comportar-se de la manera que ho ha fet. La resposta arriba, *cortesment*, de la seva seva boca:

Or oëz qui m'a retenu  
 an cest vergier si longuemant:  
 trestot vostre comandemant  
 voel je dire que qu'il me griet.  
 Cele pucele, qui la siet,  
 m'ama des enfance et je li.  
 A l'un et a l'autre abeli  
 et l'amors crut et amanda,  
 tant que ele me demanda  
 un don, mes el nel noma mie.  
 Qui veheroit neant s'amie?  
 N'est pas amis qui antresait  
 tot le boen s'amie ne fait,  
 sanz rien leissier et sanz faintise,  
 s'il onques puet an nule guise.  
 Creantai li sa volanté,  
 et quant li oi acreanté,  
 si vost ancor que li plevisse.  
 Se plus volsist, plus an feïsse. v. 5998-6016

Fins aquí, la confessió d'un cavaller modèlic en la seva relació envers la dama. El motiu de la concessió del *don* es despulla aquí de ressons arcaics per tal de configurar la molt cortesa submissió total envers l'amiga,<sup>17</sup> d'autèntic *fin'amant* -"Se plus volsist, plus an feïsse". El jove enamorat fet cavaller pel rei Evrain (el seu oncle) en el mateix jardí on ha tingut lloc el combat, va saber aviat, tot just armat, el contingut del don:

Ma dameisele, qui siet la  
 tantost de ma foi m'apela  
 et dist que plevi li avoie  
 que ja de ceanz n'istroie,  
 tant que chevaliers i venist  
 qui par armes me conqueïst,  
 Reïsons fu que je remainsisse,  
 ainz que ma fiance mantisse  
 ja ne l'eüsse je plevi. v. 6023-6031

Fins l'arribada d'Erec, el cavaller ha hagut de lluitar amb tot aquell qui ha intentat entrar en el jardí on vivia apartat amb la seva dama. Tot per tal de no decebre-la, per desagradable que fos:

<sup>16</sup> Cf. DUBY (1983) pp. 401-421, en especial p.410.

n'an dui feire sanblant ne chiere  
 que nule rien me despleüst  
 car, se ele l'aparceüst,  
 el retraissist a li son cuer,  
 et je nel volsisse a nul fuer  
 por rien qui poïst avenir. v. 6034-6039

La situació s'havia convertit en un captiveri de fet:

par ce me cuida a delivre  
 toz les jorz que j'eüsse a vivre,  
 avoec li tenir an prison v. 6045-6047

Davant del qual, el cavaller refusa amb vehemència la possibilitat de rebel·lió:

onques mes d'armes ne fui las,  
 ne de combatre recreüz.  
 Bien avez les hiaumes veüz  
 de ces que j'ai vaincuz et morz;  
 mes miens n'an est mie li torz,  
 qui reison voldroit esgarder:  
 de ce ne me poi ge garder,  
 se ge ne volsisse estre fax  
 et foi mantie et deslëax v. 6057-6065

La joia que dona el nom a l'aventura és la joia que omplirà la cort en saber de la tornada de la parella; el nom del cavaller, l'indici de la fi:

Maboagrins sui apelez,  
 mes ne sui mes point coneüz,  
 an leu ou j'aie esté veüz,  
 par remembrance de cest non,  
 s'an cest país solemant non;  
 car onques tant con vaslez fui,  
 mon non ne dis ne ne conui. v. 6082-6088

Hi ha en Mabonagrain però, aspectes que no poden ser explicitats sense el risc de fer-li perdre fascinació, aspectes molt menys evidents que els que acabem d'enumerar. Quan Erec troba a Mabonagrain, res no permet afirmar que la història d'aquest pugui fer referència d'alguna manera a la de l'heroi. S'hi intueix, això sí, la imatge de l'alteritat, del desconegut que s'erigeix en el camí de l'heroi en el moment definitiu. Una imatge determinada, sens dubte, pel caràcter sobrenatural que comporta la primera impressió de Mabonagrain:

A tant ez vos un chevalier,  
 sor les arbres, par le vergier,  
 armé d'unes armes vermoilles (v. 5847-9)

Cal convenir que la forma de presentar Mabonagrain és suggerent i té molt de sinistre: el cruel cavaller vermell que en el misteriós jardí del castell de Brandigan espera l'arribada

<sup>17</sup> Per al motiu del Don contraignant, vegi's HUBERT (1925); KÖHLER (1960); FRAPPIER (1969).

del nouvingut per afegir un cap més a la seva macabra col·lecció; imatge essencialment *esfereïdora* davant l'heroi:

mes une grant mervoille voit  
qui poïst faire grant peor  
au plus riche combateor, v. 5724-6

...

car devant ax sor pex aguz  
avoit hiaumes luisanz e clers,  
et voit de desoz les cerclers  
paroir testes desoz chascun;  
mes au chief des pex an voit un  
ou il n'avoit neant ancor,  
fors que tant solemant un cor, v. 5729-36

Evrain s'afanya a explicar a qui espera l'estaca buida:

Des ore an savez vos itant  
que li piex vostre teste atant;  
et se ç'avient qu'ele i soit mise,  
si con chose li est promise  
des qu'il i fu mis et dreciez,  
uns autre pex sera fichiez  
après celui, qui atandra  
tant que ne sai qui revandra, v. 5757-64

Aquesta pot ser la nostra impressió, marcada pel macabre i l'extrany que envolten el personatge, elements que en la situació receptiva del text es configuren sens dubte en riques connotacions - la Matèria de Bretanya.

L'episodi de la *Joie de la Cort* presenta una gran complexitat en l'ús d'aquesta matèria.<sup>18</sup> Tanmateix, i no per entrar en una polèmica famosa, no és l'ús coherent d'aquest material allò que caracteritza l'art del *roman*, sinó un ús particular, conscient i interessat, que respon més a l'efecte que es vol aconseguir que no a la preservació del sentit original, perdut per la descontextualització que porta a la consciència de ficcionalitat.<sup>19</sup> La Doble coherència, obtinguda per l'exposició d'un relat d'àmbit mític i la seva posterior racionalització, concorda molt amb la impressió que ofereixen els *romans* de Chrétien de Troyes:

Les principes d'identité et de non-contradiction n'existent pour ainsi dire pas ici: un objet a DEUX existences parce qu'il est engagé dans deux réseaux de relations, celles du plan chevaleresque et celles du plan mythique, qui coexistent sous le couvert du même schéma, de la même SEQUENCE épique.

<sup>18</sup> Basti'n alguns exemples, perquè en el fons no es tracta aquí de fer un estudi de la Matèria Artúrica. d'estudis que incideixen en la complexitat de motius interferits en l'episodi: PHILIPOT (1896); LOOMIS (1949) p. 168-184.

<sup>19</sup> JAUSS (1989) p. 269-277; sobre la descontextualització en el llenguatge literari en general, cf. POSNER (1987).

FOURQUET (1955-56) p. 300

L'autor deixa transparentar, com en una filigrana, el pla mític, però en el fons només per suggerir, conscient del "poder que exerceix sobre l'auditori un detall meravellós com la muralla d'aire, un detall cruel com els caps a les estagues",<sup>20</sup> sense que l'esquema mític sigui un relat d'una coherència perfecta - més aviat la suggestió ve per la multitud de diversos elements d'aparença sobrenatural concentrats al voltant d'un únic instant narratiu. El *poder* de suggestió exercit és encara més gran: els ressons del sobrenatural es multipliquen. L'amalgama no respon a una història, a un mite en concret,<sup>21</sup> i en el fons, a la fi, tot és racionalitzat amigablement - la conversa entre Erec i Mabonagrain, ben poc sobrenatural. L'ambigüitat domina: el meravellós entra amb tota la capacitat per suggerir, però per ser destruït immediatament a través de la racionalitat.

El castell de Brandigan, espai de l'aventura, remet a la idea d'una illa, espai freqüent del sobrenatural cèltic.<sup>22</sup>

d'un chastel fort et riche et bel,  
 clos tot an tor de mur novel;  
 et par dessoz a la reonde  
 corroit une eve si parfonde,  
 roide et bruianz come tanpeste 5327

El lloc és inexpugable i fornit abundantment de tot el que pugui fer falta:

car tot croist dedanz le porpris  
 quanqu'a riche castel covient; 5351  
 (...)  
 Li rois Evrains le fist fermer,  
 qui l'a tenu an quitée  
 trestoz les jorz de son ahé  
 et tandra trestote sa vie;  
 mes fermer ne le fist il mie  
 por ce qu'il dotast nules genz,  
 mes li chastiax en est plus genz;  
 que s'il n'i avoit mur ne tor,  
 mes que l'ave qui cort an tor  
 tant forz et tant seürs seroit  
 que nul home ne doteroit 5366

Loomis ha relacionat el rei Evrain de Brandigan al tema freqüent del rei sobrenatural que habita un palau fornit en abundància -personatge freqüent en el món artúric:

When we take up the discussion of Baudemaguz in *Le chevalier de la Charrette* and the Fisher King in

<sup>20</sup> FOURQUET (1955-56) p. 300.

<sup>21</sup> LOOMIS (1949) p. 170.

<sup>22</sup> TOPSFIELD (1981) pp. 15 i 47.

*Le conte del Graal*, the descent of these figures from the Welsh Brandigan will come patent. The same ancestry must be hold good for the King of Brandigan. LOOMIS (1949) p. 170

Méla s'expressava en termes semblants en dir que en tots els castells de l'Altremón que trobem en el *roman artúric*, transparenta el del Rei Pescador.<sup>23</sup> Afegim-hi la confusió del nom de l'aventura: segons ambdós estudiosos, no es tractaria de la Joia de la Cort, sinó del *corn*; del corn de Bran, que cal fer sonar per obtenir la joia, una joia molt més misteriosa que no l'obtinguda pel retorn de Mabonagrain, i més consonant amb l'abundància de Brandigan. Un corn estretament lligat al Graal i a la matèria mítica que l'envolta:

The coupling of the *cors* and the Grail becomes all the more significant when one notes that the same Welsh list of the Trasures of the Isle of Britain contains not only the feeding horn of Bran but also a magic dish (*dysgl*), the equivalent of French *graal*. LOOMIS (1949) p. 173

Els reis, per fer-ho més exacte, es corresponen: Brandigan deriva de Bran, el rei Pescador ha estat identificat amb Bran,<sup>24</sup> i no està de més notar que el corn que sona Erec no és només un corn de joia. Els funestos presagis amb què és rebut Erec:

"Ha! Dex! dit l'une a l'autre, lasse!  
Cist chevaliers, qui par ci passe,  
vient a la Joie de la Cort.  
Dolant an iert einz qu'il s'an tort:  
onques nus ne vint d'autre terre  
la Joie de la Cort requerre  
qu'il n'i eüst honte et damage  
et n'i leissast la teste an gage" 5468

els consells de Guivret:

-Sire, fet cil cui molt grevoit,  
se enuier ne vos devoit,  
nos n'i descendriemes pas:  
el chastel a molt mal traspas 5374

o del mateix Evrain:

Ceste chose est molt doloireuse,  
car dolant a fet maint prodome 5563

fan pensar a una aventura terrible, més en consonància amb un altre corn famós, el de Morgana i la *Val sans retor*:

And when we observe that the horn serves as a test of prowess and also summons knights from a distance and is a prominent feature in Morgain's land of *faerie*, there can be no doubt that this is the traditional horn of Morgain. Its influence on the same motif in *Erec* is beyond dispute. LOOMIS (1949) p. 183

<sup>23</sup> MÉLA (1984) p. 84.

<sup>24</sup> LOOMIS (1949) p. 173.

La mateixa característica d'Altre Món apareix en el verger encantat:

El vergier n'avoit an viron  
mur ne paliz, se de l'air non;  
mes de l'air est de totes parz  
par nigromance clos le jarz 5692

fornit de fruits meravellosos:

Et tot esté et tot yver  
y avoit flors et fruit maür;  
et li fruz avoit tel eür  
que leanz se lessoit mangier,  
mes au porter hors fet dongier 5700

Configuració característica del món sobrenatural celta.<sup>25</sup> Per altra part, els caps d'anteriors combatents clavats a les estaqués, amb una de lliure esperant el cap de l'heroi, remet a un motiu celta sense discussió.<sup>26</sup> En darrer lloc, la mateixa dama del jardí pot considerar-se com una fusió de dues fades famoses, de les quals conserva diferents atributs: Niniana i Morgana. De Niniana, sobretot, els ocells que remet a Riannon:

Ne soz ciel n'a oisel volant,  
qui pleise a home an chantant  
a lui desduire et resjoir,  
qu'iluec ne poist l'an oïr 5708

De Morgana, a part el corn (com hem vist), el captiveri del cavaller del jardí.<sup>27</sup>

Finalment, Mabonagrain presenta trets d'un cavaller sobrenatural. En primer lloc, per les seves armes vermelles, que remet a al misteriós cavaller vermell que freqüentment apareix en la Matèria de Bretanya, associat a la Mort i al Sol.<sup>28</sup> El caràcter solar de Mabonagrain sembla a més ser específic, ja que aparentment passat el migdia perd força (aquesta és almenys la lectura de Loomis):

ensi longuemant se combatent,  
tant que l'ore de none passe,  
et li granz chevaliers se lasse  
si que tote li faut l'alainne 5951

Recordem també que Mabonagrain fa una primera impressió de gegant, de deformitat, de monstruositat ("qui estoit grant a merevoilles" 5850). Afegim-li tots els detalls que hem analitzat: el guardià de l'espai sobrenatural (que té tant de meravella com de presó com de macabre), de l'aventura i del corn, cruel i primari amb els atacants, que viu en la presó

<sup>25</sup> TOPSFIELD (1981) p. 47.

<sup>26</sup> TOPSFIELD (1981) p. 47; vegi's també HUBERT (1942) pp. 252-262.

<sup>27</sup> LOOMIS (1949) pp. 178-184.

<sup>28</sup> LOOMIS (1949) p. 165.



d'una fada, tan meravellosa com malèfica. En la conjunció de tots aquests elements, ni simples ni coherents amb un mite determinat, hem de veure la figura de Mabonagrain amb tot el misteriós i esfereïdor abast que podia suggerir a un lector del s. XII tota aquesta concentració d'elements sobrenaturals.

Evidentment, en el moment que comencen a combatre, Erec i Mabonagrain són personatges molt diferents. Si hi ha alguna cosa en Mabonagrain que pugui fer pensar a Erec, aquesta no s'ha de buscar sens dubte en l'Erec que entra al jardí, l'Erec que acaba de superar tot un trajecte iniciàtic a la recerca de la seva identitat, la manifestació més explícita de la qual és la capacitat per actuar en un context social.<sup>29</sup> En la tensió que ha mogut el protagonista a deixar la cort a la recerca d'aventures (els famosos versos "Erec s'an va, sa fame an moinne/ ne set ou, mes en aventure." 2762-3), emergia la necessitat d'Erec de trobar un lloc en un espai vital d'on se sentia desplaçat: la necessitat de definir la seva activitat en la vida, fonament de la pròpia identitat. El procés amb què, a través de l'aventura,<sup>30</sup> el protagonista troba la identitat passa per demostrar en primer lloc la seva capacitat guerrera, els dubtes sobre la qual l'empenyen a sortir a la recerca de l'aventura. En l'acusació de *récreant* que la cort, en boca de Enide, ha fet al damunt d'Erec, es troba el punyent estimul, la dolorosa revelació, la vergonya. Tanmateix, el lloc en la societat de guerrers és aviat retrobat, i tot i això el roman segueix endavant. Cal, com deia Bezzola, alguna cosa més que no només demostrar que s'ha superat l'influx negatiu de l'amor en l'activitat guerrera. La identitat del cavaller ha de trobar també el seu lloc en relació amb el món: de l'aventura soferta es passa a l'aventura acceptada (*la lutte pour le "toi"*) - després d'una primera tanda d'aventures, on el cavaller errant s'ha desfet en el seu camí dels atacants que successivament l'agredien, Erec torna a la recerca d'aventures responent, detall significatiu, una crida d'auxili. La diferenciació entre els dos blocs ve remarcada a més per l'aparició de la Cort d'Artur a la fi del primer.<sup>31</sup> A la fi del

<sup>29</sup> BEZZOLA (1968) marca la pauta d'aquestes pàgines, i, de fet, de la majoria dels estudis que s'han dedicat a l'Erec et Enide. L'"individu davant l'aventura ha estat descrit també de manera determinant per a la crítica per KÖHLER (1974).

<sup>30</sup> Al voltant del concepte d'aventura, de com aquesta és reservada a l'heroi *predestinat*, dels seus contorns boirosos i imprecisos, de la seva utilitat expressa de poder permetre a l'heroi de posar-se a prova i representar així una *quête* sense fi de la identitat, de la seva relació amb un *ordo* ontològic, són bàsiques les pàgines de KÖHLER (1974) - principalment pp. 80-102.

<sup>31</sup> TOPSFIELD (1981) p. 33, opina que l'aparició de la Cort d'Artur en aquest punt remarca el nou jo adquirit per Erec: a la Cort del Rei Lac havia estat acusat de *récreant*, a la Cort d'Artur, màxim exponent de la cavalleria, se'l torna a acceptar: el fet que Erec la deixi mostra com el seu jo anirà *més enllà* dels ideals que

segon, hi ha la reconciliació de Erec amb Enide v 4879: una altra de les aparents causes de tensió es veu també superada. També aparentment el trajecte d'Erec ha arribat a la fi. I altre cop la trama va endavant. És el torn ara de l'aventura cercada, que significativament tindrà incidència en el conjunt de la societat. (Bezzola en deia *l'aventure cherché: la lutte pour la communauté*). Significativament perquè en l'únic episodi que té lloc, la *Joie de la Cort*, s'ajunten en un mateix moment la voluntarietat i la incidència social de l'activitat del cavaller. La identitat finalment trobada. En aquest punt, hi ha el combat. A primera vista, res no permetria comparar aquest jove esforçat amb un cruel monstre, esclau de l'amor i apartat de la societat, si no fos que ell mateix ha passat per una etapa semblant.

Mabonagrain és efectivament el mirall perfecte d'Erec, però de l'Erec que ha fugit de la Cort acusat de *récreant*. Com Erec, Mabonagrain ha viscut apartat de la societat, aïllat a causa del seu amor per una dama: la cort ha perdut en ambdós casos el concurs d'un jove cavaller en un procés semblant, la problemàtica del qual resideix en la difícil relació entre matrimoni, amor, i vida guerrera - l'anomenat *topos cortès*, fonamental en l'imaginari cavalleresc ja des de Geoffrey de Monmouth.<sup>32</sup> En tots dos casos l'aïllament és entès com una cosa negativa, i d'aquí l'esclat de Joia que acompanya la resolució final. La imatge és inversa, però evident: Erec i Mabonagrain són un problema per a la cort perquè la seva activitat guerrera no és útil a la societat - no és com hauria de ser. En el cas de Mabonagrain, l'activitat és fins i tot perillosa. Erec per defecte, Mabonagrain per excés, mostren la incidència negativa de dos tipus d'actituds davant l'amor, diferents en principi, en l'activitat pròpia del cavaller. Un cop Erec ha superat les acusacions de *récreant*, un cop ha sabut trobar un equilibri vital que no faci del seu amor un obstacle per a l'activitat guerrera, es troba amb un personatge que li mostra l'altre extrem de l'excés. Mabonagrain es caracteritza per no ser precisament *récreant*, capaç com és de romandre ferm en la seva promesa, tot i fer-ho a contracor:

onques mes d'armes ne fui las,  
ne de combatre recreüz. v. 6056-6057

---

aquesta Cort encarna: *Erec now takes his critical decision, and begins his new quest of self-discovery and expansion. The value's of Arthur's court are not for him; to regain his premier los is not enough. He has been recreant in the outside world, in his father's land where he is destined to rule, and it is in the outside world that he must endure, attain the ultimate adventure.*

<sup>32</sup> Cf. CIRLOT (1987) p. 26.

L'amor per una dama provoca en Erec una insuficient activitat cavalleresca, en Mabonagrain una d'excessiva, inútil i perillosa per a la mateixa cort. En ambdós casos, un mal equilibri. Erec arriba però a l'encontre amb Mabonagrain havent superat la falta inicial, i ell mateix ho explicita repetint altre cop la paraula funesta en el moment de refusar els consells del rei Evrain de no emprendre l'aventura:

que ja de rien que j'aie anprise  
ne ferai tel recreantise v. 5605-5606

L'acusació ha estat superada, i com per remarcar-ho, l'autor l'enfronta a un personatge que mostra com el problema va més enllà del fet de ser *récreant*: en el fons la valua que com a guerrer ha demostrat en l'aventura acostava ja molt la imatge d'Erec a la d'un gegant, com deia A. Fierz-Monnier.<sup>33</sup> El paral·lelisme ha estat però establert:

(...) The Joie de la Cort adventure (...), *of course*, mirrors Erec's early failure at combining marriage and kingship" PLUMMER (1974) p. 387

Els elements que configuren el paral·lelisme són però molt més rics i complexament articulats. Pensi's als dos tipus de relació a què dona peu la diferència de comportament - pensi's a les dues dames, el paral·lel de les quals es veu subratllat en el fet que les dues noies són cosines:<sup>34</sup>

De leesce li cuers li faut  
ne ne puet sa joie celer;  
beisier la vet et acoler  
et dist: "Je sui vostre cosine,  
sachiez que c'est verité fine,  
et vos estes niece mon pere,  
car il et li vostres sont frere;" v. 6204-6210

El paper actiu o passiu de les dues cosines en relació amb els seus respectius cavallers és determinant per acabar de configurar la imatge inversa. Erec ha estat acusat de *récreant*, però per la seva pròpia actitud. Enide pot ser la causa de la seva desídia, però en tot cas involuntària. La cosina, en canvi, va ordir un estratagema per tal de lligar Mabonagrain aprofitant el seu amor. Actuant amb determinació, aconsegueix el que desitjava: gaudir del seu enamorat, sense que ningú els destorbi, en un aïllament arcàdic. Com és d'imperiós el seu caràcter se'ns mostra pel contrast que l'alegria de tota la Cort un cop vençut Mabonagrain ofereix amb la seva actitud:

Mes celi mie n'atalante  
qui sor le lit d'argent seoit:

<sup>33</sup> FIERZ-MONNIER (1951) p. 34.

<sup>34</sup> Cf. sobretot ZADDY (1967).

la Joie que ele veoit  
 ne li venoit mie a pleisir v. 6140-6143  
 (...)
   
 por ce li coroient les lermes  
 des ialz tot contreval le vis.  
 Molt plus que je ne vos devis  
 estoit dolante et correchiee,  
 et ne por quant si s'est dreciee; v.6170-6174

Com també contrasta amb el el discret i sofert capteniment d'Enide al llarg de tots els episodis de l'errància pel bosc.<sup>35</sup>

La cosina d'Enide i Mabonagrain per altra banda ofereixen la imatge del tipus d'amor que Erec i Enide tenien en el període immediatament posterior al seu casament - un amor isolat i improductiu. Que Erec ha de superar aquesta actitud i que Enide té un paper fonamental en el procés, és el tema més evident de tot el roman: tant ell com ella han d'actuar a la manera que els pertoca per tal de definir el lloc a la societat que cal que ocupin, fet que es veu simètricament reflectit en la responsabilitat activa que té la cosina en relació amb l'aïllament del món d'ella i Mabonagrain. Topem aquí amb un dels grans temes del roman artúric. La repetició d'aquest tema en molts romans omple encara més de significat aquests successos, aprofundint en el sentit d'aquest aïllament social. La presència de dues dones és constant en la vida dels herois artúrics: per Blonde Esmerée Guinglain ha de deixar la Pucelle aux blanches mains, com Eneas ha de deixar Dido per trobar Lavinia, com Tristany hauria hagut d'oblidar Isolda la blonda al costat de l'altra Isolda - cal superar un tipus d'amor, de connotació regressiva, per ser mereixedor de l'altre:

Le chemin qui conduit au mariage passe par la double expérience de la merveille et de l'épouvante. Mais d'autre part le partage du héros entre deux figures féminines, la Dame d'Amour qui a présidé à sa destinée et la belle conquête qui en est la récompense, ressortirait plutôt à la tradition de l'enchanteresse qui retient le héros dans ses lacs et de la femme promise à celui-ci s'il sait s'arracher à la première. MÉLA (1984) p. 50

El cas del Bell desconegut ofereix a més la pertorbadora similitud de noms entre la primera dona i la mare de l'heroi (la Pucelle aux blanches mains i Blanchemal, respectivament).<sup>36</sup> En qualsevol cas, amb o sense ressons incestuosos, el tipus d'amor que els herois troben al costat d'aquestes dones és sempre un estat de regressió,<sup>37</sup> en un

<sup>35</sup> De fet, Enide té un comportament exemplar al llarg de tot el roman, només tacat per una falta d'experiència a la vida; cf. PLUMMER (1974).

<sup>36</sup> Cf. GUERIN (1988).

<sup>37</sup> Cf. RUIZ DOMENEC(1986).

espai i temps arcàdics, aïllats de les exigències que en madurar la societat els posa al davant. La comoditat d'aquesta vida contrasta clarament amb l'esforç que representa afrontar l'existència assumint-ne les responsabilitats. La descripció de la vida de Guinglain al costat de la fada a l'Illa d'Or dóna la imatge justa d'aquests cavallers aïllats per aquest amor regressiu:

Tot avoit ce que il voloit  
a l'Ille d'Or u il estoit.  
Quant il voloit, s'aloit chacier  
et es forés esbanoier  
por traire as bestes et berser,  
quant lui anuoit sejourner,  
u en gibier u en riviere.  
Tot avoit, quanque bon li ere,  
de s'amie tot son voloir;  
Tot çou que il voloit avoir  
si estoit trestout apresté  
ançois que il l'eüst pensé 5332<sup>38</sup>

En connexió amb aquest àmbit, és interessant notar la coneguda referència a la història d'Eneas que trobem a l'Erec. Quan Erec veu la cosina d'Enide per primer cop, entrant al jardí a la recerca de l'aventura, aquest és l'efecte que fa:

et sor le lit une pucele,  
gente de cors et de vis bele  
de totes biautez a devise,  
la s'estoit tote seule assise.  
De li ne vuel plus deviser,  
mes qui bien seüst raviser  
et son ator et sa biauté,  
dire poist por verité  
c'onques Lavine de Laurente,  
qui tant par fu et bele et gente,  
n'ot de nule biauté le quart. 5843

Sorpren el paral·lelisme que sembla veure's entre la cosina d'Enide i Lavinia, mentre que Enide és comparada paradoxalment a Dido. En aparença aquest és també el sentit també dels ornaments de la sella amb què cavalca Enide sortint del castell de Pointure. Recordem el moment: pocs versos abans, després de l'episodi de Limors, ha tingut lloc la reconciliació dels dos protagonistes, la *queste* ha finalitzat:

Et Erec, qui sa fame an porte,  
l'acole et beise et reconforte;  
antre ses braz contre son cuer  
l'estraint, et dit: "Ma dolce suer,  
bien vos ai de tot essaiee.  
Or ne soiez plus esmaiee  
c'or vos aim plus qu'ainz mes ne fis,

<sup>38</sup> Ed WILLIAMS (1929).

et je resui certains et fis  
que vos m'amez parfitement. 4887

Es diria, en efecte, que la parella ha trobat l'estabilitat que cercava, la identitat anhelada. Potser per remarcar que encara falta un graó més en la progressió, o per reflectir l'etapa ja superada, els ornaments de la sella d'Enide no parlen sinó de Dido, com una *mise en abyme* que re-exposi l'etapa tot just superada:

s'i fut antailliee l'estoire  
comant Eneas vint de Troie,  
comant a Cartaige a grant joie  
Dido an son leu le reçut,  
comant Eneas la deçut,  
comant ele por lui s'ocist,  
comant Eneas puis conquist  
Laurentie et tote Lombardie,  
dom il fu rois tote sa vie. 5298

S'esperaria per tant que hi sortís també Lavinia, per identificar-hi Enide - i no la cosina. Erec es convertirà en rei, un cop trobada la seva identitat, com a cavaller, com a marit i com a individu a la cort: tal com Eneas va fer després de superar l'etapa de la *Dame d'Amor*, de la *Pucelle aux blanches mains*, d'*Isolda la blonda*... Segurament per això la subtilitat de Chrétien "mostra" Lavinia a l'entrada de l'aventura definitiva: superar-la serà conquerir tot el que Lavinia significa per Eneas - la definitiva realització de la seva individualitat.<sup>39</sup> El paral·lelisme asimètric entre els quatre personatges femenins respon a la comunió de destí dels dos herois masculins. Enide a la cort, la cosina al jardí, Dido; elles mateixes, un cop superada l'etapa regressiva, Lavinia.

Altres elements coadjuven a aquesta definició: molt més subtil per la ironia, si acceptem la lectura que en fa Oliver Goulden, és la relació que s'estableix entre la situació de *récreance* d'Erec amb l'estada d'Eneas al costat de Dido en els versos que segueixen l'escena de la reconciliació:

Tost est alce la nouvelle  
que riens nule n'est si isnele 4902

<sup>39</sup> BEZZOLA (1968) diu en canvi: *la comparaison avec Lavinie n'est pas fortuite, car cette princesse enflamme Eneas d'un amour plus passionné encore que celui qu'il avait ressenti pour Didon, amour qui le fait souffrir comme d'une maladie et qui l'incite à la vaillance contre le rival, Turnus.* (p. 219). TOPSFIELD (1981) ha parlat de la importància que es va donar a la relació entre Eneas i Lavinia en el *Roman d'Eneas*, identificant-la com una de les causes del seu gran èxit (p. 10-11): la història entre els tres personatges s'avenia molt bé als gustos del públic del *roman*. Sobre aquesta relació ha parlat més concretament CORMIER (1976).

Tal com la Fama havia escampat la nova dels amors entre Eneas i Dido, contraproductes per als deures reials d'un i altre, en aquest moment, s'escampa la notícia que Erec i Enide han superat precisament aquesta etapa regressiva:

Some readers may recognise in lines 4901-2 a parody of a well-known passage of the Aeneid (Book 4, 11.173-4). They may detect a well-hidden allusion to the state of *récreance* from which Erec et Enide have emerged. Virgil's *Fama* is an evil goddess spreading true news and false; she is responsible for publishing the news that Dido and Aeneas have become lovers and are neglecting their royal duties (...). Such an allusion at the moment of the couple's reconciliation may be judged opportune.<sup>40</sup>

La dimensió comunitària que el matrimoni, com a institució social, ha de tenir, desapareix en el cas de Mabonagrain i la seva amiga:

si me plevi et fiança  
que toz jorz mes amis seroit  
et que il ça m'amanroit;  
moi plot et a lui d'autre part.  
Lui demora et moi fu tart  
que ça m'an venisse avoec lui;  
si nos an venimes andui  
que nus ne le sot mes que nos; 6235

El secret amb què els dos joves deixen la cort contrasta amb l'actitud d'Erec i Enide, i ella mateixa li ho fa veure immediatament:

-Bele cosine, il m'espousa,  
si que mes peres bien le sot  
et ma mere qui joie en ot.  
Tuit le sorent et lié an furent  
nostre parant, si com il durent; 6246

La diferència entre les dues noies s'ha posat un cop més de manifest de manera simètrica. John F. Plummer veu en aquesta revelació la prova final per afirmar que Enide encarna en tot el *roman* l'ideal del *bien dire et bien apprendre* a què es refereix Chrétien en el pròleg de l'Erec.<sup>41</sup> El comportament educat d'Enide és constant en tot el *roman*: la seva posició és la de l'assenyada dama d'un cavaller, que a més a més aprendrà a través de totes les proves on els dos es veuran immersos la utilitat i necessitat del comportament correcte. Aquest comportament emergeix fonamentalment en la justesa del consell, en saber discernir les necessitats de cada moment i parlar en conseqüència.<sup>42</sup> La mateixa finesa amb què la cosina, responsable principal del captiveri de Mabonagrain, és tractada per Enide, parla per si sola. La diferència de comportament de les dues noies configura

<sup>40</sup> GOULDEN (1989) pp. 12-13, nota.

<sup>41</sup> PLUMMER (1974) pp. 392-3.

<sup>42</sup> PLUMMER (1974) p. 390.

un altre aspecte de les imatges dels seus respectius esposos. Sens dubte podem dir que l'actitud totalment errònia d'una contrasta amb l'impecable comportament de l'altra, de qui no es pot parlar en cap moment d'equivocació, malgrat que el capteniment d'Erec envers ella pugui fer-ho pensar.<sup>43</sup> L'oposició contrastant forma una figura quaternària:

Dafür hat aber ihr Leben eine Aufgabe und damit Sinn und Richtung erhalten. Erec und Enide, sowie Mabonagrain und seine Freundin bilden ein gegensätzliches Doppelpaar, eine Quaternität. FIERZ-MONNIER (1951) p. 36

La natura asocial de la relació és clara, i de fet s'ha vist fins i tot com un desafiament de les normes últimes, les del clan, les que regeixen la necessitat de l'exogamia.<sup>44</sup> L'estranya causa per la qual ningú no protesta en el moment que el rei Artur ha de dur a terme el bes del cérvol blanc, no seria només la incomparable bellesa d'Enide, sinó ell just acompliment de la *coutume*, que tanta expectació havia suscitat. El nebot del rei, Gauvain, l'havia alertat del perill de reinstaurar la costum de la caça del cérvol: ningú no estaria satisfet fos quina fos la dama elegida, i el conflicte a l'interior de la cort estaria servit. En canvi, en el moment de veure Enide, tothom oblida el problema. Les paraules de la reina són explícites:

"Sire, si con je cuit et croi,  
bien doit venir a cort de roi  
qui par ses armes puet conquerre  
si bele dame en autre terre. 1724

Com unànime és l'acceptació del fet per part de la cort sencera:

beisier la poëz quitemant  
tuit l'otroions comunemant 1784

En el fons, segons Giöry, Erec ha omplert la costum del primitiu significat. Ha trobat una dona d'un clan diferent, cosa que ha evitat el conflicte que hauria sorgit de romandre la costum a l'interior de la cort. Pot dir-se que l'aventura de l'esperver té la mateixa funció, i d'aquí els paral·lelismes - primigènia forma d'organització totèmica, la del clan que s'agrupa al voltant d'un totem i prohibeix les relacions entre aquells que el comparteixen. La relació que ha lligat Mabonagrain és en canvi fonamentalment endogàmica (en el símbol de la reclusió al mateix jardí de la cort), tot i que el costum que l'ha possibilitat tingui ben poc de costum de clan. L'ombra de l'endogàmia pren forma en la reclusió en l'espai propi, més en el cas de Mabonagrain per aquesta tendència a l'incest que sembla estar

<sup>43</sup> PLUMMER (1974) p. 394.

<sup>44</sup> GIÖRY (1967) (1968). De tota manera, Sargent ha demostrat les inconcrecions i punts discutibles d'aquesta perspectiva.



soterrada en les dones que els joves cavallers han de superar:

L'engagement de Mabonagrain de ne jamais quitter sa concubine s'inscrit dans l'image des fruits qu'on cueille dans le verger, sans pouvoir les emporter; la plus heureuse image médiévale de la fixation maternelle. GIÖRY (1967) p. 35

La relació entre ambdós personatges està així doncs profundament imbricada en el conjunt de l'obra. La famosa *coïnjonture* que Chrétien proposa com a ideal literari es tradueix en una acuradíssima construcció, on cap element és deixat a l'atzar.<sup>45</sup> Hem vist ja com molts dels elements de l'aventura de la *Joie de la Cort* on té lloc el combat entre Mabonagrain i Erec, poden remetre's a etapes anteriors del *roman*, revisitades - reinterpretades, podríem dir, a través de contínues retroalimentacions narratives. Els exemples són innumbrables:<sup>46</sup> per la repetició, el contingut es complementa progressivament:

Dans la matière narrative du roman certains motifs, comme par exemple les fêtes, les luttes armées, les départs et les rencontres, figurent à plusieurs reprises, de sorte que chaque réalisation renvoie aux autres, les rappelle et leur fait écho. Un jeu subtil de ressemblances et de contrastes se laisse apercevoir, grâce auquel chacune des réalisations d'un même motif apparaît dans une perspective particulière qui permet de mieux apprécier sa propre signification.<sup>47</sup>

La construcció sembla evidentment poder remetre's als patrons de pensament medieval que prèviament hem mencionat, sobre els quals no cal tornar. Passa que en l'Erec, el fenomen és particularment evident, i així ho han assenyalat la majoria d'estudis que se n'han ocupat. El fet de ser el primer *roman* conservat de l'autor, permet a més intentar rastrejar la seva tècnica en els moments teòricament més primerencs, en el moment de formació de la seva capacitat narrativa. En tots els casos, sembla convenir-se en el

<sup>45</sup> Kelly ho insereix en la mentalitat de l'època: *Nous savons de plusieurs sources qu'à cette époque la composition soignée était considérée comme essentielle au poème parfait* - KELLY (1971) p. 327.

<sup>46</sup> *On n'en finirait pas de déceler toutes les images reflétantes et reflétées dans le roman d'Erec*. GIÖRY (1967) p. 364.

<sup>47</sup> PRESS (1969) p. 530; TOPSFIELD (1981) ja havia qualificat el fet com un dels tres mètodes emprats per Chrétien de Troyes per a la creació de sentit: la repetició, creadora de significats no traduïbles a cap altre llenguatge. Procés característic de la literatura en general (potser accentuat en Chrétien de Troyes): cf. ISER (1987) pp. 175-251: la dimensió acumulativa de la lectura fa que cada nou succès, personatge etc... alteri el significat del precedent i obri noves i diferents potencialitats, que seran al seu torn afirmades, negades, matisades per la successió temporal de la lectura (*El eje temporal articula el sentido como síntesis de sus fases de decurso y permite conocer que el sentido es una exigencia de realización, producida en el propio texto - p.237*), sense que això signifiqui una estricta temporalitat - *las señales del texto no proclaman lo inmediatamente pasado, sino que con frecuencia lo hacen con los momentos de otras perspectivas del texto sumergidos en el pasado* (p. 189).

paral·lelisme constructiu que fonamenta l'aventura de la *Joie de la cort* en els termes de John F. Plummer:

The *Joie de la Cort* episode reinforces the lessons of Erec et Enide both large and small. PLUMMER (1974) p. 391

El paral·lelisme és tan clar, que fins i tot s'ha interpretat a la inversa: així Fierz-Monnier veu en el nom de Mabonagrain (cf. *supra*) un tret per definir la falta d'identitat de l'Erec *récreant*.<sup>48</sup> Més recentment, Sara Sturm-Maddox, s'ha ocupat específicament d'aquest fet insistint en aquesta important funció de l'episodi en tant que reafirmador de tot allò que ha tingut lloc en el roman, fil conductor del qual és la Joia,

Detailing the circumstances in which the hero and heroine of his romance are constituted as a couple, Chrétien gives to the relation between the notion of *joie* and its courtly setting a precise characterization that prefigures the *Joie de la Cort* episode in which their function as a couple within courtly society will be confirmed. STURM-MADDOX (1982) p. 514

La idea, més o menys repetida amb altres mots per la majoria d'estudiosos, és que l'episodi final adquireix la funció importantíssima de resumir (com un relat *en abyme*), remetre, *implementar* tot l'*Erec et Enide*:

(...) the balance of configuration of the elements of *li premiers vers* functions to establish norms and to generate patterns of expectation on the part of the reader. The precise significance of this configuration, however, is confirmed only in the rearticulation of its elements in the final adventure, as the narrative expectations of the audience are fulfilled simultaneously with the *sens* of the narrated events. STURM-MADDOX (1982) p. 526

L'estructura narrativa reflecteix aquesta concepció. Mabonagrain incorpora en certa manera tot el que el 'plantejament' narratiu ha explicitat d'Erec. Immediatament, ve a la memòria la polèmica de l'estructura narrativa de les obres de Chrétien, perquè un i altre fet se situen a la fi d'allò que molts estudiosos han considerat primera i segona part del roman, respectivament. Bezzola considerava que el roman s'estructurava fonamentalment en dues parts, subratllades a més per la mateixa veu de l'autor (*ici fenist li premiers vers*, v. 1785) i pel molt marcat moment de la crisi de l'heroi: la primera englobaria la conquesta d'Enide, és a dir la consecució de la identitat en un pla individual, mentre que la segona representaria la dimensió social de la recerca de la identitat, posada en evidència en l'acusació de *récreance* que precedeix la crisi. Un dualisme profund, arrelat en la civilització de l'època, el contrast entre individu i societat, emergiria

<sup>48</sup> *Es ist sehr bezeichnend, dass gerade nach der Besiegung Mabonagrains durch Erec das Motiv des unbekanntens Namens auftritt (...) Auch Erec hatte, als er mit Enide im Zaubergarten seiner jungen Ehe lebte, vor der Welt seinen Namen verloren.* FIERZ-MONNIER (1951), p. 34.

naturalment traduïnt-se en la bipartició del *roman*.<sup>49</sup> Z. P. Zaddy, de tota manera, proposa considerar-la com simplement lineal, tot i veure en tot l'argument la triple repetició d'un mateix nucli narratiu, compost per la seva banda de tres episodis, un dels quals és sempre la *queste*.<sup>50</sup> L'esquema que en resultaria és tentadorament coherent: una simetria perfecta dominaria la concepció de l'obra. Tanmateix, em sembla clar a més que la doble divisió en els termes plantejats, es correspon molt més bé a la tècnica de referències mútues que hem analitzat: així, el fet que hi hagi la reconciliació abans de l'episodi de la *Joia*, podria ser entès com a una prova que en el fons el problema principal no era el desacord dintre del matrimoni, o en tot cas no l'únic; o el fet que Erec no expliqui a la cort el combat amb Mabonagrain, com a mostra d'un aïllament simbòlic al que retornarem (per dir dos exemples de detalls que contribueixen a formar la imatge d'un aïllament temàtic de l'episodi que ens ocupa, fet que ha estat sovint comentat - recordi's les famoses paraules de Gaston Paris, describint-lo com a superflu).<sup>51</sup>

Més recentment, Oliver Goulden, en un estudi detallat de l'estructura de la part central de la narració, aporta interessants suggeriments,<sup>52</sup> desglossant, només en la part central proposada per aquest autor, nou episodis dividits en dues seqüències, de cinc i quatre episodis respectivament, que es corresponen simètricament de manera perfecta, amb l'absència d'un sol episodi en la segona seqüència que podria veure's com una estructura que respongués a la imatge d'una espiral (cinc episodis a la primera seqüència, quatre a la segona, un a la final):

One may see the whole of Erec and Enide's adventures as a spiral (...). The image of a conical spiral might be even more apt, in view of the progressive simplification and unification from sequence A to sequence B and finally to the Joie de la Cort. GOULDEN (1989) p. 24

L'estructura de la part que comprèn l'activitat d'Erec des del moment que hem descrit com el de prendre consciència de l'error, fins a la superació definitiva en l'encontre amb Mabonagrain, presenta una construcció anàloga a la temàtica:

Finally, it is possible to consider the simplification and unification, in sequence B, of the elements presented in sequence A as a structural and aesthetic device leading towards the simple unity of the Joie de la Cort episode, so that the three stages of Erec and Enide's story form a structural analogue of their progress towards moral wholeness. GOULDEN (1989) p. 24

<sup>49</sup> BEZZOLA (1968) pp. 83 i 89; molt més explícitament tractat a KÖHLER (1974) pp. 271-281.

<sup>50</sup> ZADDY (1967) pp. 609 sq.

<sup>51</sup> PARIS (1891) p. 154.

<sup>52</sup> GOULDEN (1989).

L'episodi de Mabonagrain culmina el procés de tot l'*Erec* i el cohesiona temàticament i estructural. El tema del personatge doble és així un fet fonamental en el desenvolupament del relat, com a representació de la culminació d'un procés, que pren tota la seva significació pels múltiples *feedbacks* que la narració presenta. Per altra part, hem vist com tot l'abast temàtic portava a una definició de l'episodi de la *Joie de la Cort* contribuïen a formar-ne una imatge d'aïllament, el mateix del castell de *Brandigan*. L'estructura reproduïx aquest efecte. Com deia Wetherbee, la composició del roman és fonamentalment simbòlica, i els fets que en ell són narrats, prenen tot el seu sentit en ser considerats d'aquesta manera: l'*Erec et Enide*, com tots els romans, resol les problemàtiques en un ambient de *cosmos* simbòlic no gaire diferent que el que postulaven els mestres de Chartres.<sup>53</sup> D'aquí que en aquest món global un episodi aïllat com el que ens ocupa pugui prendre perfectament la funció de climax absolut d'un procés, malgrat aparentar estar-ne separat.

Pel que fa a l'aspecte monstruós, cal concloure que, en el jardí encantat, Erec troba el personatge de l'Altre Món que el crida, tal com ho havia fet Yder, tal com Méleagant cridarà Lancelot. De la mateixa manera, Brandigan, l'Altre Món, l'havia cridat. L'heroi predestinat troba finalment l'aventura definitiva en l'aïllament simbòlic de l'Altre Món, aquell àmbit que el *roman* va fer servir per donar una imatge *global*, de cosmos, de l'univers que presentava.<sup>54</sup> En la globalitat simbòlica obtinguda a través del conflicte amb l'altre món, l'heroi troba el seu doble, procés pel qual la seva globalitat espiritual és al seu torn també simbolitzada. Aquesta no és però una imatge agradable a primera vista, lligada com està amb el sobrenatural, la mort, el macabre i el monstruós.

L'encontre amb Mabonagrain és un fet capital en el *roman* d'*Erec et Enide*, tal com ha quedat demostrat en relacionar-lo amb el conjunt global de l'obra. Sargent, ressaltava la importància de l'episodi en el pla psicològic:

Elle a, bien entendu, son intérêt sur le plan de l'action, comme aventure passionante dans un décor de féerie; mais sa plus grande importance est celle d'un témoignage sur l'évolution psychologique du héros. SARGENT (1967) p.200

L'encontre amb el personatge és decisiu, i en el pla temàtic això era evident, per tal com

<sup>53</sup> Cf. WETHERBEE (1972) pp. 240-241; MENEGHETTI (1974) on s'incideix en la correlació entre la teoria medieval de l'al·legoria i les possibilitats interpretatives de l'episodi en qüestió. Una referència genèrica a l'època, fonamental per la seva lucidesa es troba a CHENU (1976) pp. 159-190.

<sup>54</sup> KÖHLER (1974) p. 115.

en ell s'encarnava tot el discurs plantejat en l'obra. Part principal n'era sens dubte la interioritat del mateix heroi:

(...) le lien entre les mobiles du personnage central et les actions exterieures est net: Erec éprouvant soudain un sentiment de culpabilité, rejette brusquement le personnage oisif qu'il était devenu à son insu. (...) Sa victoire sur Mabonagrain est la démonstration éclatante de son triomphe moral. SARGENT (1967) p.200

En el mateix pla anàvem a parar en observar amb Goulden que l'estructuració en espiral dels episodis acabava per esdevenir una al·legoria del progrés de la parella de protagonistes vers la plenitud moral. La construcció simbòlica a què ens hem referit, central en tota l'època, es fa palesa. D'aquí l'interès que prenia la hiperconcentració d'elements meravellosos en l'episodi. A part del reguitzell de suggerències a què podia donar peu, col·locava l'encontre del protagonista amb el seu doble en un àmbit d'aïllament del real, potenciant-ne l'abast simbòlic. Aquí es podria trobar l'explicació a l'extrany fet que Erec, un cop a la Cort d'Artur, en explicar les seves aventures, omet l'episodi que ens ocupa:

des trois chevaliers qu'il conquist,  
et puis des cinc, et puis del conte  
qui feire li volt si grant honte;  
et puis des jaianz dist après;  
trestot en ordre pres a pres  
ses aventures lor conta  
jusque la ou il esfronta  
le conte qui sist au mangier,  
et con recovra son destrier 6438

Hem d'entendre que realment cal considerar l'episodi com un afegit com volia Gaston Paris? I, en el cas que fos així, a sant de què hi hauria totes les evidències que ens donen com a encontre decisiu aquest episodi? Per què la múltiple coherència de tots els plans convergeix en l'episodi? El misteri que envolta l'aventura no és doncs una impressió suggerida passatgerament: es tracta més aviat de l'evidència que té una realitat diferent, que el que hi passa transcorreix en un espai *altre*. L'encontre decisiu s'endevina ja en la visió de l'illa de Brandigan, en l'entrada pel mur d'aire, en els ocells, els fruits, la fada, i, sobretot, en el corn. L'heroi entra en l'espai *altre*. I en l'altre espai, troba el seu *altre*, el qual esdevindrà la prova definitiva. L'associació del corn amb el Graal que tant Loomis com Méla donen com a evidència ens posa sobre la pista. Hi ha alguna cosa molt més misteriosa que no superar-se a un mateix, hi ha el tema de la *queste* en la seva primera aparició:

Du cor d'ivoire de la fée au corps de la veillée funèbre, dans l'attente d'un retour de la Joie, une série d'équivoques règle le jeu des aventures, sans que la prise se referme jamais sur le mystère de cet objet. Le Conte du Graal fait en tout cas écho à Erec et Enide (...) L'expression de "querre la Joie" a donc prélué à celle de "querre le Graal". Le héros en vit l'enterprise avec une intensité qui témoigne de ce qu'il en

attend: sa propre vérité. MÉLA (1984) p. 29

L'episodi reduplica així amb aquesta lectura el seu potencial simbòlic. La *queste*, l'esquema de la qual es basa la recerca del *desig* de l'objecte i no de l'objecte en si, n'és l'emblema:

Ainsi commence, dans l'intervalle d'une perte irrémédiable et d'un retour impossible, la quête proprement dite, comme une mise en question radicale de soi et l'exigence désespérée d'un sens. MÉLA (1984) p. 73

Quin és aquest potencial és però una qüestió que va lligada amb el tema que ens ocupa, perquè en el fons, allò que té de més evident l'aventura del jardí és l'encontre amb el doble. Tot l'espai sobrenatural, aïllat, les reminiscències de la Joia, el corn i el Graal, són elements que ajuden a configurar-ne l'abast misteriós i el significat tan profund com enigmàtic, tant com la mateixa *queste* del Graal. El misteri però ve augmentat per la imatge en negatiu del protagonista: *si le héros devient le spectateur de sa propre aventure, c'est qu'il en cherche le secret*.<sup>55</sup> El secret esfereïdor, la part fosca d'un mateix, s'articula coherentment amb la realitat d'un Erec que es troba amb el fantasma de la seva desídia, incontinença i fins tot l'ombra de l'incest, en una imatge que transparenta horror i mort. L'ombra, l'altre, el Doble, el *Unheimliche* aterridor, el secret, just en el moment de crisi o de definició vital de la persona en l'*impasse* de definició de les càrregues afectives, electives i decisions vitals. L'altre jo, manifestant-se poderosament embolcallat de tot el sobrenatural que implica el tema de l'*altre*, relacionant-se amb el corn misteriós, dona entrada a l'aventura definitiva i mai no acabada, la *queste* del Graal. En fa un primer esbós. ¿No serà així postulable que en el fons l'enigma de la *queste*, l'enigma de l'*aventura* s'ha de buscar en les negres i profundes llacunes de l'interior humà, en la imatge del *Unheimlich* i que això serà el que definitivament donarà solució al problema fonamental de la identitat de l'heroi, el de trobar un lloc a la vida i, doncs, a l'univers?

Dans l'effet de miroir, se manifeste ce qui à l'insu du héros se sait; celui-ci advient au lieu où sa quête se réfléchit elle-même et se déchiffre (...) L'énigme dont le héros a ressenti dans son être l'atteinte mortelle interesse l'ordre du monde. MÉLA (1984) p. 83

<sup>55</sup> MÉLA (1984) p. 27.

## c) Meleagant

La prolixitat en el detall afavorida per la *transparència* del cas de Mabonagrain - la d'una coinjonture milimètrica que recull en el seu episodi una gran quantitat i diversitat de cabdells escampats al llarg de tota la narració - explica la quantitat i diversitat de la crítica que se n'ha ocupat, de manera genèrica o com a doble. No ha d'estranyar tampoc que, en canvi, el cas de Meleagant a *Le Chevalier de la Charrette* hagi estat menys tractat: per la seva imatge més difuminada, però també per una construcció i estructura més complexa que denota un divers estadi, molt més complex, en l'evolució de l'art de Chrétien de Troyes.<sup>56</sup> Tot i això, Méla el fa centre de l'argumentació de la coinjonture de l'obra. en postula una important funció: a través d'ell s'expressaria el desig informulat de Lancelot, el desig per la reina:

Mais surgit alors en pleine lumière ce que Lancelot a vu dans le miroir de l'aventure. (...) L'attention soudaine portée au personnage secondaire s'explique par le fait qu'il lui revient d'exprimer le souhait informulé du héros. (...) Or Méléagant porte à la reine un amour passionné égal à celui du héros; (...) Il n'a eu, du premier au dernier jour, qu'une pensée: que la reine fût toute à lui. MÉLA (1984) p. 301

Aquesta relació entre el personatge i el desig profund de Lancelot no és més que un efecte de reflexió -un mirall de les inclinacions de Lancelot, la imatge d'allò que en realitat és, però exasperada:

Ainsi le héros peut-il discerner, à travers son Ennemi, la représentation symétriquement inverse de son amour. Méléagant se tient de l'autre côté, (...); en lui se projette comme la forme refoulée du désir de Lancelot; il est l'autre parce qu'il est, en vérité, le même. MÉLA (1984) p. 302

La conclusió, com ja s'intuïa, porta a definir Meleagant com la corporització del propi jo obscur del protagonista - el *doble*, directament anomenat:

En Méléagant, Lancelot découvre son double maudit: la taille excessive de celui-ci trahit seulement ce qui apparente le héros aux puissances de l'Autre Monde. Méléagant n'est que la déformation fantastique, monstrueuse, de sa propre image, mais qui ne laisse pourtant pas d'être secrètement conforme aux forces obscures qu'il porte en lui. MÉLA (1984) p. 303

La primera impressió que tenim de Meleagant és la pròpia d'un personatge inquietant. Només deu versos després de començar l'obra, entra en escena: la seva aparició en l'episodi és fulgurant:

a tant ez vos un chevalier  
qui vint a cort molt acesmez  
de totes ses armes armez.  
Li chevaliers a tel conroi  
s'an vint jusque devant le roi  
la ou antre ses barons sist,

<sup>56</sup> TOPSFIELD (1981) pp. 105 sq.

ne salua pas, einz li dist: (v.44-50)<sup>57</sup>

Sense saludar ni treure's les armes, contravenint més que no les normes d'educació més elementals, contravenint l'ambient previ, idíl·lic i elegant, de la Cort en *Joia*.<sup>58</sup> Ja només per aquesta raó misteriós, el personatge esdevé inquietant en les seves paraules:

"Rois Artus, j'ai en ma prison,  
de ta terre et de ta meison,  
chevaliers, dames et puceles;  
mes ne t'an di pas les noveles  
por ce que jes te vuelle randre;  
ençois te voel dire et aprandre  
que tu n'as force ne avoir  
par quoi tu les puisses avoir,  
et saches bien qu'ainsi morras  
que ja aidier ne lor porras" (v. 51-60)

Un missatge de desafiament ben estrany: quin és aquest captiveri del qual ningú no podrà alliberar els presoners del personatge? si són presoners de la Cort d'Artur, el mateix rei hauria d'estar-ne assabentat, per què aquesta notificació en públic del propi guardià? L'embolicat episodi posterior, que acaba amb el rapte de la reina, el ridícul de Keu i la humiliació d'Artur com a rei, potencia encara més la seva imatge *estranya*.

És només versos enllà que sabem d'ell que es diu Méleagant, fill del rei de Gorre, reialme d'on ningú no torna:

"Par foi, seignor, Meleaganz,  
uns chevaliers molt forz et granz,  
filz le roi de Gorre l'a prise,  
et si l'a el rëaume mise  
don nus estranges ne retourne v.637-641

Cosa que equival a fer perdre una part de l'àurea d'inquietud que podia suscitar al raptor que Lancelot i Gauvain cerquen, conservada encara en la descripció del seu regne. Més que un senyor misteriosament totpoderós, l'imaginem supeditat encara a l'autoritat paterna i tendim a dibuixar-lo en la seva arrogància com a un jove noble de caràcter violent i irresponsable.

Intuïció que es confirma quan més tard veiem finalment el personatge en el seu ambient, actuant com un noi malcriat i arrauxat, condició que un interessant paral·lelisme d'episodis subratlla - l'escena del fill orgullós i la conversa entre Baudemagu i Meleagant mentre observen l'arribada de Lancelot. Les dues situacions són gairebé idèntiques: un fill que vol lluitar contra Lancelot, de manera inconscient, i un pare que intenta dissuadir-lo,

<sup>57</sup> Totes les cites es fan seguint l'edició ROQUES (1958).



conscient de la superioritat d'aquest. El fill orgullós és convençut pel seu pare, amb l'ajut dels seus cavallers;

Li peres dit: "Je t'acreant,  
biax filz, ensi le cuides tu,  
tant te fies an ta vertu,  
mes ne voel, ne ne voldrai hui  
que tu t'essaies a cestui." v. 1739-1741

Baudemagu, el rei de Gorre, en canvi, no aconsegueix amb la seva més llarga argumentació convèncer Méleagant de no lluitar:

-Assez me loist ore escoter  
et vos diroiz vostre pleisir,  
fez Meleaganz, et teisir,  
mes po m'est de quan que vos dites;  
je ne sui mie si hermites,  
si prodon ne si charitables,  
ne tant ne voel estre enorables  
que la rien que plus aim li doingne v.3272-9

L'episodi previ del jove és evidentment una de les tantes retroalimentacions de la narració - un *proleptic device*<sup>59</sup> que il·lumina recíprocament les dues actituds de dos fills davant els consells de dos pares: el primer fill veu, per força, que li cal reconèixer l'extrema superioritat de l'heroi, a qui d'altra banda poc després veurà aixecar la llosa predestinada només a l'elegit; d'aquesta manera, el lector té ja format un horitzó on situar l'actitud del segon fill de la narració que és Méleagant.

El caràcter inconscient de Meleagant, que les dues escenes citades mostren, es posa en evidència en el combat amb Lancelot: fins a tres vegades caldrà que Lancelot demostrí la seva superioritat sobre Meleagant, obstinat a no admetre la derrota. El rei esgota els recursos per a convèncer-lo:

"Li rois ot qu'an nule meniere  
n'i valt rien consauz ne proiere,  
si l'a lessié tot mau gré suen" v. 3475-77

Poc abans havia reconegut que no sabia dominar el fill conflictiu, a qui deixa passar certes coses només perquè és el seu fill:

Onques hom si ne menaça  
autre, con ge l'ai menacié,  
et par po je ne l'ai chacié

<sup>58</sup> Cf. KÖHLER (1974) pp. 125 sq.

<sup>59</sup> Cf. FIERZ-MONNIER (1951) p. 42: *Im Lancelot tritt nun Chrétien's Wiederholungsstil, der ja schon im Cligès angedeutet war, deutlich in Erscheinung. Immer wieder stossen wir auf eine Doppelung der Motive un auf Parallelhandlungen. La idea dels proleptic devices, a SOUDEK (1972).*

de ma terre par mautalant  
 por ce que il ne la vos rant;  
 s'est il mes filz (...) v. 3380-85

La traïdoria també forma part del seu caràcter. Ja en el feroç combat entre ambdós, en un cert punt Lancelot, *pensif* veient la reina a la finestra, s'oblida del combat; Meleagant, satisfet, aprofita per atacar-lo ferotgement per l'esquena:

"et Meleaganz l'enchauçoit  
 totes voies plus qu'il pooit,  
 si est molt liez con cil qui panse  
 c'or n'ait ja mes vers lui desfanse" v. 3679-3682

Quan combaten per segon cop, amb el motiu paradoxal d'aclarir l'acusació que Meleagant ha fet sobre Keu d'haver dormit amb la reina, la situació es repeteix. Baudemagu, angoixat pel dur combat, demana a la reina que ordeni els dos combatents aturar la lluita. Lancelot, només de sentir la conversa entre Ginebra i Baudemagu, para de lluitar, circumstància que aprofita Meleagant per atacar-lo:

"et Meleaganz fiert et chaple  
 sor lui, que reposer ne se quiert" v. 5024-5

Més tard, a través de l'engany d'un nan, Meleagant prendrà en captiveri Lancelot, per tal que no pugui combatre amb ell. Tot i així, Lancelot encara podrà participar al darrer torneig, prometent a la dama del castell que tornarà un cop acabat el torneig. Aleshores, Meleagant farà construir una presó expressa per Lancelot, de manera que no hi hagi possibilitat de sortir-ne:

"fu tote parfaite la torz,  
 forz et espesse, et longue et lee.  
 Quant ele fu ensi fondee,  
 Lancelot amener i fist  
 et an la tor ensi le mist;  
 puis comanda les huis barrer  
 et fist toz les maçons jurer  
 que ja par aus, de cele tor,  
 ne sera parole a nul jor.  
 Ensi volt qu'ele fust celee,  
 ne n'i remest huis ne antree  
 fors c'une petite fenestre" v. 6128-39

Meleagant, un cop tancat Lancelot, amb gran arrogància, es presentarà a la cort d'Artur, acusant Lancelot de no comparèixer al combat fixat. A la fi, però, la seva trampa el perd, Lancelot aconsegueix combatre'l i matar-lo (tot i que això passa a la part final, no escrita per Chrétien de Troyes, del *roman*).

Punt clau del caràcter de Meleagant és la seva vehement i explícita passió per la reina. La rapta, lluita per aconseguir-la, respon agressiu a l'arribada d'un cavaller que la

vol salvar (no vol ni sentir a parlar de tornar-la), i fins i tot es mostra extremadament gelós. Quan Lancelot ha passat la nit amb Ginebra, és Meleagant que troba les gotes de sang de les ferides de Lancelot al damunt dels llençols, i creient que es tracta de la sang de Keu, que dorm a la mateixa cambra, l'acusa pres de ràbia, i la insulta:

"Et dit: "Dame, or ai ge trovees  
 tex anseignes con je voloie!  
 Bien est voirs que molt se foloie  
 qui de fame garder se painne,  
 son travail i pert et sa painne;  
 qu'ainz la pert cil qui plus la garde  
 que cil qui ne s'an done garde.  
 De moi vos a il bien gardee;  
 mes enuit vos a regardee  
 Kex, li seneschax, mal gré suen,  
 s'a de vos eü tot son buen" v.4756-66

Un desig que no és solament molt intens, però, sinó que està tenyit d'una forta component de violència sexual. El fill orgullós de què hem parlat vol combatre amb Lancelot per poder posseir a plaer la donzella, tal com dicta la llei de Logres:

Les costumes et les franchises  
 estoient tex, a cel termine,  
 que dameisele ne meschine,  
 se chevaliers la trovast sole,  
 ne plus qu'il se tranchast la gole  
 ne feïst se tote enor non,  
 s'estre volsist de boen renon; v. 1302-8  
 (...)  
 Mes, se ele coduit eüst  
 uns autres, se tant li pleüst  
 qu'a celui bataille an feïst  
 et par armes la conqueïst,  
 sa volenté an poïst faire  
 sanz honte et sanz blasme retraire v. 1311-6

El fil d'aquest episodi comença amb la donzella hospitalària, amb qui Lancelot ha de dormir: l'escena, realment impactant, d'una violació simulada per tal de posar a prova l'heroi, situa ja l'àmbit d'interès. L'endemà, la donzella demana a l'heroi si la vol acompanyar. La petició, a la llum del costum de Logres, és a la pràctica una prova més a la capacitat del cavaller de defensar-la. Quan troben el fill orgullós, aquest exclama amb alegria:

or ai tote ma volanté,  
 quant en tel meniere vos truis  
 qu'avoec moi mener vos en puis  
 or androit, que n'i avrai honte v. 1576-9

Veiem com l'ètica de comportament és només no-violenta a mitges. El que importa no és l'honor de la dona sinó de l'home. Si aquest surt vencedor de la lluita, pot fer el que

vulgui. L'ambient (des de l'episodi de la violació) no s'ha mogut de la violència regint el comportament sexual. D'aquí la passió i fúria de Meleagant: havent-la guanyat en combat, no pot posseir la reina.

Meleagant, com Yder en l'*Erec*,<sup>60</sup> de qui no s'ha parlat per poc dibuixat; com el Cavaller vermell de *Li Contes del Graal*; com, malgrat les diferències, Mabonagrain. En ells hem de veure el personatge que encarna la crida de l'Altre Món, l'agent que entorpeix la Joia de la Cort, obrint les portes de l'aventura -les quals són, molt sovint, les portes del desconegut, de l'angoixa, de la tenebra -de l'*Unheimliche*:

Il [el tema de l'ultratge] ouvre la perspective sur l'angoissant inconnu ou s'engage Érec (...), sur le mystérieux au-delà où seront entraînés Lancelot, puis Perceval. Même dans l'histoire d'Yvain (...) c'est l'affront subi par Calogrenant qui ouvrira un monde engageant, mais ténébreux et menaçant pour le héros. L'important c'est le thème de l'autre monde où l'outrage donne accès, dans chacun des cas. GIÖRY (1967) p. 370

Hi fan pensar el poder extraordinari d'un cavaller contra qui una cort no pot fer res, l'arrogància, el fet de ser estranger, el motiu del rapte de la reina... La imatge és freqüent en la Matèria de Bretanya; però en una obra on la referència a aquesta és molt més capil·lar que a l'*Erec*: de l'episodi més o menys aïllat que podíem diferenciar en l'*Erec*, s'ha passat a una referència ininterrompuda i constant a la Matèria de Bretanya. L'àmbit meravellós hi és potenciat fins a tenyir tota l'acció, l'abast simbòlic i el potencial de les imatges

<sup>60</sup> Personatge que per altra part té alguna cosa de Doble; en certa manera prefigura Mabonagrain, en tant que oponent en l'aventura de la caça de l'esperver, i per tant, prefigura també aquesta dimensió contrastant de la seva aparició. Per descomptat, l'abast d'aquest contrast és curt: en el fons s'hi dibuixa el mirall d'un cavaller, *Erec*, que no presenta encara cap problemàtica psicològica, cap tensió amb el món que l'envolta, cap dels embolics que la seva immaduresa li portarà. Així, Yder es caracteritza en la seva breu aparició per l'arrogància que el porta fins a l'ofensa de la reina. El jove Erec no seria capaç de fer-ho: efectivament hi ha ja una contraposició però en el pla de les més elementals normes de comportament - com serà el cas de tots els enemics del cavaller en la *queste*. Més complex, potser és la comparació entre el comportament del protagonista en el moment de l'ofensa de la reina i l'actitud d'Yder: en el moment de vèncer Yder, Erec li reprotxa haver consentit l'ofensa *ou tu sofris ton nain anrievre / ferir la pucele ma dame* 1011-1013. Com és fàcil d'observar, Yder és objecte de la projecció del mateix Erec, que acusa l'altre justament d'allò de què justament ell és culpable; per la qual cosa podem dir que Yder esdevé el mirall de l'heroi: Cf. GIÖRY (1967) p. 369: *Le vers en question n'a de sens que comme reflet d'un remords que les vers suivants complètent en attribuant à Yder tout ce qui pèse sur la conscience d'Érec*. Roman de tota manera en Yder aquesta inquietant imatge del desconegut que dona peu a l'acció; caràcter que combina amb la seva condició de mirall de l'heroi, segurament menys definit que els altres personatges estudiats en concret, però en tot cas més que no altres, que es

(carregat no en la *veritat* de la història sinó en la *veritat* del seu *sentit*)<sup>61</sup> hi és multiplicat, en una saturació de l'element meravellós. - articulada en una sèrie d'elements que, hem de suposar, eren part integrant de l'horitzó del públic de l'època.

Malgrat la complexitat de l'escena inicial, amb l'estratagema de Keu per tal d'aconseguir ser ell qui defensi la reina, el silenci d'Artur i de la cort, la intervenció de Gauvain i la sortida de dos cavallers a la recerca de la reina, per dir-ne els trets més peculiars en referència a la matèria, l'episodi porta el record a les històries de raptos pròpies de la tradició celta -les *aitheda*:

The conception of Guenevere as a temporarily erring but restored wife is in harmony with the abduction theme as represented in the Celtic *matière*. ADLER (1950) p. 38

La reminiscència segura del mite de la lluita entre el rei de l'hivern i el de l'estiu per la reina ressona en els noms dels personatges: Ginebra s'associava en Galès al significat 'blanc fantasma', Artur pot remetre en els seus trets arquetípics al rei de l'hivern i en Meleagant s'entreveu Melwas, rei de l'estiu galès.<sup>62</sup>

The abduction of Guenievre by Meleagant goes back to a Welsh seasonal myth, in which Melwas as King of the Summer Country vanquished the King of Winter on May morning, and bore away with him to the end of the world the Guiant Ogurvan's daughter. LOOMIS (1949) p. 218

No tot és perfecte, és cert: no és el rei el que defensa la reina, sinó que en primera instància aquest paper és cobert per l'arrogància del senescal Keu; són dos cavallers de la cort els que la cerquen...<sup>63</sup> El que ens interessa, però, és relacionar Meleagant amb Melwas -la figura de Baudemagu, rei exemplar, desdobra també la del rei raptor de la Matèria, com una mena de tècnica de compensació, per la qual els atributs de reialesa i poder -polític- pertanyen a Baudemagu, mentre que els referents a la natura sobrenatural i totpoderosa són assignats a un *iuvén* violent, Méleagant; de manera que el terrible rei de l'altre món sigui paradoxalment també un jove arrauxat, desobedient dels bons consells del seu pare. Loomis nota com el darrer combat entre Lancelot i Meleagant té la característica de tenir lloc en un espai sempre verd:

En la lande un sagremor ot,  
si bel que plus estre ne pot;  
molt tenoit place, molt est lez;

---

queden només en la inquietant imatge del desconegut.

<sup>61</sup> El procés és constitutiu de l'aparició del concepte de ficció, en el qual és bàsic el pas de redirigir la dignitat de la narració cap al *sensus moralis*. cf. JAUSS (1989) pp. 269-277.

<sup>62</sup> Cf. LOOMIS (1949) p. 265.

<sup>63</sup> Per els desajustaments concrets entre l'episodi i la Matèria, cf. FRAPPIER (1969) pp. 7-46.

s'est tot antor selonc orlez  
de menue erbe fresche et bele,  
qui an toz tans estoit novele. v. 6983-698

El nom de l'arbre en concret no pot deixar de fer-nos pensar a l'inquietant jardí de la Joia de la Cort de l'*Erec*. Espai sobrenatural que hem relacionat amb l'especial natura de l'altre món de la mitologia celta, i que l'autor relaciona amb altres relats, remet al mite de fons de la *Charrete*.<sup>64</sup>

Malgrat les diferències amb la estructura original, i els desdoblaments i complicacions de la trama, els elements propis del raptor confirmen l'original mite implícit en el rapte que dona inici al *roman*. El tema de fons de l'obra es remet al conflicte anual entre el rei de l'hivern i el de l'estiu per una deesa:

The evidence of seasonal myth implicit in the abduction of Guenievre and the successive clashes of Lancelot and Meleagant is well concealed, but it is there, and is corroborated by a study of the Irish and Welsh sources and the Arthurian analogues. Meleagant wins Guenievre by combat in a wood on the May festival of Ascension Day; he is prince of a land whence no one returns; twice his duels with Lancelot are interrupted without a decision; a year elapses between his challenge and the final conflict; that conflict takes place in a glade where the herbage is fresh all seasons. (...) One may still rest secure in the conviction that the basic theme of the *Charrete* was the annual struggle of the Kings of Winter and Summer for the possession of a vegetation goddess.<sup>65</sup>

Aquesta identificació fa de Melagant un personatge que suscita inquietud. Pensem que el seu regne és el lloc d'on ningú no torna.

"Par foi, seignor, Meleaganz,  
uns chevaliers molt forz et granz,  
filz le roi de Gorre l'a prise,  
et si l'a el réaume mise  
don nus estranges ne retorn,  
mes par force el país sejourne  
an servitude et an essil" v.637-643

Més detallada i densa, la informació que es troba en la làpida de la tomba on l'heroi trobarà l'evidència de la seva predestinació:

Et lettres escrites i a  
qui dient: "Cil qui levera  
"cele lanme seus par son cors  
"gitera ces et celes fors  
"qui sont an la terre an prison,  
"don n'ist ne clers ne gentix hon  
"des l'ore qu'il i est antrez;  
"n'ancors n'en est nus retornez:  
"les estranges prisons retient;  
"et cil del pais vont et vienent  
"et anz et fors a lor pleisir." v.1900-1909

<sup>64</sup> LOOMIS (1949) p. 264.

<sup>65</sup> LOOMIS (1949) pp. 265 i 266.

La configuració típica de l'altre món celta: l'estranger que entra no pot tornar, la gent del país va i ve. Altres trets hi poden fer pensar, elements que ja hem trobat al castell de la Joia de la Cort: Gorre està aïllat, per entrar-hi cal atravesar el riu, senyal clara de l'entrada a l'altre món (el motiu dels dos ponts terrorífics i sobrenaturals no fa més que accentuar aquesta imatge), accedir-hi equival a sofriment, els presagis són funestos:

mes molt i covendroit grant painne,  
qui an la terre antrer voldroit!  
einz qu'il i fust molt se doldroitv. 618-620  
(...)  
mes, ce sachiez, molt i avroiz  
anconbriers et felons trespas,  
que de legier n'i antre an pas v. 648-650

Segons Loomis, *Gorre* seria una corrupció de *Voirre*.<sup>66</sup> La idea és magnífica perquè, sigui certa o no, enllaça el regne de Gorre amb un dels espais més propis que la mitologia cèltica dona al sobrenatural: l'illa o el palau de vidre, d'aparició freqüent en els relats de la Matèria de Bretanya.<sup>67</sup> Un element exclusiu de la *Charrete*, que també incideix en aquesta dimensió sobrenatural de Gorre, és el caràcter misteriós de la torre des d'on Baudemagu i Meleagant observen com Lancelot atravesa el pont de l'Espasa, invisible des de l'altre cantó del riu:

Comme le séjour du Roi Pêcheur, celui de Baudemagu est un château de nulle part, un château de l'Autre Monde, analogue au bruiden celtique susceptible de disparaître aussi subitement qu'il apparaît près d'un cours d'eau infranchissable.<sup>68</sup>

S'ha discutit bastant si els funestos presagis que acompanyen Gorre l'identifiquen amb el regne dels morts.<sup>69</sup> Sigui rei dels morts o no, Meleagant és un personatge ambigu: un cavaller arrauxat portador de diversos elements que remetien a una imatge *altra*, percebuda d'una manera més evident que no en el cas de Mabonagrain, pel fet que en l'episodi de la Joie, tan curt, de seguida es desvelen tots els enigmes. Cal tenir en compte

<sup>66</sup> LOOMIS (1949) p.219.

<sup>67</sup> El motiu es troba, a més a més, en moltes altres tradicions, relacionat sempre amb móns de caràcter sobrenatural o més específicament espiritual; és per això que sovint es pot relacionar amb les experiències xamàniques. Per a la relació d'aquest espai mític de regeneració, aquest lloc essencial, el *non-luogo*, amb altres tradicions, amb especial referència a l'èxtasi xamànic que retorna a l'experiència primordial, Cf. ZAMBON (1987).

<sup>68</sup> SALY (1976) p. 58. El paral·lelisme amb el Castell del Graal s'accentua si pensem que es tracta de palaus que només s'apareixen a l'heroi.

<sup>69</sup> Cf. LOOMIS (1949) p. 220 - s'hi fa a més a més un resum d'opinions; MICHA (1950); SALY (1976) p. 59.

també que la *Charrette* està farcida d'elements cèltics, Gorre se situa així més enllà del món ja meravellós de la narració, com deia Alfred Adler *one step toward the unreal*.<sup>70</sup>

En el caràcter arrauxat de Méleagant trobem encarnada la figura del jove cavaller intemperat i violent, l'excés que porta a l'oblit de l'ètica cavalleresca. El mateix Méleagant explicita aquesta situació en els versos ja citats:

je ne sui mie si hermites,  
si prodon ne si charitables,  
ne tant ne voel estre enorables  
que la rien que plus aim li doingne v. 3276-9

En ells es contraposa clarament els valors cavallerescos amb l'actitud valerosa d'aquell que ha de defensar allò que més estima. Hi ha en aquests versos un cert to d'arcaisme feudal: l'habitual cavaller arrogant i violent que fa el que vol valent-se només de la seva força:

The "rude manner" is the first attribute of this [Méleagant] knight so completely devoid of humility or any consideration for anyone but himself. Throughout the text his selfishness is emphasized and it is apparent by the end of the text that he is the deliberate antithesis of Lancelot, one who seeks honor from empty conventions which usually gain renown. MICKEL (1975) p. 246

L'oblit de la part ètica de la cavalleria, la potenciació de l'àmbit guerrer, augmentada encara més per la projecció sobrenatural citada. Köhler havia insistit que l'única diferència entre Lancelot i Méleagant era que aquest no era un *prodhome*. L'evolució d'aquest terme mostra clarament el procés de l'ideari cavalleresc tendent progressivament a donar més importància a la seva component ètica. En la paraula *prodhome* s'intensifica la part ètica de la cavalleria; Méleagant rebutja explícitament la possibilitat de ser qualificat de *prodon* (a part d'altres ja més evidents: ni ermità ni persona honorable). S'oposa, per tant, al *prodhome* per excel·lència, Gauvain,<sup>71</sup> a l'encarnació de l'ideal artúric -aquell que sap controlar la folia amorosa que en canvi apropa els caràcters de Lancelot i Méleagant.

Anem veient, doncs, com la relació de Lancelot i Meleagant és a primer cop d'ull la de dos antagonistes bastant diferents entre si. Intuïm per tant que la relació, si hi és, ha de donar-se en un nivell més profund. La lectura és difícil perquè admet múltiples lectures: no podem buscar en ella la pedra de toc, la peça definitiva que ens permeti fer encaixar tot el trencaclosques, i ens desorientem davant de la sistemàtica ambigüitat i equivocitat que hi campen. El punt clau per afirmar això és la mateixa aventura

<sup>70</sup> ADLER (1950) p. 35.



fonamental de l'heroi: arribar a Gorre, derrotar l'adversari, alliberar els presoners, aconseguir l'estimada. L'èxit més gran (tasca d'un elegit) comporta la traïció més evident: l'estimada és la reina, la dona del senyor. El salvador conviu amb l'adúlter, la vergonya amb l'honor, l'amor amb la vergonya...<sup>72</sup> Sistemàticament, a un acte honrós, que ens pugui fer pensar en la qualitat del personatge, s'implica o es contraposa un de vergonyós: com si tot el conjunt volgués potenciar l'ambigüitat bàsica de l'aventura fonamental.<sup>73</sup> No ens trobem un procés unilateral i unilineal dels personatges, sinó un mar de referències creuades, lluny de la 'claredat' estructural de l'*Erec*. Podem dir que en línees generals el *roman* s'articula al voltant del problema de l'amor de Lancelot per la reina. Tot i que no ens trobem amb un procés evident, hem de pensar que Lancelot progressa en la seva persona fins a fer-se mereixedor de l'estimada. L'aventura fonamental de Lancelot és la de salvar la reina i els presoners. Meleagant és el raptor i desitja a més, amb vehemència, la reina. La relació per tant vertebrava tot el *roman*. Ara bé, la posició de Lancelot és ambivalent. No hi ha una definició clara dels fets, com si es volgués donar expressió a un conflicte latent en tota l'obra.

Sobta el ridícul amb què a vegades és descrit Lancelot. A la finestra del primer castell que troba en el seu camí, Lancelot veu la reina i, encantat com està, a punt és de caure:

Et quant il ne la pot veoir,  
 si se vost jus lessier cheoir  
 et trebuchier a val son cors;  
 et ja estoit demis defors  
 quant mes sire Gauvains le vit;  
 sel trait arrieres, se li dit:  
 "Merci, sire, soiez an pes,  
 por Deu nel vos pansez ja mes  
 que vos faciez tal desverie; v. 565-573

Més tard, altre cop encantat (a la manera com estarà Perceval davant les tres gotes de sang damunt la neu), no sent les amenaces del cavaller que defensa el gual; fet caure del cavall, l'aigua freda el desvetlla:

<sup>71</sup> KÖHLER (1974) pp.153 i sq.

<sup>72</sup> És clar que es tracta d'elements que en l'estructura significant del mite no són tan ambigus: els suggestius treballs de ZIMMER (1993) mostren com és de coherent aquest adúlter *salvador* arquetípic, paradigma de l'*animus* femení, amb altres figures de mitologies llunyanes.

<sup>73</sup> La constatació és essencial - per la diversitat de lectures que suscita, cf. BRUCKNER (1986). Cf. l'anàlisi que més incideix en aquesta ambigüitat constitutiva, entenent-la com l'element dimensionador

Quant cil sant l'eve, si tressaut;  
toz estormiz an estant saut,  
aussi com cil qui s'esvoille v. 767-769

El quadre que ofereix perseguint les seves armes no és gaire edificant - i Chrétien es complau aquí visiblement en el detall:

si prant son escu et sa lance  
qui par le gué flotant aloient  
et totes voies s'avaloint,  
s'estoient ja molt loing a val; v. 836-840

Entre d'altres exemples. Lancelot a punt de caure de la finestra i Meleagant: dos individus iguals, incontrolables, obcecats per l'amor, imatge inversa de Gauvain.<sup>74</sup> Tots dos comparteixen un mateix somni, la reina, i totes les seves accions s'han d'entendre en funció d'aquest somni. L'estimen fins a la mort: Meleagant combat amb qui sigui, Lancelot intenta suïcidar-se en creure morta la reina. La reina, però, a diferència del que passa en relats més *pròxims* a la matèria, no és la dona de cap d'ells. No es tracta de l'objecte de possessió que dos actants es disputen i que passa successivament de les mans de l'un a l'altre.<sup>75</sup> Ginebra és l'esposa d'Artur, el Rei, i no de Lancelot, l'heroi destinat a salvar-la. El fet precisament de desplaçar el paper del rei de l'altre món al pare del raptor, col·loca en certa manera en situació d'equivalència els dos herois -en certa manera confronta el fet de l'adulteri amb el desig de Méleagant. El desig és adúlter; el campió desitja la reina, l'estima i la defensa, però no és el seu marit. Aquí segurament el punt delicat en la interpretació a què ens referíem i que ha dividit l'opinió dels crítics, perquè aquesta paradoxa fonamental, a més a més, es projecta i dimensiona tota l'obra.<sup>76</sup> L'equívoc sistemàtic desorienta: ¿És tot desig traïdor, deslleial, o cal tenir en compte que la situació de la reina és tan delicada que li cal acceptar l'adulteri

---

de tota l'obra, a MÉLA (1984) pp. 257-321.

<sup>74</sup> KÖHLER (1974) p. 184.

<sup>75</sup> Sobre la possibilitat d'aplicar els esquemes de Greimass als *romans*, i en general a la novel·la, parla Rainer Warning: la disputa de dos actants per un objecte que alternativament posseeix un o l'altre, és massa simple per explicar una construcció narrativa marcada per les corrents de pensament de l'època, procés pel qual es creen allò que Warning anomena *Interferències*, entre un esquema de construcció cíclic i un lineal, de concepció teleològica, pròxim al pensament figural - cf. WARNING (1978) pp. 25-29. Exemples com els de KOOLJMAN (1978), el qual aplica els models de Propp al *roman*, mostren l'escàs marge de maniobra possible en aquest àmbit.

<sup>76</sup> Cf. BRUCKNER (1986) p. 159.

tenint en compte la flaqueza d'Artur?<sup>77</sup> Baudemagu ocupa, per comparació estructural amb altres obres, el paper que hauria d'ocupar Artur: en Meleagant ressonaria el motiu del fill que disputa la dona al pare que la protegeix? Res no és explícit, però la suggerència ha estat ja feta.<sup>78</sup> No és fàcil definir-se.

Lancelot es mostra però com un heroi pel damunt del corrent, un caràcter excepcional que l'aparta de la imatge d'un simple amant obcecat. D'entrada, un valor personal per sobre dels homes. Les seves aventures són una sèrie d'èxits sorprenents, que configuren pas a pas la imatge d'un cavaller excepcional - una evolució narrativa que porta progressivament a demostrar la vàlua d'aquell que ha sofert el gran deshonor d'haver pujat a la carreta; evolució més aviat despreocupada per part de Lancelot: l'únic que l'interessa és arribar a la reina (preguntat a l'entrada de Gorre si ha vingut per la reina respon taxativament *onques n'i ving por autre chose* v. 2137: una mateixa actitud que porta a oblidar-se un mateix, pel bo i pel dolent). És un cavaller predestinat. En primer lloc, el llit perillós (v.459-533) on Lancelot dorm sense fer ni més ni menys de les amenaces, la llança encesa que li cau a mitjanit o l'excepcionalitat de l'aventura:

Et li chevaliers s'est dreciez,  
s'estaint le feu et prant la lance,  
en mi la sale la balance,  
ne por ce son lit ne guerpi,  
einz se recoucha et dormi  
tot autresi seüremeant  
com il ot fet premieremant. v.528-534

Al cementiri, és assenyalat com l'elegit, en mig de l'admiració de l'ermità i la seva indiferència (v.1849-1980). Lancelot aixeca *si que de neant ne s'i grieve* (v.1912), la llosa d'una tomba on *girra* l'alliberador dels que són presoners *el rëaume don nus n'echape* (v.1936); l'ermità no dona crèdit als seus ulls:

Et cil respont: "Ja ne m'iert painne  
que tot le voir ne vos an cont,  
car or androit de ci s'an vont.  
et li chevaliers fu leanz,  
si a fet mervoilles si granz  
que toz seus la lame leva  
c'onques rien ne s'i greva,  
de sor la gran tonbe marbrine.  
il vet secorre la reine,  
et il la secorra sans dote,  
et avoec li l'autre gent tote.

<sup>77</sup> ADLER (1950) ho considera així; SHIRT (1981) hi veu el signe d'un món a l'inrevés... hi ha moltes lectures fetes - que BRUCKNER (1986) detalla i comenta.

<sup>78</sup> Cf. MÉLA (1984) pp. 305-306.

Vos meïsmes bien le savez  
 qui sovant leües avez  
 les letres qui sont sor la lame.  
 Onques voir d'ome ne de fame  
 ne nasquié, n'en sele ne sist  
 chevaliers qui cestui vausist" v. 1964-1980

Recordem que és ell l'únic a travessar el riu, malgrat haver triat el pont més difícil, i que és ell l'únic a veure la torre de Baudemagu, senyal inequívoca que és l'únic capacitat per entrar en aquest altre món.<sup>79</sup> I això deixant a part tots els combats de què Lancelot surt vencedor sense gairebé ni immutar-se.

La predestinació podria fer-nos dubtar d'un progrés o tan sols procés, ja que tot semblen atributs innats. Ara bé, només un cop hagi efectuat un feixuc camí, pot ser digne de la reina -fet assenyalat en l'adquisició del nom.<sup>80</sup> La seva tasca és la d'alliberar els presoners del regne de Gorre i de rescatar la reina. Els senyals de predestinació configuren la imatge de la seva aventura fonamental, concretada en aquesta contradicció inherent entre el salvador i el traïdor. Dur-la a terme serà el punt central de la seva identitat.

Des d'una altra perspectiva, Lancelot, abocat completament a la seva *queste*, entra en contradicció amb els valors més mundans. El cavaller de la carreta: que Lancelot sigui conegut per aquest nom, indica ja l'essència de la seva identitat. No solament per l'acte deshonorós, sinó precisament perquè la figura de Lancelot s'erigeix com aquell que *ha estat capaç* de pujar a la Carreta. Són significatius els blasmes continus de tots els personatges que progressivament es van trobant. La primera part del *roman* és una ascensió progressiva de Lancelot a partir d'aquest punt d'ignomia, que els successius i múltiples signes de predestinació, així com les mostres de la seva vàlua, s'encarregaran de dissipar. Lancelot, refusa dir el seu nom (és a dir, allò que permetria superar simbòlicament la seva manca)<sup>81</sup> roman l'heroï que ha pujat a la Carreta, i a la gent costa

<sup>79</sup> SALY (1976).

<sup>80</sup> Retornem aquí al motiu de l'adquisició del nom. Versemblantment, cal convenir en què s'indica l'adquisició d'una identitat. El procés és extern: és el públic que s'adona del que realment val aquell que ha pujat a la carreta. El nom de Lancelot és prou conegut, la seva vàlua de cavaller prou establerta, només fer-lo anomenar ignomiosament permet establir una confrontació entre les aparences i els valors autèntics, equivoc que es perdria si de bon principi fos dit que el cavaller és el gran Lancelot.

<sup>81</sup> L'actitud envers el propi nom també podria entendre's com humilitat voluntària: *Could it be that his desire to remain nameless is also part of the role of humility and the deliberate shunning of the*

d'entendre aquesta aparent contradicció:

Et quant ceste aventure voient  
 les genz, qui par le pré estoient,  
 si dient tuit: "Avez veü?  
 Cil qui sor la charrete fu  
 a hui conquise tel enor  
 que l'amie au fil mon seignor  
 en mainne, sel siudra mes sire.  
 Por verité, poomes dire  
 que aucun bien cuide qu'il ait  
 an lui, quant il mener li lait" v. 1817-1824

L'actitud és significativa. Només el senyor-pare que prefigura Baudemagu, ha estat capaç d'entreveure l'excepcionalitat de Lancelot. Els actes de Lancelot contrasten amb la mala fama que té entre els personatges de l'obra.<sup>82</sup> La clau del problema: l'honor aparent en confrontació amb la vàlua real -la potenciació de la dimensió ètica de la cavalleria, fins a la superació fins i tot de les pròpies normes de comportament d'aquesta societat: el real valor d'una persona va més enllà de les convencions, les *empty conventions* que persegueix el mateix Méléagant. El mateix Gauvain es nega a pujar a la Carreta.

et dit qu'il n'i montera mie,  
 car trop vilain change feroit  
 se charrete a cheval chanjoit v. 390-392

Se'n desprèn que l'acte no és estrictament necessari si no és en la lògica del fin'aman. Moralment, és clar que efectivament Lancelot, que ha estat capaç de sacrificar tota la seva aparença com a cavaller als ulls de la societat és el que arribarà a la reina.<sup>83</sup> Per altra banda, la discrecció proverbial de l'heroi contrasta també amb la inconsciència amb que Keu ha pretès defensar la reina. És significatiu que, en el moment de l'alliberament, aquest es mostrí ofès amb Lancelot perquè l'ha posat en ridícul, portant a cap allò de què ell no ha estat capaç:

"Con m'as honi! -et je de quoi?"

---

*ostensible honors granted by society? If Lancelot had been named early in the 'roman', the scorn heaped upon him, important to the meaning of the text, might well have seemed implausible, given his reputation. MICKEL (1975) p. 256.*

<sup>82</sup> *Numerous times in the text he [Lancelot] is insulted by onlookers as a knight in disgrace only to prove to them subsequently that the appearance of shame is not the same as guilt. MICKEL (1975) p. 249.*

<sup>83</sup> *The big question in the 'Charrette' concerning Gauvain is how Lancelot will fare in comparison with him. The answer is not immediately given (...) The reader, of course, anticipates the outcome and is supported by a number of proleptic devices, but the actual decision is not final until the supreme tests of the 'aventure', the crossing of the perilous bridges. SOUDEK (1972) p. 104.*

fet Lanceloz, dites le moi;  
 quel honte vos ai ge donc faite?  
 -Molt grant, que tu as a chief treite  
 la chose que ge n'i poi treire  
 s'as fet ce que ge ne poi feire" v. 4007-4012

Lancelot, silenciós i discret, sense vantar-se'n, ha posat en evidència de manera encara més violenta la incapacitat de Keu. Els cavallers, un cop reconegut el seu mèrit es disputen com infants l'honor d'allotjar-lo:

Tuit dient ce que dit li uns,  
 que herbegier le vialt chascuns  
 si con chascuns avoir le vost,  
 et par po qu'il ne s'an combatent v. 2452-2455

L'escena és volgudament ridícula. En aquests i d'altres personatges, hi ha una línia comuna que aproxima amb evidència aquest tipus d'honor a l'actitud de Méléagant.

Throughout the text the various characters see honor in deeds that are not honorable but actually soil the concept. Keu, Gawain, the woman of the fiery bed, the woman of the inviting bed, the knight on the narrow path, the knight at the river crossing, the people who fought to lodge the hero, and Meleagant - all seek honor in selfishly motivated deeds. Lancelot willingly sacrifices his reputation for others and is ironically reproached for being shameful, a reproach which his actions repeatedly belie MICKEL (1975) p. 267

La ironia de l'autor, el fet de l'adulteri, el caràcter de predestinat de l'heroi, la superació de l'honor en la seva afecció més superficial... cal pensar que l'ordre amb què hem encadenat el comentari reflecteix una lògica interna, la línia que progressivament mostra que Lancelot està pel damunt de tot, *més enllà del bé i del mal*? El conflicte latent i l'equívoc a què ens hem referit no s'hi explicarien. Si ens centrem en l'equívoc mateix, en l'ambigüitat que els diversos àmbits han evidenciat, sorgeix clarament com si en el conflicte, projectant la seva influència en tot el *roman* en marqués la pauta. L'aventura fonamental té per resultat l'adulteri, la traïció més gran, la vergonya definitiva, d'on Lancelot és vist en tota l'obra des del prisma de la confrontació entre honor i vergonya. La vergonya de pujar a la carreta n'és l'emblema. A diferència que Erec, Lancelot no n'abandona cap, només sotmet totalment les armes al seu amor. La tensió del desig l'empeny, fins a l'oblit de la pròpia estima i dels valors més externs. Segons Méla, diversos trets dimensionen el vessant fosca d'aquest desig: en el joc continu de miralls, una mateixa ressonança uneix la vergonya de la carreta amb l'honor de la predestinació del llit perillós, la profunda destrucció que aquest darrer implica (la llança d'inquietants ressons mítics) amb el llit de la donzella hospitalària i el de la reina, i aquests amb la llosa de la tomba, al seu torn lligada a la trampa que empresonarà Lancelot (si no hi hagués hagut un continuador, per sempre). La línia que uneix aquests esdeveniments encadenats

gairebé per l'evidència porta a notar la preponderància dels trets sinistres associats a l'acompliment del desig. Lancelot troba en ells l'autoafirmació, duu a terme la seva aventura fonamental (aconsegueix el nom), però alhora s'hi obre una dimensió de caràcter simbòlic on un mirall li fa veure el rerefons de l'aventura. El llit prodigiós està reservat a un rei (i doncs a algú digne de dormir amb la reina), però alhora comporta el perill sobrenatural, i per tant inexplicable, de la llança. Al mateix temps, anuncia el llit de la donzella hospitalària, on s'escenificarà una violació de manera crua, on Lancelot veurà la imatge inquietant del propi acte -que tindrà lloc en el llit de la reina. L'inscripció de la tomba lligarà aquesta inquietud amb l'horror de veure la pròpia mort i la predestinació a la condemna. Tots aquests fets tenen la característica de situar-se en l'espai de la meravella i de projectar-ne la dimensió suscitadora d'horror.

Trets que encaixen amb Meleagant, en qui són projectats tots els personatges violents i orgullosos, disposats a aconseguir el seu desig sexual de forma agressiva, superat per l'actitud de Lancelot. Aquesta part fosca del desig és clarament una part important del nucli narratiu, difuminada en la recurrència del sobrenatural. L'important és fer notar que Lancelot s'hi relaciona del mateix moment que ell també desitja, i que les seves aventures el lliguen a fets relacionats amb aquesta dimensió (principalment els llits i la violació). El poder desmesurat de Meleagant s'avé amb aquesta imatge violenta -i recordem que el mateix Lancelot, en els combats, en la prova de la llosa de la tomba etc... demostra una força física desmesurada, fora del comú (*sobrenatural*). La seva relació amb el sobrenatural no és, en cap dels dos casos, conflictiva: cap dels dos es comporta com un estrany en aquest ambient. Lancelot i Meleagant ofereixen, de manera simètrica, un quadre de comportament relacionat amb unes constants repetides. El desig com a motor, la reina com a objecte, la relació amb el sobrenatural, l'espectacle obscur de l'acompliment del desig, la violència omnipresent, serien els trets més evidents d'aquest nucli conflictiu que estructura tota l'obra i hi projecta tot el seu influx. L'evident relació de Meleagant amb ells permet postular una clara re-incorporació de la temàtica, i, doncs, una relació en la identitat.

L'encontre entre els dos personatges pren d'aquesta manera una dimensió menys puntual que no la d'Erec-Mabonagrain, pel fet que s'estén al llarg de gairebé tota l'obra. Quan no hi ha una confluència directa entre els dos, assistim a un reguitzell d'elements relacionables a un o altre. Tot i això, si hi ha algun moment clau en la relació entre els dos, aquest és el del primer combat. Clau ja només perquè en ell l'heroi rebrà el nom. Simbòlicament hi ha hagut una confirmació de la identitat: l'heroi ha demostrat ser digne

de l'aventura -i per tant, del llit de la reina, en el continu alternar de perspectiva. Si el nom representa la identitat, i aquesta és fonamental en el *roman*, sembla clar que el primer acarament entre els dos personatges hi és essencial. La intuïció immediata és que aquest fet respon a la trobada amb el doble, tal com en l'aventura definitiva Erec el trobava. La re-incorporació d'elements referents al nucli narratiu en Meleagant ens permet pensar que, efectivament, Meleagant dóna la imatge simètrica, el reflex en el mirall, de Lancelot. Superar Meleagant és superar tot el que tenen de fosc les tendències per ell encarnades: tot i mostrar una molt pròxima actitud d'amant obcecat, de familiaritat amb l'*alteritat* del sobrenatural, Lancelot mereix la reina, perquè ha superat, i el combat n'és l'emblema, la pròpia *ombra*, la part obscura d'un mateix. La projecció de l'encontre pren així forma en el combat. Ara bé, cal recordar que aquest és posposat, i que les successives repeses configuraran una impressió d'inacabament (recordi's el termini cíclic referit en la matèria). Si no fos per la continuació, estariem parlant d'un combat ajornat *sine die*. Altra vegada l'equívoc: l'autor es resisteix a donar sol.lució a un conflicte que suscita impressions tan oposades al llarg de tota l'obra? Potser aquí podem trobar la idea definitiva que encadeni els dos personatges: l'equívoc és fruit d'un conflicte, d'un desconcert, inherent als actes de Lancelot; que l'heroi trobi l'*ombra* i la combati, és fonamental per a la seva identitat, perquè en ella hi ha re-incorporades les tensions més íntimes. Ara bé, que no hi hagi possibilitats de vèncer-la, que el combat doni la impressió d'eternitzar-se, no pot ser un símptoma clar que el conflicte difícilment admet resolució?

L'oposició amb Méléagant incideix en la simetria. La relació profunda amb el mateix objecte de desig acaba de determinar l'abast del seu encontre: la imatge de Meleagant és la cara dolenta d'aquest desig, l'amenaça que el mateix Lancelot porta a dins, és a dir, l'esclavatge total a la pulsio. Méléagant és la pròpia imatge repudiada, la imatge malèfica de la cara profunda del comportament de Lancelot:

En Méléagant, Lancelot découvre son double maudit (...) Qui donc est enfin Méléagant sinon sa propre image, répudiée, dans le miroir? En l'autre maléfique s'est projeté tout ce que la voie du desir selon la fine amor abhorre et frôle à la fois, c'est à savoir ce reflet maudit de la satisfaction et de la toute-puissance. MÉLA (1984) pp. 303 i 304

Ambdós personatges comparteixen una mateixa pulsio obsessiva i alienant que porta al ridícul a un i a l'altre a una inconscient negació de les pròpies limitacions que el portarà, a la fi, a la pròpia destrucció.

E' chiaro definitivamente che la "materia" della Charrette consiste nella lotta di Lancilotto contro Meleagant, non nella storia d'amore di Lancillotto e Ginevra. BELTRAMI (1984) p. 66

Lancelot sembla superar l'esclavatge de la pulsio, es mostra com un salvador i es manté a



part de l'ambient de violència sexual: pensi's a la suposada violació de la donzella hospitalària. Ambient tenyit de tenebra, perquè com nota Méla hi assistim a una conscient projecció interior de l'heroi: Lancelot acaba per actuar perquè es veu reflectit en el comportament bàrbar de l'altre, que porta a cap allò que ell havia de fer, és a dir, dormir amb la donzella:

Quoi qu'il en soit, la scène invite le héros à s'imaginer dans la situation de l'autre, son rival en somme. Dès lors l'épisode confronte Lancelot non pas à la honte de laisser l'autre faire, mais avant tout à celle, que masque en la déplaçant la première, de se substituer à lui (...) La souillure sexuelle suscite l'horreur que son angoisse, ensuite, révèle, parce que l'être immonde qui jouissait de la fée lui désignait sa propre place et semblait avoir surgi là, à sa ressemblance, comme le fantôme de "la scène primitive". MÉLA (1984) p. 283

Lancelot destaca pel damunt de tothom perquè és capaç de subvertir i anar més enllà dels valors *re-valoritzant-los* pel fet que allò que pels altres és ignomia, per ell és honor<sup>84</sup>. Hem vist ja com Méléagant no es preocupa ni tan sols per certs valors si això implica cedir en els seus desitjos: l'oposició a Lancelot era en aquest sentit entre forces pròpiament anti-cavalleresques (en tant que oposades a la construcció ètica de la cavalleria en Chrétien)<sup>85</sup> i la conducta recta. Ara bé, hi ha també però un sentit de l'honor en Méléagant que l'apropa a la societat cortesa, que es troba en el punt on les normes esdevenen símptomes de decadència: la condemna que el mateix món artúric porta en si.<sup>86</sup>

They are also the ultimate expression of the narrow, conventional ethic of Arthur's court which ostracised Lancelot. Already with Meleagant and the Arrogant Knight there is a muffled roll of thunder for the end of the Arthurian world in the Mort Artu. TOPSFIELD (1981) p. 142

No oblidem que la figura de l'heroi és profundament ambigua i que a aquests trets

<sup>84</sup> *As a man who has monted the Disgraceful Cart, Lancelot has shown that he is ready to act in terms of what Nietzsche called die Umwertung aller Werte, the revaluation of all values.* ADLER (1950). p. 34 *L'eroe, la cui predestinazione al successo finale, nell'episodio della carretta, è garantita e messa in relazione con la sua qualità di essere amante, è costantemente messo alla prova nel rapporto con un ambiente nel quale è onta ciò che per lui è onore.* BELTRAMI (1984) p. 44.

<sup>85</sup> En aquest punt s'explicitaria la lectura d'Erich Köhler: el bosc, l'alteritat responen a un desig d'incloure tot l'univers en el projecte cavalleresc. Que Méleagant tingui la característica de ser estranger i d'amenaçar l'equilibri cortès és gairebé una necessitat narrativa. Per altra banda, hem vist ja com, menys simbòlicament, Meleagant representa un exemple de la cavalleria que s'oposa al concepte de *prodhome*: el seu comportament s'oposa a la creixent càrrega ètica que el mot explicita, de fet fruit d'aquesta nova necessitat. cf. KÖHLER (1974) pp.115-120, 143 i sq.

<sup>86</sup> KÖHLER (1974) p. 195.

aparentment positius és fàcil acarar altres aparentment negatius. El roman s'articula al voltant d'una ètica on la violència i l'honor són fonamentals. La relació de l'heroi amb ells definirà la pròpia identitat de la manera més profunda - l'aventura final de la seva vida, la reina, hi està estretament lligada. El fet que Meleagant repeteixi la mateixa relació però invertida ens permet suposar-hi una re-incorporació evident: centrat unívocament en Lancelot, en dona la seva *ombra*. Si Lancelot no actués com ho fa, seria Meleagant: una molt evident projecció del familiar més íntim que es torna sinistre en la figura del senyor de l'Altre Món. Tot i això, la superació no està resolta explícitament, d'acord amb la sistemàtica indefinició de l'obra: l'aventura fonamental és també inacabada, perquè l'encontre amb el doble sembla eternitzar-se (almenys en Chrétien de Troyes). Cal pensar que en el fons se'ns ve a dir que la superació de l'*ombra* no pot ser completa, i que la tensió Lancelot-Meleagant és eterna, per tant essencialment constitutiva de la identitat del protagonista?

En principi sembla com si el seu comportament estés perfectament assumit i que en tot cas fos l'altra gent la que hagués de canviar el parer inicial negatiu. L'evolució de Lancelot no és la d'Erec, això està clar. Ara bé, l'aventura té sempre aquest contingut de providencialitat per a l'heroi, per a que pugui créixer en la seva persona:

Und zwar muss man auch hier wieder das Abenteuer als Funktion eines Entwicklungsprozesses auffassen. In einer Folge von Abenteuern hat sich Lancelot so weit entwickelt, dass er die schwerste Probe seines Rittertums bestehen kann.<sup>87</sup>

La *Charrette*, en comparació amb l'*Erec*, s'omple de matisos. No hi ha ingenuïtat, ni narrativa ni conceptual: es passa a una visió més aviat pessimista i introspectiva del mateix model, sigui en el pla narratiu sigui en l'ètic. De la qual cosa se'n deriva una trama més complexa, on l'ambigüïtat domina, reflectida en una estructuració molt menys transparent que la de l'*Erec*. La sistemàtica anàlisi feta per Charles Méla de les aventures de Lancelot és prou explícita de la gran complexitat, de la multitud d'episodis i significats interrelacionats recíprocament de manera diversa, que presenta la *coïnjonture* de la *Charrette*. Canemàs que es mantindrà intacte en la versió en prosa que anys més tard

<sup>87</sup> FIERZ-MONNIER (1951) p. 42. L'enigma que aparentment es presenta és només el de no veure cap mal comportament en Lancelot: en canvi sí en el seu doble, en el mirall que li ensenya el més profund de si mateix. És per això que just en el primer combat amb Meleagant, hi ha l'adquisició simbòlica del propi nom, motiu propi de Chrétien per designar l'adquisició de l'identitat en la primera part dels romans cf. *Ibidem* p. 43 i *passim*.

marcarà l'evolució de la novel·la europea.<sup>88</sup> S'ha passat d'un roman evolutiu i en certa manera lineal, d'una certa facilitat de lectura, a un roman en aparença poc evolutiu (encara que es pugui pensar que en certa manera també ho és) que es caracteritza per la molt complicada estructuració d'episodis, de caràcters, de sentit. A més, el personatge on hem volgut veure el *double* del protagonista, apareix de forma completament diferent a com ho feia Mabonagrain -a la manera de resum compilatori. Es tracta aquí d'una interacció que comença ja en els primers versos del *roman*, i es prolonga a través d'un laberint de referències mútues que hem intentat desglossar en les pàgines anteriors, però que sens dubte escapen a la sistematització.

Hem començat per dibuixar el caràcter terrorífic i *altre* de Méléagant, perquè és també la impressió primera que podem tenir d'ell. Per la interacció mútua, però, aquest *unheimliche* anirà aproximant-se a la mateixa cort, al mateix sistema de valors pretesament universals que configura un cosmos ètic i perfecte. Lancelot, l'heroi que sap superar la seva imatge terrorífica, la projecció del seu interior més fosc, l'*unheimliche*, arriba a superar el mateix model ètic - del qual potser no havia aparentment format part essencial: d'on surt en el moment de perseguir la reina? *Il n'est pas de l'Autre Monde, il n'est plus de la court.*<sup>89</sup> Assistim aquí a un punt intermig en l'evolució de l'art narratiu de Chrétien de Troyes, que el porta a oblidar el model definit en l'*Erec* i *Cliges*: la *superació* -

Lancelot, Yvain and Perceval are isolated. They must achieve an ideal of 'completeness' within themselves, by their independent actions, and their fitness for this task is in ratio to their separation from the conventional values of Arthur's world. (...) Chrétien has moved away from the aims and values of the courtly society for which he writes. TOPSFIELD (1981) p. 105

En Lancelot s'ajunten la dimensió més transcendent de l'heroi amb la més baixa de l'adulteri. Cosa que no fa més que reafirmar la globalitat del *roman*: el mateix món al revés, la universalització, l'al·legorització més extrema,<sup>90</sup> configuren aquest isolament del món del *roman* amb res més que no sigui ell mateix, l'autoinclusió completa. En l'excepcionalitat de Lancelot, en la seva confrontació constant amb el món transcendent, tornem a veure la imatge de l'aventura definitiva posada en relació amb el mateix *Unheimliche*:

Les éléments du merveilleux celtique n'y sont ni incompris ni rationalisés ni christianisés, mais intériorisés de manière à revêtir une sénéfiance spirituelle: c'est parce que Lancelot aime jusqu'au s'immoler que la tour de Baudemagu lui apparaît et qu'il pénètre au royaume interdit (...). L'aventure de

<sup>88</sup> SOUDEK (1972) p. 108.

<sup>89</sup> MÉLA (1984) p. 260.

<sup>90</sup> Cf. respectivament SHIRT (1981); TOPSFIELD (1981) p. 105; ADLER (1950).

l'amour humain et celle du Graal se développent en contrepoint. Dans quelle mesure, chez Chrétien, l'une n'est-elle pas préfiguration de l'autre? SALY (1976) p. 65

\* \* \*

I quina pot ser aquesta prefiguració? L'aventura fonamental d'Erec tenia molt de superació d'un estat regressiu. *Liebe ist Heimweh*: amb aquesta dita alemanya justifica Méla la colpidora revelació que ajunta l'amor amb la regressió. Lancelot cavalca contínuament per trobar Ginebra, el blanc fantasma, la fada, el lloc d'on tot sembla indicar prové ell mateix. L'encontre amb el Doble ofereix a més l'encontre amb un fill que es deleix per la dona vigilada per un pare, rei sobrenatural. Canviï's només el nom de Baudemagu pel d'Artur (el lloc del qual ocupa clarament, segons Méla), i s'obtindrà la vertiginosa impressió de l'abisme més profund que el reflex suggereix, sense que però se'ns digui res del cert - el doble suggerint el fons més íntim de la pulsíó, a Gorre, a l'altra banda del mirall...

També pot ser que només es tracti de deformacions provocades pels miralls. El que sí és clar és que en l'amor, allò que més defineix Lancelot, la llavor de la regressió hi és clarament present, i que per això és natural l'aparició del sinistre:

"*Liebe ist Heimweh*", dit-on en allemand. Vivre nous éloigne sans retour d'une terre natale, disparue du souvenir, mais cet exil trouve dans l'amour sa conscience et sa résolution dans la mort. Il s'en exhale, sans doute, dans la poésie un parfum d'élégie, mais que soit entrepris l'impossible voyage, et d'étranges impressions lèvent en chemin. Etranges justement, de remonter d'un fond intime, sous l'aspect de formes étrangères: "*Das Unheimliche*". MÉLA (1984) p. 257

## d) Gauvain.

En Gauvain, a diferència del que passava amb Mabonagrain i Meleagant (i d'altres que, potser de manera més tènue com Yder, fan presentir una corporització de l'alteritat) trobem un personatge susceptible de ser entès com a imatge conscientment posada al costat del protagonista, sense que encarni un enemic de caràcter monstruós o almenys misteriós, sinó tot el contrari - el paradigma de la societat cortesa. Gauvain encarna una semblança massa marcada, però, com per no considerar-lo digne d'estudi malgrat aquesta particularitat. Qui més ho ha notat és, encara, Fierz-Monnier, que el converteix en un centre de la seva lectura.

Explícit i simultani entén la citada autora el camí de Gauvain en referència a Lancelot en *Le Chevalier de la Charrette*. En aquesta obra s'assistiria a l'esbós d'una tècnica que tindrà molt èxit posteriorment: la separació d'aventures. En aquest cas, són dos els personatges, Gauvain i Lancelot, dos els camins, dues les vies, dues en el fons les qualitats. Gauvain és, segons Fierz-Monnier, un mirall del mateix Lancelot, que mesurarà el seu progrés en relació amb l'altre, l'ideal de la cavalleria. En contra dels moviments barroers de Lancelot, Gauvain encarnaria la perfecció del món cortès. La seva figura seria bàsica per entendre la del protagonista: com a tal és qualificat de *Gegensatzfigur* de Lancelot -la figura de contrast. La seva imatge s'articulària, seguint l'argumentació, en una relació de contrast i comparació amb la de Lancelot. Relació que és qualificada com a la d'una *Parallelgestalt*, una forma paral·lela, i d'un *Spiegelbild*, una imatge especular. Ja el mateix ús de diferents qualificatius alerta de la dificultat de definició. Interessant remarcar, però, la referència al mirall:

Man könnte hier die Figur Gouvains als eine Parallelgestalt, ein Spiegelbild von Lancelot selbst auffassen, das zu Lancelots Persönlichkeit in einem gegensätzlichen un ausgleichenden Verhältnis steht. FIERZ-MONNIER (1951) p. 44

En aquesta obra, però, Gauvain té la posició de privilegi: és el cavaller que sap moure's i relacionar-se amb el món, mentre que Lancelot no pot - la mateixa aventura amb la reina és un travessar la foscor de l'element femení. I tot i això fracassa on Lancelot triomfa.<sup>91</sup>

A *Yvain*, Fierz-Monnier veu altre cop la relació directa de Gauvain amb el protagonista.<sup>92</sup> Primerament, com a integrant d'una "quaternitat", un *Doppelpaar*, que

<sup>91</sup> L'anàlisi complerta, amb un repàs sistemàtic de la duplicitat de motius, a FIERZ-MONNIER (1951) pp. 40-46.

<sup>92</sup> FIERZ-MONNIER (1951) pp. 46-63.

recorda la descrita en l'*Erec*: Gauvain i Lunette, Yvain i Laudine. Els primers tenen alguna cosa de sobrenatural (el mateix Chrétien els identifica amb el Sol i la Lluna, reprentent la natura solar tradicionalment associada a Gauvain, com haurem de veure), per la qual cosa, la parella Yvain-Laudine és en certa manera honorada. Ara bé, la participació activa de Gauvain en la falta d'Yvain (l'empeny a anar a l'aventura, per tal de no convertir-se en *récreant*, possibilitant que Yvain falti al just equilibri entre armes i amor en el sentit invers que ho havia fet Erec) fa anar més enllà l'anàlisi de l'autora: Gauvain és l'heroi que té més crèdit en la cort d'Artur, el que personifica la imatge externa de la cortesia, la façana, la *Vorderseite* que només un heroi a-problemàtic, sense culpa (fet que caracteritza tots els altres herois de Chrétien) podria personificar; i tanmateix (i segurament a causa d'aquestes característiques), viu un món que no és vàlid per a Yvain:

Gauvain lebt die eine Seite des Rittertums. Nämlich die Vorderseite einer stark stilisierte Kultur, die problemlos, schön und durch den Gedanken des christlichen Nächstenliebe verklärt ist (...) Im Gegensatz zu ihm sind Yvains Bindungen und Verpflichtungen konflikthaft und problemgeladen (...) Der Weg, der für Gauvain richtig ist, nämlich eben der freie Kampf um ritterliche Werte, ist für Yvain falsch. FIERZ-MONNIER (1951) p. 54

L'oposició prendrà cos en el combat final que els enfrontarà, on, malgrat no sortir-ne vencedor, Yvain establirà la seva superioritat, en tant que defensor de la causa justa. Gauvain mentrestant haurà servit de contrast constant a la figura d'Yvain -el combat no serà més que l'encontre del protagonista amb la seva *Gegensatzfigur*:

Dieses Abenteuer bringt für Yvain die Auseinandersetzung mit seiner Gegensatzfigur, mit Gauvain. FIERZ-MONNIER (1951) p. 60

Veiem doncs com l'autora torna a usar el mateix terme per a descriure la natura del personatge de Gauvain i el seu lloc en la narració.

En *Li contes du Graal*, la relació protagonista-Gauvain arriba al cim. Fierz-Monnier arriba a dir que és lícit sospitar que en aquest *roman* Chrétien volia fins i tot descriure el procés evolutiu de la *Gegensatzfigur*, de manera que d'entre els principals temes de l'obra caldria incloure la descripció al problema dels oposats - *Gegensatzproblem*<sup>93</sup>. En aquesta descripció intervendrien àmplies porcions de l'obra. L'anàlisi es dedica a sistematitzar-ne la llista, observant com gairebé tots els actes d'un protagonista tenen a veure amb l'altre: tot el que passa a un, passa a l'altre, però a l'inversa -*Alles was Perceval tut, wird mit umgekehrten Vorzeichen auch von Gauvain*

<sup>93</sup> FIERZ-MONNIER (1951) p. 65.

*getan*.<sup>94</sup> El contrast es basa en les aventures d'un i altre: Perceval prové de l'ambient matern, femení i natural; s'associa al Graal, objecte de simbologia femenina; troba els reis, masculins i relacionats amb el pare - mentre que Gauvain surt de la cort, del pare, del món masculí i espiritual; cerca la llança, de simbologia masculina; troba les reines, i la pròpia mare. La culpa d'un és matar la mare, de l'altre un pare, tots troben tres castells, els fracassos d'un es reprenen en l'altre... el laberint de motius repetits és interminable. En tots ells es veu un evident desig de posar un al costat de l'altre els dos herois.<sup>95</sup>

Gauvain, junt amb Keu i Artur forma part del conjunt d'emblemes essencials del món artúric. Són els elements claus que identifiquen l'espai narratiu del *roman* artúric.<sup>96</sup> Gauvain és una figura eminentment positiva. Davant del botzineig constant de Keu, ofereix la cara més lluminosa, ordenada i educada de la cort. És el personatge modèlic que enclou en ell tot el bo i dolent de les normes de comportament cavalleresc. A part dels elements concrets que en poguem subratllar, cal convenir que la seva figura té un alt grau de convenció:

This seems to be a characteristic of Gauvain in many of the romances considered in this study, namely that authors not only describe him in action, but also appeal to the reader's knowledge of Gauvain's supreme position in many aspects of courtly and chivalric life.<sup>97</sup>

Molt del personatge de Gauvain és implícit, més deutor del propi món del *roman* que no de la tradició.<sup>98</sup> En primer lloc, i destacat, cal fer esment de la seva posició de privilegi. És el personatge que estadísticament més apareix en la literatura artúrica cosa que fa intuir una mena de necessitat del seu concurs, fins al punt de semblar imprescindible.<sup>99</sup> Gauvain és part fonamental, *essencial* de la cort; el seu paper és sovint el de millor conseller del rei, i, en certa manera, se'l considera com un hereu d'Artur i un garant de la institució monàrquica. Encarregat de rebre els estrangers que arriben a la cort, i de *re-integrar* aquells que, pertanyent-hi, n'estan temporalment apartats. Gauvain és l'encarnació *per excel·lència* de la cavalleria,<sup>100</sup> l'ideal al qual tots els cavallers es refereixen, l'ideal estàtic que tots els herois

<sup>94</sup> FIERZ-MONNIER (1951) p. 82.

<sup>95</sup> FIERZ-MONNIER (1951) pp. 63-83.

<sup>96</sup> Cf. BUSBY (1988).

<sup>97</sup> Cf. BUSBY (1980) pp. 50-57 (p. 56).

<sup>98</sup> Cf. sobretot LARMAT (1980).

<sup>99</sup> *It appears to have been impossible to write an Arthurian romance in the Middle Ages without including Gauvain.* BUSBY (1980) p. 381 (Cf. també pp. 1-46).

<sup>100</sup> Cf. BUSBY (1980) pp. 381-384; KÖHLER (1974) pp. 128-129, 131-132.

han de sobrepassar.<sup>101</sup>

A l'inici de *Le Chevalier de la Charrette*, Gauvain actua com el personatge assenyat capaç de censurar en públic el rei:

"Sire, fet il, molt grant anface  
avez faite, et molt m'an mervoil;  
mes, se vos creez mon consoil,  
tant com il sont ancor si pres  
je et vos iriens après  
et cil qui i voldront venir." v.226-31

Qui pugui parlar així al rei ha de tenir necessàriament una gran autoritat a la cort, d'on el record de l'inici de *l'Erec: de ceste chace/ n'avroiz vos ja ne gré ne grace* v. 41-42). És el primer de la Cort a reaccionar i sortir a l'encaç de la reina. Fonamental la negativa a pujar a la Carreta:

Quant mes sire Gauvains l'oï  
si le tint a molt grant folie  
et dit qu'il ni montera mie,  
car trop vilain change feroit,  
se charrete a cheval chanjoit. v. 388-92

com l'actitud al costat d'un Lancelot més pròxim a Meleagant en la seva ofuscació. És Gauvain el que torna la reina a la Cort (tot i confessar que el mèrit no és seu); és amb Gauvain que Meleagant accepta combatre en comptes de Lancelot... La possibilitat de substitució sembla fora de dubte.

Tot i això, Gauvain, malgrat triar el camí més fàcil per entrar a Gorre:

Si puet l'en antrer totevoies  
par deus molt perilleuses voies  
et par deus molt felons passages.  
Li uns a non: LI PONZ EVAGES v. 653-656

...  
Bien fet a refuser cist mes  
et s'est se li moins perilleus v. 664-5

...  
Li autre ponz est plus malvés  
et es plus perillens assez  
qu'ainz par home ne fu passez  
qu'il est com espee tranchanz;  
et por ce trestotes les genz  
l'apelent: LE PONT DE L'ESPEE v.668-73

fracassa en l'aventura.

El paper en *l'Yvain*, és semblant, però va més enllà. De bon principi, mentre Yvain porta a terme l'aventura de la font, que li permetrà de prendre Laudine com esposa i esdevenir

<sup>101</sup> Cf. KÖHLER (1974) p. 132; TOPSFIELD (1981) pp. 25 i 55.



senyor dels territoris d'aquesta, Gauvain es comporta habitualment, i replica les acusacions que sobre aquell fa Keu:

Merci, mes sire Kex, merci!  
 Se mes sire Yvains n'est or ci  
 ne savez quele essoine il a.  
 Onques voir si ne s'avilla  
 qu'il deïst de vos vilenie  
 tant com il set de corteisie v.2211-16

S'escenifica simbòlicament el lligam entre Gauvain i Yvain a través dels amors del primer amb Lunete. El fet que aquesta sigui clarament una dona lunar fa que la parella que conforma amb Gauvain tingui alguna cosa de reminiscència mítica:

Cil qui des chevaliers fu sire  
 et qui sor toz fu reclamez  
 doit bien estre solauz clamez.  
 Por mon seignor Gauvain le di,  
 que de lui est tot autresi  
 chevalerie anluminee,  
 come solauz la matinee  
 ovre ses rais, et clarté rant  
 par toz les leus ou il s'espant.  
 Et de celi refaz la lune  
 dom il ne puet estre que une,  
 de grant foi et de grant aie.  
 et ne poroec, je nel di mie  
 seulemant par son grant renon,  
 mes por ce que Lunete oi non v.2402-16

Tot seguit, Gauvain posarà a prova la personalitat del protagonista i se l'endurà per tal de tornar-lo a la vida cavalleresca, insinuant-li els perills del parany de la *récreantise* - en les paraules *assez songe qui ne se muet* (v. 2509), on es resumeix tematitzada tota la problemàtica de l'Érec. És clau la substitució, en dues ocasions, de Gauvain per part de Yvain (car aquell està cercant la reina). La primera, defensant Lunete, acusada d'haver traït la seva senyora (per tal com va aconsellar la unió amb Yvain, que l'ha traïcionat no mantenint la seva promesa). Només dos cavallers tindrien prou vàlua com per defendre-la de l'acusació, combatent en solitari contra a tres cavallers alhora, diu:

-Je le vos dirai sanz mantir:  
 li uns est mes sire Gauvains  
 et li autres mes sire Yvains  
 per cui demain serai a tort  
 livree a martire de mort. v.3618-22

Gauvain, típic d'ell, però, no hi és:

-Cil me feïst joiant et liee,  
 se je a cort trové l'ëtisse;  
 ja requerre ne li seüsse  
 riens nule qui me fust vehee;

mes la reine en a menee  
uns chevaliers, ce me dit an, v. 3692-701

...  
s'an est or entrez an grant painne  
mes sire Gauvains qui la quiert.  
Ja mes nul jor a sejour n'iert  
jusque tant qu'il l'avra trovee. v.3706-9

La segona d'aquestes ocasions es relaciona amb els parents de Gauvain amenaçats per un gegant:

Et lors li descuevre et desnoe  
li riches hom, que il eüst  
bone aïe, se il seüst  
ou trouver mon seignor Gauvain.  
"Cil ne l'anpreïst pas en vain  
que ma fame est sa suer germaine;  
mes la fame le roi en mainne  
uns chevaliers d'estrangle terre  
qui a la cort l'ala requerre. v. 3910-14

Procés que culmina en el combat entre els dos, acarnissat i sense fi, per tal com ningú no és millor que l'altre. No hi ha vencedor. Chrétien s'atura a descriure amb minuciositat com l'amor que es professen mútuament els dos cavallers, contrasta amb l'odi amb què combaten -fruit del desconeixement de l'adversari:

Mes ne s'antreconurent mie  
cil qui combatre se voloient,  
qui molt entr'amer se soloient v. 5992-4

O més endavant:

Li uns l'autre de rien n'aresne,  
car s'il entr'areisnié se fussent  
autre asanblee faite eüssent.  
Ja n'eüssent a l'asanblee  
feru de lance ne d'espee:  
entrebeisier et acoler  
s'alassent einz que afoler,  
qu'il s'antr'afolent et mehaingent; v. 6104-11

L'admiració que l'un suscita en l'altre és testimoni excepcional en les paraules de Chrétien del tema de la igualtat entre tots dos cavallers:

Lors se reposent anbedui  
et puis panse chascuns por lui  
c'or a il son paroïl trové  
comant qu'il li ait demoré. v. 6207-10

Els fenomen es multiplica en *Li contes del Graal*, on Gauvain té fins i tot una part considerable d'aventures que es remeten sistemàticament a les de Perceval.<sup>102</sup> En primer lloc,

<sup>102</sup> Pel que fa a la qüestió cèlebre de la possibilitat de dos romans fosos en un, serà fàcil entendre que

Gauvain segueix detentant aquella posició prominent en la cort, i de cavaller excepcionalment just, compendi dels valors cortesos -valors basats en la barreja de moral (autoritat, legitimitat) i força (poder físic), encarnada a la perfecció en aquest personatge. Quan Perceval està absort contemplant les gotes a la neu, només el tacte de Gauvain aconseguirà portar-lo a la cort (per molt matis que hi posi Chrétien fent esborrar al sol les famoses gotes de sang que tenien el noi *pénsif* just en el moment d'acudir-hi Gauvain). Al principi, fins la partició d'aventures, la imatge de Gauvain és la més habitual en el romans artúrics: el cavaller modèlic. Un cop el relat es dedica exclusivament a ell, les seves aventures ofereixen una còpia simètrica d'allò que porta a terme Perceval.

La situació al costat de l'heroi és clara, tot i que no ens trobem amb una figura externa malgrat els possibles rastres deutors de la seva tradició<sup>103</sup>, una resta del qual pot veure's en el caràcter oníric de les seves aventures a Galvoie, i la culminació al misteriós castell de les reines, més enllà d'un riu profund:

Sor une riviere parfonde  
ensi lee que nule fonde v. 7141-2

...  
de l'autre part sor l'eve sist  
uns chastiaus trop bien compassez, v. 7146-7<sup>104</sup>

Aquest espai sembla reclamar clarament l'altre món, ja pel sol fet del riu profund impossible d'atravesar sense el barquer. Ara bé, la mateixa riba on es troben és terra de meravelles:

Qu'il ne seroit pas vostre biens  
de remenoir en cest rivaige,  
que c'est une terre salvaige,  
tote pleine de granz mervoilles, v. 7376-9

A banda i banda del riu, doncs, Gauvain es troba immers en l'espai sobrenatural. El riu connota un pas encara més enllà d'aquest àmbit. De fet allí hi trobarà la prova fonamental del llit perillós,

---

aquest treball no pot ni dubtar de la unicitat de l'obra. Vegi's un resum de l'estat de la qüestió a TOPSFIELD (1981) pp. 219-220; també l'estudi de SALY (1983), dedicat fonamentalment a la interacció Gauvain-Perceval, discuteix també l'estat de la qüestió. És precisament aquest treball, junt amb el de FIERZ-MONNIER (1951) pp. 65-83, on es fa més atenció a la multitud d'elements especulars referits a Gauvain i Perceval de què el *roman* està farcit.

<sup>103</sup> Tot i la seva herència, només podem parlar de rastres. Cf. R.S. LOOMIS (1949) pp. 153, 156-159, 163; DELBOUILLE (1973); K. BUSBY (1980) p. 46.

C'onques nus chevaliers ne sist  
 an cel lit que il ne morist,  
 que c'est li Lit de la Merveille, v. 7721-3

que sembla determinar el lloc propi de l'aventura definitiva (si pensem als *romans* anteriors de Chrétien de Troyes). Molt més, el castell és descrit com a misteriós i estrany: només hi viuen donzelles i no se'n pot sortir

N'istroiz fors de vostre palais  
 vos n'an devez issir jamais. v. 8247-8

Les senyores del lloc, a més, resulten ser Ygerna (mare d'Artur) i la pròpia mare de Gauvain. El castell és doncs, un espai de morts:

-Et je, fait il, lo vos dirai,  
 qu'ele est mere lo roi Artu.  
 -Foi que doi Dé et sa vertu,  
 li rois Artus, si com je panz,  
 n'ot mere passé a lonc tanz,  
 qu'il a bien .LX. anz passez,  
 mien escient, [et] plus assez. v. 8642-7

Malgrat la seva condició de meravella i el seu caràcter estrany, no podem analitzar els elements que conformen el model Artúric com a portadors d'una imatge *altra* - del moment que els considerem precisament com a índexs de referència. El sentit dels elements de la Matèria de Bretanya que configuraven els dobles estudiats, prenien forma només en tant que *exteriors* a la Cort, paradigma i imatge del món cavalleresc (en certa manera, podríem descriure-la com *l'univers cavalleresc*). En el coherent món Artúric, per molt irreal que fos, el cosmos, objectivat en la Cort i amb aspiració d'*ordo* ontològic, és representat per la dualitat interior/exterior, essent els elements exteriors el sistema per simbolitzar la completesa del model; amb aquesta observació de Köhler<sup>105</sup> podem establir clarament la diferenciació que ens permeti no perdre'ns en una recerca de fonts cèltiques sense criteri útil per a l'estudi.<sup>106</sup> La posició de Gauvain, com acabem de veure, és

<sup>104</sup> Citem de l'edició de MÉLA (1990) del manuscrit de Berna.

<sup>105</sup> KÖHLER (1974) pp. 104-110.

<sup>106</sup> Entrar en aquesta discussió seria una tasca feixuga tan sols pel que fa a l'estat de la qüestió. D'entre els molts autors que tracten aquesta problemàtica, s'ha aportat l'argumentació de Köhler perquè és en aquest autor on trobem una lectura fonamentada en aquest eix de coherència narrativa i de completesa simbòlica de l'univers Artúric. Completesa només deguda, hem de pensar a l'art de Chrétien, coneixedor imperfecte de les fonts cèltiques, o distorsionador conscient de la matèria: l'ús que fa d'ella no respon a res més que a les seves necessitats narratives i és inútil buscar-hi coherència mítica. Cf. KÖHLER (1974) p. 239, o VINAVER (1971) pp. 35-52. Que cada moment narratiu crea el seu món coherent, però, és intrínsec al fet literari, i d'això en sap

clarament interna, però no per això hem de fer el pas prudent d'observar que pot afegir la Matèria a la seva imatge.

Hem dit ja que la imatge de Gauvain té molt de previ. El personatge és més complexa que qualsevol altre: estadísticament el que compta més aparicions en el corpus de tots els *romans*, de llarga tradició i de popularitat provada. La seva imatge apareix lligada familiarment a Artur, és a dir com a part fonamental de l'univers artúric, almenys des de l'any 1125 amb Guillem de Malmesbury. La seva història, però, recula molts anys enrera: és més que probable que, almenys des del 1085, en circulessin històries orals, a banda i banda del Canal de la Mànega. Naturalment, d'aquest personatge de característiques arcaïques al compendi de cortesia, hi ha una certa evolució, encara visible en la combinació d'ambdues qualitats que es troba en el Gauvain que dibuixa Wace.<sup>107</sup> Gauvain és un personatge amb una llarga tradició a darrera, per la qual, tot allò que pogués remetre a una natura sobrenatural, queda integrat en la imatge 'canònica' que tenim d'ell, és a dir, el cavaller acomplert, el paradigma de la cavalleria, l'element indispensable de la Cort d'Artur... -Gauvain era, ja abans de Chrétien una figura establerta, amb uns atributs definits.<sup>108</sup>

D'entre els més destacables d'aquests atributs, podríem destacar un conjunt de trets característics del personatge definibles com els que remetent a la grandesa arcaïca, vehiculada per la tradició.<sup>109</sup> caldria incloure-hi tot allò que, combinació del seu lloc de privilegi en la cort i del seu passat llegendari, fa de Gauvain un personatge amb una àurea d'autoritat -evidenciada en el tracte respectuós que se li dona normalment, i en el fet que mai no oculta el seu nom (personatge ja acomplert, perfecte en tant que acabat, no

---

prou la lògica dels móns possibles.

<sup>107</sup> Vegi's sobretot BUSBY (1980) p.1-46.

<sup>108</sup> ...a well-established figure in Arthurian stories with certain attributes and characteristics more or less clearly defined. BUSBY (1980) p. 46.

<sup>109</sup> YLLERA (1991) arriba a dir que alguns d'aquests trets fixes conformen un àmbit del personatge de caràcter més aviat èpic (pel fet de posseir un cavall i una espasa personalitzada -el Gringalet i Excalibur-, no tenir Dama i comptar amb unes *enfances*...). Pel que fa al Gringalet, cf. LOOMIS (1949) pp. 156-159. Sigui com sigui, hi ha alguna cosa del personatge que remet a aquesta passada natura èpica del Gauvain anterior a Chrétien de Troyes, com subratlla Busby: *Geoffrey of Monmouth probably drew on both oral and written sources when writing the Historia Regum Britanniae and depicting in about 1135 a Gauvain who possesses many characteristics of the epic warrior. Wace adds various courtly features to his Gauvain who appears in the Brut of c. 1155, but who possesses many characteristics of the epic warrior.* BUSBY (1980) p.46.

necessita adquirir renom, no cal, a diferència del que passa amb altres personatges, que es delimiti la seva experiència amb l'adquisició simbòlica de la identitat a través del nom)<sup>110</sup>. Aquesta tradició, però, compta també amb uns atributs que podríem descriure com el del Gauvain mític. De nou, i de ple, en la Matèria de Bretanya. En especial, la natura solar de Gauvain: com Mabonagrain i tota la sèrie de cavallers vermells a què ens hem referit en parlar d'aquest darrer, la força de Gauvain creix fins a migdia, moment en què adquireix el seu màxim poder:

Gauvain, so far as I am aware, never undergoes these remarkable methamorphoses [les de certs personatges més pròxims al Cuchulainn] but in many passages we read of his increasing in might till midday or none, and then declining. This characteristic remains as a testimony to his descent from Cuchulainn, the semidivine hero of a heliolatrous people;<sup>111</sup>

Es tracta d'un tret que l'aproxima a l'heroi irlandès Cuchulainn, tan intrínsec a la seva persona que en romans tardans serà atribuït als seus enemics, formant-se interessants casos de desdoblament que caldrà estudiar. En podríem rastrejar un índici en el caràcter oníric, que presenta la part de Gauvain de *Li Contes del Graal*: en els romans anteriors, aquesta era una característica més aviat inexistente. El fet que just en l'obra que col·loca amb més evidència Gauvain davant del protagonista es doni una potenciació d'aquesta natura màgica, podria induir a creure factible una imatge de Gauvain semblant a la de Meleagant; no em sembla però que aquest sigui un fet essencial, perquè en aquestes aventures Gauvain és vist sempre en l'òptica de personatge de la Cort, que assisteix a un reguitzell de meravelles - sense perdre mai el seu lloc ben establert dins del món modèlic de la Cort. Pel que fa a tots els *romans* anteriors de l'autor, però, el que hi compta és el posicionament intern del personatge.

Si pensem que el *roman* de Chrétien de Troyes es preocupa en gran manera pel procés d'un individu per aconseguir la seva identitat, és fàcil entendre'l, en tant que personatge amb identitat ja establerta, com a referència necessària en aquest procés. En la particularitat de cada obra de Chrétien podem assenyalar almenys tres graus d'aquesta relació del personatge-model amb el nucli narratiu de cada obra: la seva *superació* (per part de Lancelot); la *identificació* (per part d'Yvain); el *desdoblament total* (al costat de

<sup>110</sup> YLLERA (1991) pp.208-209.

<sup>111</sup> LOOMIS (1949) p. 153: argumentació que es reprendrà més endavant, en parlar d'altres personatges amb característiques semblants: *ibidem* p. 163; altres aspectes que enllacen Gauvain amb la Matèria de Bretanya, sobretot la seva relació amb el rei i la terra de Galvoie, poden trobar-se a DELLBOUILLE (1973) pp. 549-559.

Perceval).

Lancelot es compara a Gauvain de la manera més simple, la competició directa - ambdós afronten una prova semblant. És obvi que en certa manera l'estàtic Gauvain és posat a prova en un àmbit dinàmic, i que això implica la confrontació amb Lancelot, a través de la divisió dels camins de l'aventura d'ambdós. L'heroi es mostra superior a Gauvain (que en un inici li ha donat la referència per no convertir-se en Meleagant - referència relativa a un món que Lancelot depassarà).<sup>112</sup> Tan sols el fet de posar-los de costat implica per tant un contrast d'individualitats -Gauvain és allò vers el qual el protagonista ha de tendir, el model cavalleresc ideal (l'implícit prestigiós que acompanya Gauvain). El que és important és que Gauvain, el primer cavaller de la cort, surt d'aquesta a l'aventura - com el protagonista. Més tard, assistirem a una divisió dels camins d'ambdós: sembla clar que el que es posa en escena és la contraposició entre el personatge a la recerca del seu destí i Gauvain. És obvi que en certa manera l'estàtic Gauvain és posat a prova en un àmbit dinàmic, i que això suposa la confrontació amb Lancelot. L'heroi però, es mostra superior a Gauvain. Un cop aconseguida la identitat pròpia, un cop s'ha fet mereixedor de la reina, Lancelot, sembla una evidència, és millor que Gauvain. En un primer moment, el seny i la mesura de Gauvain marquen el contrast amb la poca mesura del ridícul Lancelot. La imatge vers la qual ha de tendir Lancelot per no esdevenir Meleagant. En un segon es demostra, progressivament, que Lancelot, indiferent al culte a les aparences, posa de manifest l'excessiva dependència de Gauvain envers les normes cortesies. La importància de la relació en el relat es veu subratllada en el fet que Gauvain afronta la mateixa aventura que Lancelot - sense, clarament, haver-hi de trobar la profunditat del propi ésser ni adquirir una identitat (mentre Lancelot hi "troba" el nom). Gauvain no és l'ombra de Lancelot, però actua en l'aventura fonamental de l'heroi. Com a identitat-patró estàtica, figura de contrast, actua íntimament associat al procés del protagonista. La seva figura, ben establerta, és l'altra cara de Meleagant. La construcció així del personatge principal es fa en referència a dos personatges (i no un com era habitual). Hi ha una tendència a la construcció triangular més que no doble. El fet és que els dos personatges dobles no s'interfereixen mai entre ells: potser és en aquesta escissió que cal entendre la complexitat i ambigüitat de l'obra en qüestió.

En *Yvain* emergeixen molt més profundament que en l'*Erec*, els dubtes al voltant

---

<sup>112</sup> Cf. MICKEL (1975).

de la bondat de la vida cavalleresca encarnada en Gauvain, plàcida i a-problemàtica - gairebé buida:

In Gauvains Gesellschaft könnte Yvain nur eine Form gewinnen, d.h. einen unpersönlichen Lebensstil, der mit keinem Inhalt erfüllt wäre. FIERZ-MONNIER (1951) p. 56

més estètica que ètica, obsessionada per les aparences (el fet d'emportarse Yvain sembla respondre a un desig vanitós d'ostentar l'amistat entre els dos).<sup>113</sup> Si l'obra escenifica el conflicte de la *récreantise*, i el procés d'identitat, és clar que el contrst (més extens que a l'Érec) de l'heroi amb Gauvain és significatiu i buscat. En aquest cas, no com a enemic, sinó com a company, el personatge "altre" provoca la tensió narrativa en el seu intent d'impedir la *recreantise*. Certs fets fan presagiar que la seva actitud no tindrà efectes absolutament positius. Yvain seguirà així Gauvain, encara que en principi a desgrat seu:

Mes sire Yvains molt a enviz  
est de s'aimie departiz,  
ensi que li cuers ne se muet v.2641-43

i havent fet un jurament a Laudine -que no serà mantingut: el mateix Chrétien avança la responsabilitat que tindrà Gauvain en el fet:

Et je cuit qu'il le passera  
que departir ne le leira  
mes sire Gauvains d'avoec lui v.2669-71

si no fos per ell, Yvain tornaria; els successos que se'n seguiran posen al damunt de la taula, molt més explícitament i de manera molt més profunda que en l'*Erec*, els dubtes fonamentals i profunds:

Gauvain lebt die eine Seite des Rittertums. Nämlich die Vorderseite einer stark stilisierten Kultur, die problemlos, schön, un durch den Gedanken der christlichen Nächstenliebe verklärt ist. Im gegensatz zu ihm sind Yvains Bindungen und Verpflichtungen konflikthaft und problemgelanden (...) Der Weg, der für Gauvain richtig ist, nämlich eben der freie Kampf um ritterliche Werte, ist für Yvain falsch, weil er dabei die Bindung an seine Frau nicht richtig einbezieht. FIERZ-MONNIER (1951) p. 56

No és estrany que en la segona part del *roman*, un cop Yvain ha superat el seu estat de regressió (caracteritzat precisament pel seu retorn *en la Bretagne* v. 2548), i ha adquirit simbòlicament la seva nova identitat, a través del lleó, l'acció remet i insistentment a l'*absència* de Gauvain: famós cas d'intertextualitat, se'ns diu que està a la recerca de la reina - i és conegut el paper poc edificant que hi fa.<sup>114</sup> Hi ha aquí

<sup>113</sup> De fet, BUSBY (1980) p.71, arriba a dir que Gauvain es comporta com si estigués gelós de Laudine, paraules que ens fan pensar immediatament al tema arcaic de l'amistat entre guerrers tractat més amunt, del qual la cavalcada d'Yvain i Gauvain en *Li Chevalier au Lion* és un exemple clar.

<sup>114</sup> Tanmateix, cal anar en compte en ser excessivament durs amb els pocs èxits de Gauvain: *one may doubt*



escenificada l'absència de Gauvain com a tema: al fracàs conegut, s'ajunta ara la incapacitat de defensar els seus:

It helps to distinguish the good, positive characters in the romance (...) from the conventional figures such as Gauvain and Kay, who fail or are absent at the decisive moment. TOPSFIELD (1981) p. 203

En el fons, sembla, l'error de Gauvain radica en, tal com havia fet Yvain, buscar contínuament l'aventura sense sentit, en propi benefici, en contra de la *quête* que segons Busby és el seguit d'aventures amb sentit que l'heroi elegit afronta voluntàriament, mentre que *aventure* vindria a designar l'aventura inevitable i sense sentit que l'heroi no elegit, és a dir, Gauvain, no pot defugir i que el porta sovint a desencaminar-se de les seves tasques (manera de simbolitzar l'*error* de la seva *errància*), una condició que té origen també en la seva manera de fer, restringida a la recerca de *los et pris*, i allunyada dels grans valors.<sup>115</sup> Fet que el portarà, sovint, al fracàs -accentuat pel mateix autor.<sup>116</sup> Gauvain actua com una constant confrontació, submergida, amb Yvain (l'absència de Gauvain actuant així com una constant referència a l'error d'Yvain, és a dir a la distracció en l'acompliment d'una obligació).<sup>117</sup> No podem parlar d'una re-incorporació global del procés narratiu que afecta Yvain, però sí d'una relació estreta. Yvain aconsegueix la identitat en un camí que es refereix submergidament també a Gauvain, del moment que aquest encarna explícitament el paper de patró - l'ideal vers el qual tendeix el topos, l'equilibri entre armes i amor. I això encara que l'equilibri sigui entès potser una mica a la lleugera (pensi's al cas de Lunete) i que passi que Gauvain, trobant-se en altres llocs, no pugui ser allà on la seva presència és necessària. L'heroi sofreix un dolorós procés per tal d'adquirir aquest equilibri, que, a la llum des resultats, és més complert que el previ de Gauvain, tot i que els fets els igualen - només en el nivell del valor cavalleresc en si, però. No és que hi hagi una superació evident del personatge, sinó la seva substitució. L'emblema del combat final és diàfan: són exactament iguals, el lloc d'un, tal com ha demostrat tota l'obra, pot ser ocupat per l'altre.

---

*Kelly's suggestion that Gauvain's attempted rescue of the Queen is a mere "Knightly adventure" contrasted unfavourably with the behaviour of Yvain, in quest of his lady* BUSBY (1980) p. 72. Ara bé, és un fet que Gauvain, com ha passat en la Carreta, no és mai allà on se'l necessita. Segurament l'única acció criticable obertament és la defensa de la germana equivocada davant d'Yvain. Cf. *Ibidem* p. 73.

<sup>115</sup> Anàlisi dels conceptes *quête* i *aventure* que pren com a punt de partida i matisa les observacions de Köhler. BUSBY (1980) pp. 389-191; Cf també LACY (1980) pp. 94-95.

<sup>116</sup> RIBARD (1988).

<sup>117</sup> Cf. LACY (1980) pp. 96-98: la funció de Gauvain és *to remind Yvain of his former self* p. 98. Gauvain és *incapaç de jouer le rôle de sauveur qu'Yvain comme Lancelot, sera seul à assumer*, RIBARD (1988) p. 140.

Pel que fa a Perceval, els episodis de Gauvain presenten una simetria constant, una reciprocitat sistemàtica amb els de Perceval: com deia Fierz-Monnier, *alles was Perceval tut, wird mit umgekehrten Vorziehen auch von Gauvain getan* (cit., p. 82), cosa que li va fer pensar si en el fons la preocupació d'aquest roman no era fer atenció al problema del contrast.<sup>118</sup> L'estudi topa aquí amb moltes dificultats: l'obra és inacabada, és discuteix la seva condició d'obra única, el seu teixit narratiu és particularment ple d'enigmes i misteriosos revolts de laberint... El nivell en què es dona la relació entre els personatges és, d'entrada, sense cap mena de dubte, el d'una lectura que es fonamenti en la potencialitat simbòlica dels elements, perquè, a part la simetria i recurrència d'episodis ja esmentada, es multipliquen els elements puntuals, les *imatges* concretes que sistemàticament es contraposen. Potser aquí un element cohesionador en aquesta bidimensionalitat d'una obra que té per protagonista Perceval i que en canvi s'ocupa durant una part més que considerable del relat, en aquest primer pas de *Verwilderung* del gènere, de Gauvain.<sup>119</sup> Sigui com sigui, les proporcions d'aquesta referència de les esferes narratives de Perceval i Gauvain són astoradores. L'anàlisi de A. Fierz-Monnier, la més il·lustrativa d'aquest fet, es resumeix en un quadre de relacions recíproques entre els dos personatges, tan sistemàtiques que arriben a semblar-li tema del roman:

So schliesst der Roman du Graal neben dem mystisch-religiösen Problem, das für Perceval im Vordergrund steht, hinter dem ein Hauptanliegen aller früheren Romane Chrétiens, die Minnebeziehung zwischen Mann und Frau zurücktritt, noch einen weiteren Bestandteil: nämlich die vollständige Beschreibung des Gegensatzproblems. FIERZ-MONNIER (1951) p. 65

La seva impressió és que en aquesta obra la intenció de Chrétien és observar l'evolució de la figura de contrast, fer la descripció *des Entwicklungsweges der Gegensatzfigur*.<sup>120</sup> Podriem

<sup>118</sup> FIERZ-MONNIER (1951) p. 65, la simetria permet a l'autora hipotetitzar un final per a l'obra; semblantment a SALY (1983) pp. 31 sq.

<sup>119</sup> STIERLE (1980).

<sup>120</sup> FIERZ-MONNIER (1951) p. 65. L'argumentació va més enllà, perquè la constatació d'aquesta reciprocitat li permet aventurar hipòtesis al voltant del final del roman. La cita sencera és com segueix: *Obschon bereits im Lancelot, sowie im Yvain diese Entwicklung angebahnt wurde, indem ja immer Gauvain als Gegensatzfigur zum Haupthelden auftrat, so besteht doch hier, im letzten Werke Chrétiens, eine solche Ausgewogenheit der beiden Hauptgestalten, dass die Vermutung nahe liegt, Chrétien habe mit ganz bestimmter Absicht eine vollständige Darstellung des Entwicklungsweges der Gegensatzfigur geben wollen. Vielleicht hätte er auch, wenn das Werk vollendet worden wäre, beide Helden wieder am Artushof vereinigt, wie das schon im Yvain der Fall war. Vielleicht hätte dann auch die Queste Gauvains dort ihr sinnvolles Ende gefunden.* Semblantment SALY (1983) pp. 31 sq.

resumir l'argumentació d'aquesta manera: Gauvain ve de la societat, connotada en forces masculines i espirituals, la seva relació primordial es dona amb la figura del pare, així com la seva culpa; la seva recerca va encaminada a trobar la llança, símbol masculí; trobarà en canvi el castell de les reines, connotant el món femení i més específicament maternal. En correspondència, Perceval ve del bosc, del món femení de la Naturalesa, la seva relació fonamental, com la seva culpa, es dona amb la mare; surt a cercar el Graal, de simbologia femenina; troba el castell del Graal, amb els dos reis: el món masculí i paternal. Perceval és el *nice* que viu apartat del món per desig exprés de la seva mare, que el vol protegir de la temptació de ser cavaller:

Ha! doux filz, de chevalerie  
Vos cuidoie je bien garder v. 380-1

En el desencadenament de l'acció, Perceval se'n va *de la gaste forest soutaine* v.73 que havia estat el seu únic món fins aleshores, causant tal disgust a la seva mare que aquesta queda estesa a terra del pont des d'on acomiadava el fill, *com c'ele fost chaüe morte* v.589 -impressió que se'ns confirma més endavant: el pecat de Perceval prové de la seva mare, tal com li diu la cosina, increpant-lo, *qui est morte de doel de toi* v. 3533. La direcció de la seva vida és doncs clara: surt del Bosc, de la Natura, del món matern, i es dirigeix cap a formes de vida espirituals (en aquest cas, la cultura cortès medieval):

Perceval kommt aus den öden Wäldern, er kommt von der Mutter, vom Naturhaften her. Sein Weg führt zur geistigen Form, hier dargestellt in der mittelalterlichen Minnekultur. FIERZ-MONNIER (1951) p. 72

El camí de Gauvain surt de la mateixa cort, on ostenta un lloc d'honor. En aquesta societat, espai moral i no natural, masculí, rep la crida per la culpa, que és la d'haver matat un rei -un *pare* (*et dit: Gauvains, tu oceïs/ mon seignor...*, v. 4689-90). Enfront a la ingenuïtat de la culpa de Perceval, involuntària però admesa, Gauvain no és capaç ni tan sols de recordar<sup>121</sup> si la falta de què se l'acusa és veritat o no:

Mais se je riens mesfait aüsse  
au chevalier et jo saüsse  
molt volantiers paiz en queïsse, 4710-13

En la resolució de la violenta escena creada a Escavalon, Gauvain rebrà l'encàrrec de cercar la llança, de simbologia clarament masculina. Significativament, la llança tindrà un efecte molt concret en el món artúric:

Que toz li realmes de Logres,  
que jadis fu la terre as ogres,

<sup>121</sup> Tret típic de Gauvain, cf. BUSBY (1980) p. 114.

sera destruït per cele lance. v.6095-96

L'activitat de Gauvain ve marcada pel signe de l'autodestrucció. La llança que s'ha compromès a cercar tindrà efectes devastadors a Logres, l'espai artúric, el reialme-símbol d'un món del qual ell mateix és emblema. Li toca cercar, conscient o no, la destrucció del món artúric: el seu fer sembla comportar la pròpia anihilació<sup>122</sup>. Una *queste* sense sentit, davant de la veritat quasi-revelada, i almenys coneguda per Perceval en l'episodi immediatament posterior.<sup>123</sup> Gauvain troba, com Perceval, un castell sobrenatural, el castell de les reïnes (en contra dels reis del Castell del Graal), referència clara al món femení i maternal - allà troba la pròpia mare (cosa que per altra part no té correspondència en Perceval, que no troba el pare). El quadre de reciprocitats és clar: Perceval-mare-reis-valors paterns-Graal (femení); Gauvain-pare-Reïnes-mare-llança (masculí).

Perceval kommt von der Mutter her zu den beiden Königen (Graal und Fischerkönig), die in ihrer Eigenschaft als Herrscher väterliche Züge tragen. Dort soll er das Geheimnis des weiblichen Symbols, des Graal, ergründen. Gauvain kommt aus der Vaterwelt zu den beiden Müttern, seiner eigenen Mutter und der des Königs Artus. Er muss die blutende Lanze, ein männliches Sybol finden. FIERZ-MONNIER (1951) p. 77

La imatgeria es correspon, doncs, des d'aquesta perspectiva simètricament més enllà dels possibles interrogants oberts per un posicionament teòric tan obertament junguian, tal com es demostra en l'exasperació del fenomen que acompanya aquests elements diguem-ne "centrals" de les preocupacions del relat. Efectivament, la imatge s'engrandeix desmesuradament si hi afegim la munió d'elements de menys importància que hi intervenen, estudiats de manera exhaustiva per Saly.<sup>124</sup> Mentre Perceval va adquirint progressivament consciència del seu *ser* i la seva veritat, trobant en el castell l'aventura de la seva vida, Gauvain es dedica a una errància circular en un espai on la meravella (Gauvain travessa el riu i Perceval no) és la norma<sup>125</sup> - i per tant, no sols significat simbòlic sinó també desorientació i inexplicable. Perceval, dinàmic, progressa en el seu camí, Gauvain en canvi, en un camí explícitament referit al del primer, ofereix un capteniment desorientat, on no hi ha progrés, sinó una impressió de circularitat. Gauvain

<sup>122</sup> Cf. sobretot, per aquesta idea, posada en relació amb la *queste* de Perceval, KÖHLER (1974) pp. 236-242.

<sup>123</sup> Més que la pretesa incoherència d'aquests episodis, veiem aquí el sentit contrastat de dues escenes. Les dues pentecostes de què parla Riquer, serien de manera semblant, segons Saly, un motiu simètric més: SALY (1983) p.30.

<sup>124</sup> SALY (1983).

pot en aquest sentit re-incorporar en ell la realitat de l'aventura en sí mateixa: el perill de l'errància sense sentit, sense un procés que doni sentit als seus actes - els quals no arriben mai a adequar-se a les circumstàncies.<sup>126</sup> La sistemàtica referència mostra la superació de part de Perceval d'allò que encarna el desorientat Gauvain, perdut en el món saturat de sobrenatural de Galvoie: el perill de l'aventura per l'aventura com a problema a evitar.

Al costat de Lancelot hi ha la superació de Gauvain -essent el fracàs de Gauvain al pont només un indicatiu, pel qual intuïm una diferència molt més acusada - més si el posem a la llum de l'inicial contrast entre el *seny cortès* de Gauvain davant Lancelot.<sup>127</sup> De tota manera, almenys per Chrétien de Troyes, Gauvain tindrà un lloc a la col·lectivitat, mentre que Lancelot sembla abocat a l'exili de la pròpia condemna.<sup>128</sup> En l'evolució d'Yvain, la prova definitiva, per la qual mesurarà les seves qualitats amb la mateixa societat és la lluita amb Gauvain: una lluita sense vencedor, on només varia el petit matís que dona la raó a la causa defensada per Yvain -els dos cavallers valen igual pel que fa a l'ideal cavalleresc pròpiament dit

Der unentschiedene Kampf ist ein Beweis dafür, dass Yvains schwerer und merkwürdiger Weg ihn gleichwertig gemacht hat mit dem konventionellen Idealritter Gauvain (...). Die Frage, welcher von Beiden der bessere Ritter sei bleibt unentschiedenen, d.h. beide Wege mögen in Bezug auf das, was der ritterliche prinzip angeht, richtig sein. Die kleine Nuance, nämlich dass das Recht auf Yvains Seite steht, entscheidet jedoch zu Gunsten seines Weges.<sup>129</sup>

De manera semblant, en *Li contes del Graal*:<sup>130</sup> pel contrast, Gauvain va perdre l'autoritat que tenia al principi de l'obra, tot i que la conserva a l'interior del seu cercle, cada cop menys universal perquè és justament un estranger el cridat a portar a terme l'aventura més gran:

The ultimate irony of the Le Conte du Graal, if Perceval is indeed destined successfully to complete the Grail quest, is that the highest of all adventures is to be achieved by an outsider, someone who is never really integrated into the Arthurian court. BUSBY (1980) p. 143

La violència i el poc sentit de les normes de la cort, expressades en el discurs de la mare de Perceval, s'han posat de manifest en tots els actes de Gauvain (en oposició a l'heroi) el

<sup>125</sup> Cf. BUSBY (1980) p.112; TOPSFIELD (1981) pp. 286 sq.

<sup>126</sup> LACY (1983).

<sup>127</sup> Cf. SOUDEK (1972).

<sup>128</sup> Cf. VERCHÈRE (1982).

<sup>129</sup> FIERZ-MONNIER (1951) p. 61; la figura de Gauvain és *une cause dépassée mais qui reste respectable*. RIBARD (1988) p. 142.

<sup>130</sup> Cf. KÖHLER (1974) pp. 281-285: el contrast protagonista-Gauvain s'havia preparat anteriorment, però arriba amb la divisió d'aventures al seu desenvolupament aconseguit -Gauvain es buida en si mateix.

qual, se'ns ve a dir, *is constantly involved in superficial affairs*.<sup>131</sup>

Chrétien's way of showing Gauvain's limitations is surely not by imprisoning him forever in the Château des Merveilles, but by showing him in a perpetual state of aimless wandering. BUSBY (1980) p. 125

No es tracta de la presó (la torre de Lancelot), la condemna de les pròpies limitacions, sinó una errància sense sentit, on les aventures se succeeixen de manera circular i on sistemàticament assistim a fracassos, intencions frustrades, desorientacions, acusacions i pèrdues, posades en relleu per la figura simètrica del protagonista de l'obra. Mentre aquest s'enfronta a les profunditats del propi *ser*, Gauvain, tot i no ser condemnat, encara, a la manera que els posteriors romans faran, assumeix la manca de sentit de la seva existència:

Everything supports the idea that Chrétien was intent on having Perceval surpass the worldly chivalry of Gauvain and have him finally succeed in the spiritual adventure of the Grail. There are admittedly positive aspects to Gauvain's character and adventures, but all he achieves is as a result of his physical prowess, not of any spiritual qualities he may possess. The qualities -vices and virtues- that Gauvain embodies are those of the Arthurian court and of the courtly ethos in general. He illustrates both its potentials and its limitations, whilst remaining essentially admirable. BUSBY (1980) p. 142

---

<sup>131</sup> BUSBY (1980) p.125; tot i això, SALLY (1983) pp.31-33, pensa que, després de l'escena de l'ermità, que divideix en dues la part de Gauvain, les seves aventures es tenyeixen d'un sentit pròxim a les de Perceval: en certa manera farien de projecció de l'èxit proper (que desconeixem per l'inacabament de l'obra) de Perceval; per això la seva funció eminentment simbòlica, faria prendre aquest caràcter *fantasmagòric* de les aventures de Gauvain - *C'est une romanesque allegoria in factis mise comme en abyme* (p.32).

### 3.- El doble en el roman artúric després de Chrétien de Troyes

#### a) Evolució del gènere. L'especificitat de la prosa.

Als voltants de l'inici del S. XIII, té lloc en el *roman artúric* un significatiu procés de modificació radical d'horitzons, mostra de la vitalitat que mantindrà fins als nostres dies el gènere. Perquè cal reconèixer que trobem precisament en els S. XII-XIII els primers estadis evolutius d'allò que en el futur s'haurà de convertir en el gènere literari europeu per excel·lència i que en aquests textos troba ja elements determinants que garantiran la constant projecció d'una continuïtat en la història europea - l'atenció a l'individu, un posicionament de tensió expectant vers l'eix del futur, la dissolució irònica de la matèria etc...<sup>1</sup> Pel que fa al nostre treball, és important notar que aquest rol del *roman* en la història dels gèneres literaris està fortament condicionada per la personalitat de Chrétien de Troyes:

Si la forme romanesque s'émancipe et se définit en un temps relativement bref, elle le doit à l'influence de l'écrivain de génie que fut Chrétien de Troyes. L'oeuvre de celui-ci fournit pendant un demi-siècle un modèle exemplaire, qui eut bientôt effacé le souvenir des tentatives antérieures. ZUMTHOR (1978) p. 65

Tant és així, que es pot afirmar que el *llegat* de Chrétien de Troyes esdevé la forma d'un prototipus de referència obligada per a la posterioritat - d'aquí la ja habitual consideració (seguint la idea proposada per la crítica germànica per al *roman* alemany) de la seva obra com el model clàssic, a partir del qual es configuraria un *roman post-clàssic* que exploraria les *possibilitats* delineades pel model:

Mit seinen Romanen schafft Chrestien literaturgeschichtlich gesehen die Prototypen einer Gattung; die Fülle der in ihnen angelegten Möglichkeiten sichert auf fast zwei Jahrhunderte ihren Bestand. Chrestiens Werk bildet darüber hinaus das Grundmuster, das zum Ausgangspunkt eines immanenten Beziehungsgefüges wird. Die Artusromane des 13. Jahrhunderts liefern die Varianten dieses Grundmusters, wenn sie auch nicht, wie neuerdings für die Chansons de geste postuliert wird, vorwiegend extreme Situationen "ausspekulieren", Fälle von "was wäre wenn" durchspielen.<sup>2</sup>

Des d'aquesta perspectiva, així doncs, semblaria que per al nostre estudi basti comprovar una eventual continuïtat dels fenòmens estudiats en les obres de Chrétien que hem analitzat. Però el fet és que les coses són molt diverses. Sobretot perquè l'evolució del gènere no compta només amb aquest diàleg dins d'un horitzó d'expectatives més o

<sup>1</sup> Cf. JAUSS (1989) pp.203-218; STANESCO-ZINK (1992) *passim*; RUIZ DOMENEC (1993) *passim*.

<sup>2</sup> SCHMOLKE-HASSELMANN (1980) p. 9. Pel que fa a l'estètica post-clàssica, cf. també CIRLOT (1991). Importants aportacions a la qüestió del llegat de Chrétien a BUSBY (1988)

menys continu amb el model (el que pròpiament podríem anomenar roman artúric *post-clàssic*, característica del qual és prolongar l'ús del vers al llarg de tot el S. XIII i fins a Froissart), sinó que presenta un fenomen d'abast extraordinari com l'aparició dels romans en prosa. La coexistència de les dues formes, talment particulars en la seva diversitat, podria plantejar així un primer interrogant sobre el camp d'estudi:

Ein weiteres Problem stellen die Prosaromane dar. Ihre arthurische Qualität wird niemand bestreiten. Postuliert man aber eine Grossgattung "Arthurische Roman", so wird bald deutlich, dass die Form (Metrum oder Prosa) ein ganz entscheidendes Kriterium darstellt und man dementsprechend zumindest zwei Gruppen, wenn nicht sogar zwei Gattungen unterscheiden muss: die Versromane und die Prosaromane. Der Versroman gehorcht in Struktur und Bedeutung anderen Gesetzen als der Prosaroman, auch wenn beide zuweilen dasselbe Personal, ähnliche *aventure*-Abfolgen, die gleiche Länge haben und auch zur selben Zeit entstanden sind. SCHMOLKE-HASSELMANN (1980) p. 4

No cal dir que no és solament la forma la que caracteritza les diferències entre les dues possibilitats: el canvi que representen els *romans* en prosa, i l'articulació de tots els elements essencials que implica, és d'una gran complexitat. Sobre aquest aspecte s'ha estudiat i escrit molt; pot ser útil però partir de les paraules de Schmolke-Hasselmann per a fer-hi un breu cop d'ull. La descripció que fa de la diversitat, abordada per tal d'establir l'especificitat (ni que sigui *a contrario*) del *roman* en vers, ens dona una imatge prou satisfactòria del que representa l'elecció de la prosa:

Das Anliegen des Prosaromans ist ein völlig anderes, die Stimmung ernst, der Ausgang tragisch. Die Unabwendbarkeit des Schicksals, die im Tod des Königs und seiner Ritter ihren Ausdruck findet, ein starker Symbolismus, Schuld und Scheitern der Helden an ihrer *queste*, die mahnende Erzählweise, die mit der Fatalität des Geschilderten zur Einkehr aufrufen will: diese Züge prägen das Wesen des Prosaromans. Eine überindividuelle Gebundenheit des Menschen wird in der heilgeschichtlichen Deutung des Gesagten offenbar; sie lässt der freien Entfaltung des Einzelnen, wie sie der Versroman thematisiert, keinen Raum. SCHMOLKE-HASSELMANN (1980) p. 4

La prosa, en efecte, contrastant amb el que bé podríem anomenar *solaritat* del vers, sorgeix com una proposta fonamentalment greu i austera, a vegades opriment i tenebrosa:

Grand est le contraste avec l'expression poétique du sentiment et de la passion, l'exaltation, dans la douleur, la joie, la tristesse qui nuancent les romans en vers. Ce qui frappe dans le ton du récit en prose c'est la gravité, le sérieux, l'austerité. Ne doit-on pas avouer que le roman en prose est plus angoissant, plus oppressant, parfois plus déprimant? Tout le poids de cette continuité temporelle, de cette nécessité rationnelle semble retomber sur l'horizon des aventures. Sur ce monde pèse comme le soupçon d'une culpabilité. POIRON (1978) p. 81

Una proposta marcada per l'atracció vers la historicitat i la seriositat del llenguatge dels sermons i la crònica (la tantes vegades referida pretensió a la veritat, *Wahrheitsanspruch* descrita per Köhler)<sup>3</sup>, tensió que determina tan un divers concepte i estructuració dels

<sup>3</sup> KOHLER (1962)



esdeveniments com la seva narració:

Écrire un roman en prose ce n'est donc pas, au seuil du XIII<sup>e</sup> siècle, faire preuve de modernité. (...) Et ce mouvement de remontée aux sources s'accompagne normalement d'une certaine prétention au sérieux et à l'authentique (...). Mais ainsi deux traditions déjà littéraires au XII<sup>e</sup> siècle se combinent dans l'élaboration de la prose romanesque: le témoignage des chroniqueurs et la persuasion des prédicateurs. Le roman féerique, dans la discontinuité duquel s'épanouissent encore les effets lyriques, s'oppose à la narration prosaïque où les faits s'enchaînent dans la perspective d'une continuité explicative. D'un côté la suggestion poétique du sens, qui se fait par ouvertures, appels, allusions, échos, de l'autre l'organisation démonstrative, la relation explicite, intellectuelle entre les événements. POIRON (1978) p. 78

d'aquí que s'arribi a poder dir que en el fons sembla que el gènere de la prosa estigui més condicionat pel contingut que no pas per la forma.<sup>4</sup>

No és estrany que en aquest àmbit sigui privilegiat com a tema el Graal ("massa seriós" per ser deixat a les "mentides" del vers)<sup>5</sup>, i que, en conseqüència, tot es tenyeixi d'una atmosfera escatològica (ja present en Chrétien, però sens dubte no en els tons més aviat foscos de la prosa), paral·lela a l'estructura mental de la crònica, i que s'operi un lliscament clar cap a un tipus de simbolisme més unívoc, el de la *senefiance*, el tot conjuntat en un ambient d'història sacra:

Bevor sich der soeben geshilderte Romantyp entwickeln kann, lässt jedoch die Perceval-Handlung des *Conte del Graal* durch einen erneuten Richtungswechsel den arthurischen Prosaroman entstehen, der ganz von der Graalthematik getragen wird. (...) Der Richtungswechsel ist symbolisiert durch die den heilsgeschichtlichen Aspekten gemässere Verwendung der Prosa mit ihrem erhöhten Wahrheitsanspruch; er ist auch als Rückbindung an die Ausgangsform der historischen Chronik zu begreifen. SCHMOLKE-HASSELMANN (1980) p. 13

A aquestes modificacions, cal afegir la complexitat dels textos, la seva extensió i la problemàtica de la seva transmissió. L'estructura d'aquestes llargues obres, efectivament, es caracteritza per la gens simple estructura narrativa, basada en allò que Bloch definia "poètica de la interrupció", el famós *entrelacement* de Lot,<sup>6</sup> fins i tot si és entès com un correlat de l'aventura, o interpretat com el progressiu desvelar un sentit, com descrivia Vinaver la poètica de la prosa.<sup>7</sup> Tot fa dels textos en prosa llibres difícils d'abastar en una sola mirada, molt més per al lector del S. XX, però tanmateix tampoc fàcils per al lector del XIII - en paraules de l'editor del *Lancelot*, Micha:

La matière du *Lancelot* est si foisonnante et multiforme qu'un lecteur peut difficilement lire d'une traite ce roman où se pressent faits et personnages; et même si l'on suit d'affilée de longs fragments, ou risque de se perdre dans de contiuels chassés-croisés. Il est douteux qu'un simple amateur ait été capable au XIII<sup>e</sup> siècle de déchiffrer les relations secrètes, tout le système de connexions qui sous-tendent la

<sup>4</sup> Cf. POIRON (1978) pp. 78-80.

<sup>5</sup> CIRLOT (1987) p.92-93.

<sup>6</sup> LOT (1918).

<sup>7</sup> Cf. BLOCH (1983), VINAVER (1971).

construction de l'édifice. MICHA (1987) p. 89

La gran extensió que té la prosa en les seves versions més elaborades, presenta a més a més la dificultat d'una modulació constant de la tradició: la dificultat de fixar un text, o una evolució dels textos, mostra de la qual és la confusió que editar aquests textos implica. Dins l'atmosfera tan ben descrita per Cerquiglioni, la prosa es caracteritza per ser una matèria en continu moviment i elaboració - a vegades sembla gairebé flotant, si es considera la multitud de manuscrits i les diferències notables que presenten d'un mateix relat.<sup>8</sup> Els textos es veuen sotmesos a una constant re-elaboració, i aquí com enlloc es fa palesa la creativitat que comporta l'acte de la recepció (textos treballats continuament, ampliat, reduïts, glossats etc...). Bastarien per a descriure aquesta realitat les paraules amb què Micha explica les dificultats per a portar a terme l'edició del *Lancelot*.<sup>9</sup>

Tots aquests elements demostren com pot ser de complicat tractar el doble en la prosa. D'entrada perquè en el cas d'existir, presentarà de segur un tractament divers als que hem trobat en Chrétien, ja per la diferència de perspectiva analitzable en la diferència de problemàtica que sembla plantejar-se als herois. L'atmosfera tràgica, fosca i densa, sembla estar ben lluny de les possibilitats de *realització* personal de tons gairebé trobadorescament primaverals de, per exemple, Erec. Això no hauria de representar cap obstacle a un desenvolupament del tema, si no fos que en el canvi d'òptica s'opera també un dràstic moviment de l'atenció a l'individu cap a un àmbit molt més genèricament col·lectiu. Lancelot busca la seva identitat, és cert, però en un ambient molt més coral - no seria superflu notar com a part els combats singulars tan presents en Chrétien, en la prosa proliferen les grans batalles col·lectives - el cavaller arriba fins i tot a ser un estratega - (com tampoc, en un altre sentit, sembla de més notar com la violència que es desclou en aquestes batalles es fa molt més explícita i crua).<sup>10</sup> La perspectiva sembla ser

---

<sup>8</sup> CERQUIGLIONI (1981)

<sup>9</sup> Cf. MICHA (1987).

<sup>10</sup> I això fins en el cas de l'anomenat Lancelot no-cíclic que proposa Kennedy, el qual presentaria un estadi originari del text, més tard re-elaborat per tal d'inserir-lo en el complex cíclic del conjunt de la Vulgata, i que estaria centrat més particularment en la recerca de la identitat de Lancelot (en els emblemes de la recerca del nom, i del seu motor, el tema de l'amor). Semblaria però que, encara que la trama així proposada pugui semblar pròxima, per estructura i preocupacions, a les obres de Chrétien, això no és obstacle perquè del primer al darrer episodi s'adverteixi aquesta atmosfera essencialment *diversa*. Cf. KENNEDY (1986).

més pensar el col·lectiu, i, per la imbricació astoradora del cicle (la mà del famós "arquitecte únic" o de l'autor), en l'escatologia, en el "doble esperit", l'atmosfera d'història sacra i els tons apocalíptics, que no pas en l'individu. S'hi afegeix també la complexitat del relat: l'*entrelacement*, i l'extensió fan difícil pensar que els personatges puguin tenir dobles que no siguin immediats, perquè, tot i els mecanismes de constant memorització, es fa difícil fer-se una idea de conjunt de les obres, precisament perquè és probable que l'estètica que els fonamentava busqués aquest efecte, identificable paradigmàticament ja des del nivell més elemental de l'estil, el mateix articular-se de la frase:

La vision de l'auteur du *Lancelot* paraît en comparaison peu organisée et surtout atomisée, dépourvue de toute perspective d'ensemble, de tout recul. Une succession de plans fixes. Au lecteur, s'il le veut, de tenter la synthèse, et d'échouer, car l'image globale reste impossible à capter. C'est une vision des détails, qui nous est proposée. Non pas de détails qui constitueraient, par contiguïté, un ensemble mais de détails qui, pris isolément, renvoient à autre chose (...) <sup>11</sup>

Un efecte de desemparament, de desorientació que domina la lectura, sobretot la primera:

Le lecteur qui aborde pour la première fois le *Lancelot* se trouve emporté dans un flot d'aventures qui le laisse désespéré; et il faut avouer qu'il n'est pas facile de faire la jonction entre des morceaux d'épisodes, interrompus par d'autres morceaux, ni de dominer la profusion de la matière, vrai maquis où les carrefours ne font que désorienter davantage le voyageur. MICHA (1987) p. 85

Aquests problemes genèrics d'opacitat del relat de la prosa, tot allò que els fa textos de gran complexitat i riquesa (i que sembla prendre forma en una aparent dificultat per pensar el doble en un ambient preocupat per altres problemàtiques), tenen traducció en elements concrets molt significatius pel que fa al nostre estudi, sobretot si el que fem és pensar, dins la continuïtat artúrica, en els resultats dels capítols sobre Chrétien de Troyes. La mateixa dificultat de perspectiva que acabem de mencionar, per exemple, és determinant en relació a la transparència estructural amb què hem volgut entendre, per dir-ne un, Mabonagrain. La *coïnjoncture* de Chrétien, tal com hem vist, de manera més o menys intensa, però sempre palesa, tendia sempre a explicitar les relacions narratives. Ningú no podrà negar que la prosa no ho faci també; passa que en l'acumulació i l'ús sistemàtic i laberíntic de l'*entrelacement*, paral·lelismes i desdoblaments són més susceptibles de perdre evidència. Perquè en aquesta sistemàtica sensació de desorientament, en aquest primer pas de *Verwilderung* de la forma novel·lesca vers la

<sup>11</sup> BAUMGARTNER (1984) p. 11. Pel que fa a la dificultat de fer-se una visió de conjunt, cf. també MICHA (1987).

seva expressió moderna,<sup>12</sup> l'arquitectura més o menys sòbria del *roman* en vers es converteix en un conjunt monumental multiforme, l'estètica (i no solament, també l'esperit) del qual s'avé perfectament a la complexitat d'aquelles catedrals gòtiques que sorgeixen arreu d'Europa.<sup>13</sup> La *coijnonture* esdevé aleshores menys immediatament perceptible, però no per això deixa de ser igualment precisa, sòlida i determinada. Deia Méla en l'estudi que més ha aprofundit sobre la qüestió que en el *Lancelot* res no hi sobra: cada element, personatge, episodi, està perfectament pensat i encaixat en el pla global de l'obra.<sup>14</sup> Cosa que té per efecte, entre altres i pel que fa als nostres interessos, en un principi de cohesió estructural que dóna una importància central a la forma de l'analogia. Els estudis de Kennedy referents al *Lancelot* no-cíclic són ben il·lustratius d'aquesta tècnica, i molt més si observem com ella mateixa situa la mútua referibilitat, la simetria, els efectes de mirall, dels personatges com a element cohesor fonamental:

Frequent repetition of familiar episodes and situations and the doubling of characters are features of Arthurian romance which may in some texts produce a monotonous effect. However, repetition, contrasts, and parallels can be used with subterly purpose, especially at a time when logical development of plot according to modern ideas of cause and effect often plays a restricted role in literary structure. KENNEDY (1986) p. 202

Un element estructural que, en efecte, garanteix un efecte d'unitat:

This structure is reinforced, not only by the subtle use of a technique of interlace which, by the placing of the narrative switch, helps to underline the thematic development, but also by a number of recurring motifs and narrative devices, frequently involving the use of repetition, contrast and parallel, which give a closely knit texture to the work. Repetition within the romance is used with extreme skill both to bring out its thematic structure and to integrate this particular tale into a wider Arthurian 'reality'.<sup>15</sup>

A diferència que en Chrétien, però, es diria, l'analogia sistemàtica, la construcció *figural*, totes elles marques d'una sòlida estructura narrativa (sòlida per molt estranya que resulti a la nostra sensibilitat)<sup>16</sup> perden força per la quantitat en què es veuen usades i es fa difícil en aquestes obres veure una *tematització* de la relació analògica en si. És cert, per exemple, que pocs textos donaran mostres tan clares d'aquesta estètica com la prosa

<sup>12</sup> STIERLE (1980).

<sup>13</sup> CIRLOT (1987) p. 105.

<sup>14</sup> MÉLA (1984) pp. 324-418. Cf. per exemple: *Le Livre de Lancelot, comme tant d'autres oeuvres médiévales de prime abord déroutantes, apparaît donc, à lecture attentive, d'une rigoureuse facture.* (p. 330).

<sup>15</sup> KENNEDY (1986) p. 247.

<sup>16</sup> MÉLA (1984) p. 398: *Le Génie des écritures médiévales se plaît malignement à tous les jeux de l'ingéniosité, et la beauté de la coijnonture n'est pas restée lettre morte, sauf, hélas, pour nos entendements obscurcis...*

(pensi's només a la relació paradigmàticament *figural* Lancelot-Galaad), però la vastedat del conjunt, el fet de trobar-se inserida en una perspectiva de globalitat, semblen fer-li perdre funcionalitat, en tant que en dilueixen la potencialitat, pel que fa al personatge individual. Sense tenir en compte que és possible també veure darrera de la repetició sistemàtica un motiu ben apte de desenvolupar per part de la psicocrítica, és a dir, un autèntic impuls de *Wiederholungszwang*, on les múltiples aventures es repetien infinitament per tal d'expressar l'essència dels conflictes plantejats, l'angoixa de l'estructura del personatge (d'on la variació i multiplicació de motius idèntics, la proliferació de presons etc.):<sup>17</sup>

Notre lecteur s'en est aperçu: il est impossible d'avancer en droite ligne dans le commentaire du *Livre de Lancelot*, si du moins on ne veut pas le trahir. Pour qu'apparaissent la signification et la nécessité de ses détours, il faut que la découverte en suive le tortueux chemin. Une vérité trop forte s'y présente comme chiffrée, au travers d'incessants échanges, brouillages et déplacements. Mais l'ampleur du chiffage donne seule la mesure de la force ici à l'oeuvre.<sup>18</sup>

En darrer lloc, un aspecte central del canvi d'atmosfera en la prosa implica una darrera particularitat ja mencionada per a l'estudi del doble, en la qual val la pena aturar-se. La mateixa pretensió a la veritat, a l'aproximació al discurs de la historiografia i del sermó, van de costat amb el lliscament més amunt insinuat de l'atenció vers el col·lectiu - i en conseqüència, una disminució, en relació al *roman* del XII, de l'espai atorgat al problema de l'individu. Hanning, en un estudi centrat com el de Morris en l'evolució de la problemàtica en el S.XII, deixa ben clara la diferència que representa el nou esperit del S.XIII:

It would require another book (...) to analyze the late twelfth- and early thirteenth-century developments

<sup>17</sup> WOLFZETTEL (1983)

<sup>18</sup> MÉLA (1984) p. 374; Mecheance, angoisse, secrées choses (...): *vie maudite, épouvante mortelle, mystère improférable, c'est encore par quoi le Livre de Lancelot, à l'égal de la tragédie grecque ou du drame shakespearien, continue de nous interroger. Si on exploite jusqu'au bout la terminologie avancée par Chrétien de Troyes, une fois la coïnjoncture comprise, à travers la reine, comme l'alliance paradoxale d'un malheur de la Joie, comment faut-il illustrer la matière et le sens? De la première relève ce qui fait le contenu propre de nombre d'aventures, bizarrement éparses et répétitives, d'où remontent, comme d'un vieux fonds d'angoisse, les figures obsédantes de géants formidables et de beautés tentatrices (...). A quoi répondent de pareilles mises en scène, indéfiniment variées et pourtant identiques jusqu'à la "monotonie"? (...). La coïnjoncture est paradoxe, la matière, étrangeté, le sens, énigme.* ibidem, p. 329. També en la mateixa longitud d'ona, i d'una manera més genèrica, que situa el que fa al necessari girar pel desorientant món de la prosa en l'àmbit de l'estètica medieval, cf. la concloent descripció de l'*entrelacement* de VINAVER (1971).

that resulted in a new type of chivalric narrative and marked the end of the genre's commitment to the centrality of the individual's quest for fulfillment. (...) The matter of chivalric romance remained popular (...) but the Arthurian world found new cultural signification (...) in a literary form that embodies a reaction against the individual-centered world view of twelfth-century courtly literature and against many of its artistic strategies as well. HANNING (1977) p. 234

La centralitat del problema de l'individu que hem subratllat en el tractament del doble en Chrétien de Troyes, es veu aquí desplaçada per un "impuls canònic" que, pròxim com s'ha dit al discurs de la historiografia, busca cohesionar en un cicle l'univers artúric - i el cas de la re-elaboració del Lancelot no-cíclic seria ben explícit d'aquest fet. Es tracta d'un impuls freqüent en tota la història de la literatura, que sol tenir lloc en un segon estadi de la fortuna d'una forma literària (després de l'entusiasme que genera la novetat, sorgeix la necessitat d'ordenar i donar significat global) i que representa sempre un inseriment en un ambient on és privilegiat el social per damunt de l'individual:

(...) It [l'impuls canònic] also represents a different view of reality - or at least the reality behind the literary material in question. There is now a desire to see the moment as an ordered whole, a completed story making a point about human reality from a historical (rather than an epic or romance) point of view. There must be a single plot, stretched out in a precise time period, which accounts for all the actors and subordinates them to a *social* moment playing itself out. Not the anger of Achilles but the fall of Troy; not the fulfillment of the single knight in love and adventure, but the rise and fall of Arthur's court, the Round Table. HANNING (1977) p. 237

De fet aquesta subordinació de l'individual en relació amb el col·lectiu es manifesta en paraules de Hanning en una autèntica *hostilitat* al tractament de l'individu tal com es troba en Chrétien. La *queste* del Graal es fa col·lectivament, i ja no és el correlat d'una recerca de la pròpia identitat (tal com era, per molt cristià que fos, per molt que impliqués la comunitat artúrica, en Chrétien); interessa allò que afecta l'escatologia, l'apocalipsi (és a dir, el final de la societat):

But moving toward a plot governed by social and historical, rather than personal, norms, (...) the Arthurian cycle of the thirteenth century shows its basic hostility to the individual-centered vision of twelfth-century chivalric romance. Indeed, when the desire to perfect the Arthurian story by giving it a beginning, middle and end - what I have called the *canonic impulse* - came inevitably to entail the need to destroy the society (to imagine its apocalypse), the literary tradition of Arthur's death (...) was modified in an unmistakably anti-individualistic manner. HANNING (1977) p. 240

És veritat també que, en general, tots els comentaris que es refereixen a aquesta pèrdua d'espai de l'individu en els *romans* en prosa del S.XIII, ho fan basant-se en el cas límit (pel que fa a l'impuls cíclic i apocalíptic) de la *Mort Artu*. De tota manera, com ja s'ha dit, és argumentable, amb tots els matisos i mitigacions que es vulgui, que aquesta atmosfera es troba també present ja des de l'inici de l'obra - present també en el Lancelot no-cíclic. Les *enfances* de Lancelot no se centren només en el seu progrés cap a la maduresa: inclouen tota una munió de personatges diferenciats, una narració dels

origens, un inseriment en la genealogia familiar, en els problemes des d'una perspectiva històrica (no solament l'educació del futur cavaller, sinó també una prolixa narració de la guerra amb Claudas, en una dinàmica feudal, històrica, farcida de problemes jurídics - pensi's a tot el que envolta el cas de Pharien -, les estratègies de connexió amb el món artúric, les viscissituds de cosins, pares i oncles etc...). És evident aleshores, que el *double* té moltes menys *possibilitats* en aquest espai narratiu: no solament per tota la complexitat de la prosa que en dificulta la percepció, sinó també per aquesta disminució de l'interès per l'individu - un interès que, com hem vist, és el centre de la interrogació que proposa el *double*. Tanmateix, també en aquest ambient difícil sembla possible parlar de dobles - i de manera fins i tot important, en relació amb la comprensió del motiu, per tot l'interès que suscita la seva particularitat. Fins i tot per la seva no-centralitat. Cosa gens estranya si pensem a la immensa polisèmia i heterogeneïtat que determinen l'essència de la prosa:

La structure élargie étend les profondeurs du sens, contenues dans les éléments spécifiques des récits courts; en disjoignant les segments narratifs de ces récits courts, en les répartissant sur un vaste espace narratif, en remplissant les intervalles ainsi ménagés par des thèmes et des motifs aux significations convergentes, le maître d'oeuvre de cet immense ensemble arrive à orchestrer l'accomplissement d'un grand destin, individuel et chevaleresque, pseudo-historique et social, mythique et religieux.<sup>19</sup>

b) El doble monstruós com a expressió de la violència indiscriminada en el roman en prosa.

L'ambient apocalíptic que es correspon a la dimensió escatològica de què està amarada tota la prosa troba l'expressió més significativa en la dissolució de la *Mort Artu*, en el punt final que clou la reconstrucció exacta dels anys dels temps d'aventures;<sup>20</sup> tanmateix, tota la prosa està impregnada d'una atmosfera de violència que s'adiu a l'esclat apocalíptic final. Efectivament, criden l'atenció, sobretot si pensem a les obres de Chrétien, l'explicitat, el grau i la crueltat de la violència narrada en aquestes aventures:

<sup>19</sup> CHÊNERIE (1984) p. 73; De manera semblant, també MÉLA (1984) p. 347: *L'anonyme du Lancelot est un maître de l'écriture, qui fait jaillir le sens de la rencontre renouvelée de tous les champs culturels et du jeu réciproque de leurs textes. Sa chronique fond dans le cours inlassable de sa prose, geste et roman, sermon et conte, doctrine et errance, noms et symboles, Révelations et scénarios, angoisses et chevauchées, âmes et monstres, désastres et extases.*

<sup>20</sup> Cf. p.e. MELA (1984) pp. 406 sq.: la construcció dels anys en què tenen lloc les aventures del cicle és impecable (com ja havia notat Lot): una coherència i consciència del fet temporal que s'avé particularment a l'ambient d'història que l'escatologia demana.

combats singulars i col·lectius que acaben en autèntiques escabotxines; personatges que sofreixen turments més enllà de la truculència; assassinats gratuïts; venjances salvatges... (el tot, a més a més, especificat per l'estil prolix de la prosa que detalla fins al darrer particular). La realitat de l'existència guerrera (perquè és sobre això que en aquest sentit s'insisteix), l'agressivitat d'un món *feudal* on les normes de comportament social no aconsegueixen contenir els esclats del combat, es veuen portats a un primer pla. Un ambient de violència desfermada és general a tot el cicle (deixant a part l'extrem apocalíptic de la *Mort Artu*) - potser una crítica o almenys un posicionament de l'esperit *cistercenc* que sembla alenar en la prosa en relació amb la realitat d'un model, el que legitima el cavaller en l'ètica cortesa, que es vol modificar.

Cette littérature courtoise, qui s'adressait à la noblesse, était donc assurée de plaire, en traitant un sujet en quelque sorte réservé, et en lui donnant des connotations aristocratiques. Mais la mise en oeuvre romanesque, par des auteurs qui étaient des clercs, relevait d'un but religieux, politique et civilisateur.<sup>21</sup>

Sigui com sigui, en aquest estadi de violència desfermada, gairebé indiscriminada, sembla factible una lectura que segueixi les pautes donades per Girard (la violència de la crisi sacrificial, la indiferenciació que la causa i el doble monstruós com a expressió paradigmàtica del conflicte), tal com fa Chase en un dels pocs estudis que es plantegen l'interrogant sobre el doble en els *romans* en prosa.

Efectivament, posant de costat el *Cligés* i el cicle de la Vulgata, i fent referència clara a la terminologia de Rogers en el terme *secret sharer* del títol del seu treball, Chase estudia una possibilitat d'entendre les duplicacions de personatges en la gran massa del relat del *Lancelot-Graal*.<sup>22</sup> L'estudi intenta il·lustrar, en efecte, els processos de doble que es donen en els textos, com a mostra de l'evolució de les tècniques narratives medievals. La perspectiva que adopta és però gairebé única: la que es desprèn de la hipotesi de Girard que relaciona el *doble* amb la indiferenciació i la violència indiscriminada. Com si en el fons, els *romans* artúrics, d'alguna manera, reprenguessin el moment de la crisi sacrificial, per a la qual l'aire apocalíptic de la *Mort Artu* representa un correlat magnífic:

Both *Cligés* and the *Lancelot-Graal* thus incorporate a number of elements, many of which are common to Arthurian romance, that suggest sacrificial violence. In *Cligés*, as in Chrétien other works, order is perturbed but reestablished (...). This is no longer the case in the *Lancelot-Graal*, which ends with violence that engulfs and destroys Arthurian society. CHASE (1988) p. 177

<sup>21</sup> CHÈNERIE (1984) p. 76; cf. més concretament KNAPP (1989).

<sup>22</sup> CHASE (1988).



Chase creu que aquesta situació és la que permet parlar de dobles en totes aquelles freqüents situacions on es dona el fet de la confusió de la identitat, que reverteix en confusió i conflicte en un mateix grup:

Like Cligés, Lancelot often masks his identity; this incognito is a means of conquering prowess and is part of an initiation rite in which the hero defines and discovers his identity. However, in the *Lancelot-Graal* the repeated use of armor as a mask, which disposes an infinite number of possible doubles, results in conflicts within kinship groups and with the knights of the Round Table. CHASE (1988) p. 176

que en el fons reflectirien una situació on els mecanismes de justícia no aconsegueixen contenir completament (de fet, la pèrdua seria progressiva fins a l'extinció) els impulsos de venjança i el poder de la violència indiscriminada.

Chase creu així poder aproximar els desdoblaments i la violència desfermada en la *Mort Artu* (sobretot pel que fa a la confusió existent entre personatges, a la insistència en la sang quan s'hi fa referència, a l'apocalipsi que clou el cicle). Tot prepararia la destrucció, ja en els noms dels personatges estudiats en l'article:

The names of those in Lancelot's kinship group evoke arms or combat, while the tension of the homophonies in Gauvain's (Agravaïn-Gauvain; Guerrehet-Gaheriet) points up the internal conflicts that become evident in the *Mort*. CHASE (1988) p. 181

explosió que es concretitzaria en el moment precís del descobriment de l'adulteri de Lancelot:

The unveiling of Lancelot's relationship to Guenièvre, achieved in violence as Agravaïn tries to break down the door to the lovers' room, reveals the dissolution of differences and begins the reciprocal violence that oscillates between the members (...) and leads finally to the duel between Lancelot and Gauvain. CHASE (1988) p. 182

o en el de l'autèntica identitat de Mordred, que el faria el doble-monstruós (especialment perillós en tant que fruit d'incest) final per a Artur. En definitiva,

The violence that destroys Logres resembles that of the sacrificial crisis discerned by Girard. None of the mechanisms designed to direct violence outside the community works. The violation of the taboos of sexual union by Lancelot, Mordret and Arthur destroys difference and thus unleashes violence in the community (...). The apocalyptic finale and the lucidity of the participants, who constantly predict a war without end (...) perhaps reflect the perceptions of the feudal class, who feared that the sociocultural transformations would bring their world to an end, as Erich Köhler has suggested. CHASE (1988) p. 184

Com deiem al principi, ja el *Lancelot* és ple d'escenes violentes des del seu començament. Els exemples serien tants que fa de mal triar. Un cas particularment il·lustratiu, per l'excés que representa, seria la crueltat amb que és assassinat Dorin, el fill de Claudas, per part de Bohort i Lionnel, ells mateixos encara infants, posseïts per un incontrolable impuls de venjança:

Et ses fils Dorins s'eslesse après Lyonnel qui s'adrece a l'ui[s] o la damoisele l'en menoit por foïr hors. Et quant Lionyaus lo voit venir, si fiert a deux mains. Et cil giete la main senestre encontre, et l'espee la

li tranche tote; et puis li descent desus la senestre joe, si la li tranche tote selonc l'oroille et lo col autresin jusq'el milieu, et tot l'eüst il tranchié se l'espee ne s'arestoit as os qui estoient dur, ne li anfes n'estoit pas de la vigor qu'il les poïst tranchier toz outre. Et Bohorz hauce lo ceptre qu'il tint, si lo fierit anni lo front si durement com il pot a deus mains, si que li telz n'est si durs que toz ne croisse. L.I, p.208<sup>23</sup>

Com més tard serà també particularment venjatiu el tractament que farà del cavaller capturat per Lancelot per a la dama de Honguefort, ella mateixa cruelment castigada, turmentada i assetjada pel seu oncle. En comptes de concedir-li la mercè que Lancelot voldria, el fa llençar de dalt de tot de les muralles davant el campament dels assetjants, fent un comentari ben expressiu:

Et ele commande que la perriere soit mise endroit le paveillon son oncle, "kar je vueil, fet ele, que mes oncles voie commen je fas ses chevaliers aprendre a voler". M. II, XLIV,31.

Per no parlar de la constant violència sexual que impera entre els personatges. Significatiu també un exemple d'entre els milers possibles, per tal com s'hi combina també l'horror i el fàstic, com el de la malaltia d'Agravain. Aquest té efectivament un mal fastigós i pudent a una cama i un braç (que només es curaran si s'untan amb la sang dels dos millors cavallers del món) que ha agafat, tal com ell mateix explica, intentant abusar d'una dama també malalta que li encomana el mal:

Et ele se vost desfandre, et ge m'asis lez li, si ostai mon hiaume et li descovri la destre janbe a force jusque vers la cuise amont. Et ele fasoit trop grant duel et se desfandoit com ele pooit. Et quant ge li vos faire, si vi que ele avoit tele la jambe jusque au gros de la cuise que onques si roignose ne fu veüe au mien cuidier. (...) Et ele me dist que se ge vivoie un an, que ge vouroie avoir doné qanque ge porroie avoir que la moie jambe ne fust plus laide que la soe ne plus roignose ne plus orde. L.II, p. 200

Això com a exemples d'episodis no centrals i només com a mostra d'una atmosfera que és constant en el llibre. Molt més concret, però, per reprendre l'argumentació de Chase, és, per parlar tan sols del més central dels personatges, el cas de Lancelot, autèntica fúria desfermada en el combat. Ja la seva carrera comença amb el jurament no completament cortès del cavaller *enferré*; un jurament molt més inexplicable en la versió no-cíclica (per tal com ni es reprèn per a donar-li conclusió ni es justifica), que el porta a executar sense motiu personal la venjança d'un altre fins i tot sobre persones que s'estima - i que pot ser vist com una expressió d'un conflicte real que oposa els usos jurídics de l'època al costum dels juraments.<sup>24</sup> Ja les mateixes ferides del

<sup>23</sup> Cito per a la part no cíclica l'edició de les *Lettres gothiques* (que reprenen la de Kennedy) - que indicaré amb L.I o L.II, segons el volum. Per la resta del *Lancelot*, utilitzo l'edició de Micha - que indicaré amb M. (per les notícies completes, cf. BIBLIOGRAFIA).

<sup>24</sup> Cf. JEFFERSON (1990).

cavaller són descrites amb una sàdica prolixitat (sobretot en la pudor que desprenen, sovint index en el *Lancelot* de pecat o de condemna moral), però és potser més significatiu el dolor que sent Lancelot en el moment d'haver de matar pel jurament donat un cavaller que s'estima (al qual, per evitar haver d'assassinar-lo amb les pròpies mans, afoja en un riu):

Et lors s'aïre li bons chevaliers et li cort sus, et lo haste si durement et tant lo charge des cox qu'il lo fait a terre flatir d'amedeus les paumes. Et li li saut sor le cors, si li arache lo hiaume de la teste, et encores li prie de dire ce par qoi il se pooit sauver. Et cil ne velt. Lors est li boens chevaliers mout correciez et dit qu'il ne morra ja, se Deu plaist, par arme que il ait, si lo traine jusque sor l'eive et lo giete anz. Et qant il lo vit neié, si an commence a plorer mout durement. L.I., p. 690.

De tota manera, és en els combats on es desferma amb més intensitat la fúria de Lancelot, que assumeix a vegades una imatge terrorífica que estén la mort allà on passa fins a límits extrems. En un moment donat, combatent en un gual, arriba a matar tants enemics que els cadàvers obturen el fluir de l'aigua, tenyida de sang fins al punt de donar nom al lloc a partir del dia de la lluita:

Et Lanceloz et li suen sont o pas de la voie ou li guez estoit, car toz les covenoit par illuec revenir, si an ont tant, que ocis, que abatuz, ou gué que l'aive an est tote esclusee. (...) Et por ce que il ont tant chevaliers morz o gué, fu il puis apelez et sera totjorz li guez dou Sanc. L.II, p. 514.

Més endavant, la imatge que se'n dóna és la d'un guerrer totalment cobert de sang dels enemics morts:

Mas trop an i ot de morz a l'antasser. Et tant en ocis Lanceloz que toz es coverz de sanc, que do suen, que de l'autrui, et li escuz et li hauberz et li chevaux. (...) Et Lanceloz fu o chief de la chauceie, l'espee nue en sa main, com li branz estoit toz vermaus comme de sanc. L.II, 560.

que en el combat és impossible d'aturar:

Et Lanceloz lor laisse corre, si lor tanche braz et eschines et costez, si les fant an deus pieces et escervelle que que il ataint. L.II, 566

O, en una altra ocasió:

Et lors recommence li tornoiemens fel et perillos; et Lancelos, qui tant est dolens qu'a poi qu'il n'esrage de duel, fiert a destre et a sensestre et ocist chevaliers et chevaux tot ensamble et coupe piés et poins et testes et bras et epaules et cuisses et abat ce desus desos quanqu'il encontre et laisse molt dolerose trace après lui, si que tote la terra est coverte de sanc par la ou il passe. M. I, XLIII, 42

El comportament havia arribat a espantar el mateix Yvain que no pot deixar de fer un comentari de preocupació en observar la manera com combat Lancelot; més que un home, Lancelot apareix en la seva violentíssima activitat com un ésser sobrenatural - més que un home, diu, és una *venjança divina*.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> De fet en un moment molt allunyat de la narració, arriba a ser qualificat directament de fantasma: "En non Dieu, vos ne fustes onques hom. - Que sui je donc damoisele? fet il. Quoi, fet ele, vos estes

Et quant il l'ot levé an haut, si vit que il ere mout mahaigniez comme de la cuisse copee et voit bien do cheval copé la moitié, si s'ancommance a seignier et dit que il n'est mie sage qui atant tel home qui tels cox done; car il n'est mies hom, ainz est une jostise et une vanjance de Damedeu. L.II, 560

Sembla coherent, aleshores, pensar que és natural la coincidència d'aquest ambient de violència generalitzada amb efectes de desdoblament (o de sobrenatural), tal com l'anàlisi de Chase postula. Efectivament, els jocs amb l'anonimat, amb la confusió que l'armadura possibilita, amb el desig d'incògnit, comporten ja en el nivell més directe enfrontaments entre cavallers d'un mateix bàndol - la *màscara* que representa l'armadura ho possibilita.<sup>26</sup> Seguint el seu estudi, aleshores, podriem veure una sèrie sistemàtica de desdoblements en els personatges del *Lancelot*, més que no pas *dobles* pròpiament dits. Emblema de tot això seria el combat que acara Lancelot i Gauvain, possible gràcies a l'anonimat que mantenen:

Autresi sont relevé antre monseignor Gauvain et Lancelot, si s'entredonent de mout bons cox. Et dure la bataille mout longuement, tant que messires Gauvains an a mout lo poior, (...) Et lors cort si aprement sus a Lancelot que toz an est Galehoz espoantez, car or voit il bien que ses compainz an a de trop lo poior. Et set bien que, se il se combatent longuement, il ne puet estre que li uns n'am muire, car messires Gauvains se combat orandroit si durement que tuit s'an mervoillent. L.II, p. 492-4

Lancelot plora quan ho sap, però immediatament després l'escena ens mostra com tots els personatges estan d'acord amb la proposta de Galehaut de jugar amb l'anonimat, com si no recordessin el risc recent que acaben de passar:

"Mais alons, fait Galehoz, an tel maniere que nos ne soiens coneü, si prenons tuit estranges armes." Et il l'otroient. L.II, p. 502.

Efectivament, com un avis del combat que oposarà els dos llinatges a la *Mort Artu*:

(...) le thème de la vengeance s'ancre dans une carrière qui ne prendra fin que dans la *Mort Artu*, où l'on verra le lignage de Gauvain et celui de Lancelot s'entretuer dans une vendetta implacable (...).<sup>27</sup>

Ara bé, la indiferenciació que és a la base de la violència no s'atura només en la equivalència de personatges: és perfectament factible fer un discurs encara molt més genèric que fa de la mateixa forma de la prosa, la seva estètica de la interrupció i repetició, un correlat d'aquesta realitat permanentment agitada i en tensió. Apart la problemàtica tipològica que la teoria de Girard comporta, si es tracta de manera exloent, es tractaria, doncs, només d'aquest aspecte de la constel.lació del doble. És cert també

---

fantosme." M.I, XXVI, 36.

<sup>26</sup> L'evolució de l'armament, reflectida en el canvi d'imatge sigui dels cavallers com de la seva representació literària o plàstica, permet parlar d'una autèntica condició de *màscara* de l'armament. Cf. CIRLOT (1989)

<sup>27</sup> CHÉNERIE (1984) p. 100.

que l'ambient del cicle sembla prestar-se de manera gairebé natural a un comentari il·lustrat per la teoria de Girard. H.R. Bloch ho deixava ja ben clar, sense parlar de dobles, quan feia menció a l'estètica de la interrupció del relat, aproximant-la a la interrupció sistemàtica de l'ordre familiar i a una tematització de la indiferència entre els grans grups de personatges, en aparença caòtics, que integren el cicle:

If the verse Grail works seem to disorient the reader through a certain narrative inconsistency, the prose corpus achieves a similar effect through an intricacy of design so complex as to overwhelm the reader with a finally unassimilable abundance of finely fitted parts. BLOCH (1983) p. 212

L'estadi concret que es tradueix en la prosa en un espai de confusió que arriba als mateixos noms, sempre en concordança amb la idea genèrica de la narració:

The similarity of family names is even further complicated by the background of nameless kings, knights, and hermits whose ill-defined relation to the named but homophonically enmeshed protagonists as well as to each other makes it impossible to discern with certainty the genealogical lines of the Arthurian corpus. The absence of phonetic definition along with the collapse of phonetic difference is tantamount to a loss of lineal discreteness assimilable, ultimately, to a loss of the proper and of a proper story line. BLOCH (1983) p. 211

Fenòmen que té implicacions en la mateixa estructuració de l'obra:

This incestuous onomastic mixing is also accompanied by a more general formal scrambling practically synonymous with the prose romance's overall narrative design. I am referring to the technique of dovetailing by which the successive episodes of the enormous Lancelot-in-prose are so thoroughly imbricated in one another as to give the impression of a continually overlapping discursive grid. The mode of interruption within the thirteenth-century prose novel is that of interlace ("entrelacement"), a progressive interpenetration of distinct elements (...)BLOCH (1983) p. 211

Això explicaria el correlat de la *Gaste terre*, en el fons un efecte de l'estadi de violència "edípic" a què hauria arribat el món artúric:

Infraction of the incest taboo is, ultimately, responsible for the generalized Oedipal violence that plunges the Arthurian realm into an eternal Wasteland, as both the transgressor and the progeny of transgression transform the law of paternity into a simultaneous patri- and infanticide. BLOCH (1983) p. 210

Des d'aquesta perspectiva, trobarien lloc la cerca dels herois, no d'ells mateixos, sinó del *nom del pare*, per això tanta violència i tanta importància als límits familiars (incest i adulteri, un de manera encoberta, l'altre de manera explícita, com a fantasmes constants al llarg de l'immens relat).<sup>28</sup>

Veiem així com un dels àmbits més arcaics del tema del doble pot trobar expressió no solament en l'ambient de violència indiscriminada que amara la prosa (i en la indistinció -sigui per la màscara, per l'incògnit, per l'anonimat, voluntaris o involuntaris - que li faria de referent), sinó també en la seva mateixa essència - la seva forma. Amb la qual cosa es confirma encara des d'una altra perspectiva la solidesa

<sup>28</sup> Cf. GRACIA (1991)

d'aquestes obres. De tota manera, és fàcil notar que un discurs d'aquest tipus corre el perill de ser massa genèric. La prosa ofereix però també altres exemples que són molt més explícits, més concrets en la seva aparició, i que s'aproximen molt més a l'específic tema tal com l'hem anat trobant, i que val la pena tractar a continuació. Per a fer-ho, desplaçem la perspectiva genèrica sobre la prosa i passem a l'exemple concret del *Livre de Lancelot*.

### c) La falsa Ginebra.

L'episodi de la prosa potser més explícitament referible a la figura del *double* com genèricament sol aparèixer, en tant que construcció de dos personatges descrits obertament com a idèntics - i per tant, intercanviables - i l'exploració narrativa de la situació creada, és sens dubte el de la Falsa Ginebra del *Lancelot propre*. A la cort d'Artur arriba el missatge d'una dama que declara ser l'autèntica reina, que hauria estat raptada durant la primera nit de matrimoni amb Artur i que reclama ara els seus drets. Artur cau, més o menys involuntàriament segons les versions, en la trampa i arriba a reconèixer-la, i fins i tot a condemnar en judici l'autèntica Ginebra, la qual només podrà ser salvada gràcies al triple combat de Lancelot contra els cavallers de la falsa reina. El conflicte es desencadena just després d'un dels més grans èxits de Lancelot al setge de la Roca dels Saxons, durant el qual s'ha consumat l'amor amb la reina - fet precedit de poques línies per l'adulteri d'Artur. És a dir, després d'un dels més centrals moments de tota la construcció narrativa de l'obra. Això i altres aspectes particulars fan que la significativitat possible d'aquest episodi es mostri altament interessant, paradigmàtica de l'essència de la prosa. Entre els més importants, la complexitat de les versions conservades: és precisament a partir d'aquest instant que el relat de les aventures es divideix en una versió molt breu i una de llarga, a partir de les quals Kennedy ha pogut mantenir l'existència d'un Lancelot no-cíclic en oposició a una redacció que tendeix a integrar sistemàticament els elements en referència al futur desenvolupament del cicle que es clourà amb l'apocalipsi de la *Mort Artu*, precedida d'una *Queste* que elevarà la cavalleria *celestielle* i condemnarà al fracàs la *terrienne*. Amb altres paraules, no hi ha solament un cas bastant evident de doble, sinó que trobem a més un tractament divers a partir del qual podem entreveure la diversitat de construccions narratives.

Harf-Lancner és sens dubte la persona que més directament ha parlat de la Falsa Ginebra, derivant-la del motiu folklòric de la promesa substituïda (popular a l'època)

proposant-la com un doble que reflecteix l'ombra tenebrosa del pecat de la reina. Efectivament, després d'analitzar les dues versions del text, la més curta de les quals tendiria a donar una imatge positiva de la parella Lancelot-Ginebra en oposició a la simètrica formada per Artur i la falsa reina;

(..) la redaction courte de l'aventure, qui exalte le couple adultère formé par Lancelot et la reine en lui opposant le second couple adultère formé par la fausse Guenièvre et le roi. Les amants sortent grandis de l'épreuve. HARF-LANCNER (1984) p.65

Harf-Lancner subratlla com la versió llarga, en canvi, insisteix molt més clarament en la qüestió de la semblança entre les dues dones (el mateix nom, el mateix llinatge, la mateixa cara: el *Merlin* arribarà a dir que són concebudes el mateix dia, i que neixen també el mateix dia), cosa que fa de la falsa un doble difícilment distinguible de l'autèntica. Insisteix també en l'encarnació del pecat que representa:

Or ce double renvoie à la reine l'image de sa faute. Innocente du crime qui lui est imputé, Guenièvre a cependant trahi le roi. C'est ainsi en effet que le sage Hélie de Toulouse interprète l'épreuve imposée à la reine. HARF-LANCNER (1984) p.67

Al cap i a la fi, la falsa reina seria un vehicle d'expiació del pecat de Ginebra:

La reine pécheresse doit expier sa faute. La fausse Guenièvre est l'instrument de cette expiation avant d'expier par sa mort la faute de la reine avec la sienne propre. HARF-LANCNER (1984) p.67

Tot l'episodi, i en especial la versió llarga, amb condemna papal inclosa, reflectiria segons l'autora un problema vivíssim a l'època, que enfrontava els usos matrimonials dels nobles als que l'església intentava imposar (en particular, pel que fa al conflicte de Felip August amb el papat entre 1193 i 1213 pel repudi de la seva dona Ingeborg de Dinamarca), del qual l'episodi seria eco:

La comparaison des deux rédactions de l'histoire de la fausse Guenièvre accuse la richesse et la complexité de la rédaction longue. (...) La fausse Guenièvre, émanation du péché de la reine, devient plus vraie que l'autre, comme Galehaut, double d'un Lancelot Galaad qui meurt avec lui. Le roman se fait aussi l'écho de l'affrontement de deux morales et, à travers cet affrontement même, de l'emprise de l'histoire sur la littérature. HARF-LANCNER (1984) p. 70

I de fet, la cosa no sembla inversemblant si s'observa el to general de la prosa o el mateix detall de l'excomunió papal.

De tota manera, tot i l'evident riquesa de la versió llarga, també la curta aporta elements que la fan interessant, pel joc constructiu com a us particular del doble. Es tracta d'una versió coherent en els acompliments de fets anunciats i predits, en els emmirallaments i simetries amb els episodis que l'han precedit (*anteriors*). La versió llarga, hi afegeix per la seva part tot de nous elements que formaran part de la coherència *posterior* del cicle. La diferència potser més clara es trobaria en el diferent grau

d'insistència en àmbits morals, dins de l'atmosfera més estrictament pròpia d'un *Lancelot* no-cíclic centrat en el tema de l'amor i la consecució de la identitat

Consequently, this version is not so tightly organized around the figure of Lancelot in terms of the two themes of the making of a name, and love as an inspiration for great chivalry. Indeed, the identity theme tends to slip into the background. KENNEDY (1986) p. 256

i menys preocupat per la dimensió doctrinal i la condemna del món cavalleresc que la versió llarga.<sup>29</sup>

Thus in the cyclic version of the False Guinevere episode the writer skilfully prepares the way both for the great adventure of the rescue of the Queen and the prisoners of Gorre and for Lancelot's failure in the Quest; at the same time he tries to avoid too abrupt a break with the treatment of the love theme in the earlier part of the romance (...).KENNEDY (1986) p. 264

La versió curta planteja el problema d'una manera seca i directa. Un dia a la cort arriba Bertelai amb una dama, es presenta com enviat de la reina Ginebra:

"Sire ça nos envoie la riens del monde que vos deüssiez plus amer, ce est Ganievre, la fille lo roi Leodagan de Camelide, qui reine coronee deüst estre de Bretagne se Dex li vousist avoir s'anor garde; car vos l'esposastes bien et leiaument et creantates a Deu, comme rois sacrez et anoinz que vos la tandriez si honoreement comme rois doit tenir reine (...)" L.II, p. 612

Sense acusar directament Artur, parla d'uns "enemics" indefinits que haurien raptat la reina la primera nit de matrimoni (és a dir, un cop aquest consumat) i substituït per la "falsa":

Et issi avint a ma dame car qant vos fustes couchiez avoc li la premiere nuit que vos i geüstes, si avint chose que vos relevastes. Et lors vindrent li anemi ma dame, si la pristrent et l'osterent hors del lit ou ele s'estoit couchiee avec vos. Et ele cuida que ce fust par vostre commandement, si ne l'osa contredire. Et lors fu prise cele damoiselle la, fait il de la reine, qui se fait apeler Guenievre, si la couchierent el leu ma dame cil qui la traïson orent porparlee. L.II, p. 612

Segueix el parlament de la dama que acompanya el vell cavaller, en els mateixos termes (afegint-hi les reclamacions concretes que la seva senyora fa), i que dona la prova de la veracitat de les seves paraules mostrant l'anell de casament (exactament igual al de l'autèntica Ginebra):

Et puis lo mostre a la reine et dit qu'il li est bien avis que ce soit icil aniaus dont il l'avoit esposee. Mais ele set bien que ce n'est il mie, si se lieve et vait querre lo suen anel. Et qant ele l'a aporté, si l'esgardent tuit li chevalier a grant mervoille, car endui sont d'une oeuvre et d'une semblance. L.II, p. 618

Mitjançant una astúcia, Artur és capturat per la gent de la falsa Ginebra, i portat al seu castell. Allí li donen un brevetge pel qual s'inflama d'amor per la dama. Aleshores Artur repudia la reina Ginebra i fa avisar la seva gent a Camelide. Mentrestant, arriben Lancelot i Galehaut avisats per la reina immersa en el dolor que es veu públicament

<sup>29</sup> Cf. la descripció i discussió particularitzada de tota aquesta problemàtica a KENNEDY (1986) pp. 253-273.



menyspreada per Artur:

Et quant li rois lo sot, si an fu mout liez et lor vint a l'ancontre a grant compaignie de chevaliers et mout fist grant joie a monseignor Gauvain et a monseignor Yvain et a toz les autres. Mais il ne regarda onques la reine. L.II, p. 646

En el judici es condemna a Ginebra de traïció a morir després d'un cruel suplici i se li concedeix ser defensada contra tres cavallers. Un Lancelot particularment rabiós no té cap problema per resoldre el combat amb els tres acusadors. Aleshores la innocència de la reina és reconeguda i Bertelai explica públicament la conxorxa:

Il est voirs, fait il, que ge trovai ceste damoiselle en une maison de religion. Et por la grant biauté dont ge la vi, si enquis et demandai qui ele estoit, car mout sanbloit estre de hautes genz. Mais onques ne trovai qui verité m'en seüst dire. (...) Et ge en oi mout grant pitié, por ce que de si grant biauté estoit. Et li dis sanz faille que, se ele voloit errer a mon consoil et faire ce que ge li conseileroie, ge feroie tant que ele seroit la plus haute fame del monde. (...) Et ge dis que porchaceroie tant que vos la prendriez a fame et departeriez de la reine qui ci est. L.II, p. 668.

Bertelais i la dama són ajusticiats d'acord amb els turments que havien previst per a Ginebra. El rei ho considera just, però no pot estar-se de sentir angoixa en el moment de condemnar la dama amb qui ha conviscut, que implora la mort per no haver de viure en la vergonya de qui ha fet el que ella ha fet:

(...) ainz velt qu'ele soit destruite honteusement comme cele qui bien l'a deservi. Et li rois en a si grant pitié qu'il ne la puet esgarder, ainz se fiert en une chambre. L.II, p. 670

La mort de la dama causa una autèntica commoció general, de tant que era bella, el seu destí fa vessar rius de llàgrimes:

Et li feus est apareilliez por li ardoir. Et ele estoit de si tres grant biauté qu'il dient tuit c'onques mais si bele fame n'avoient veüe. Si poez savoir que maintes lermes i ot plorees et assez i ot de tex gens qui mout a enviz soffrisient sa mort s'il eüssient pooir del contredire. (...) Et mout i ot de cels qui s'an partirent de la place ançois que li feus fust alumez, car il ne pooient avoir cuer de li esgarder a morir. Mout fu la damoiselle plainte et regretee de maintes genz. L.II, p. 670

Dins del mateix esquema narratiu, l'altra versió aporta tot de detalls complementaris, en una redacció que ocupa molt més espai que la del *Lancelot* no-cíclic i que en comptes de seguir linealment s'entrellaça amb el segon viatge a Sorelois (del qual haurem de parlar més endavant). D'entrada, arriba a la cort només una dama, amb una carta que serà llegida en veu alta; és interessant notar que aquesta versió comença ja la primera menció al tema especificant el nom de la falsa reina:

tot premierement os di que ma dame qui a vos m'envoie a non la roine Genievre, la fille le roi Leodagan. M.I, III, 3

Quan la carta és llegida, es repeteix la confusió; allí hi és explicat el dia del matrimoni d'Artur, i la successiva pretesa traïció - com també és especificada la identitat de la suposada traïdora:

Mais si grant hautece me dura trop cortement, kar je n'en fui dame c'un jor et une nuit, et lors fui tolue et fors traite ou par ton conseil ou par autrui. Et cele fu mise em mon lieu qui estoit et ma chambriere et ma serve, c'est icele Genievre que tu tiens por espose et por roine. M.I, III, 9

Més tard tot explicant l'origen de la impostora i del mòbil dels seus actes, l'autor subratlla la semblança entre les dones, filles legítima i il.legítima del mateix rei:

Il fu voirs que li rois Leodagan de Tarmelide ot un seneschal que il ama molt et il avoit une des plus beles dames del monde a fame. Si la comença li rois a amer par amor, si dist le contes qu'el ot une trop bele fille de lui et ce fu cele qui aloit chalenjant la Table Reonde contre la roine Genievre et ele avoit non Genievre autresi; si estoient ansdeus si d'une samblance que la ou eles furent norries connoissoit l'en a paine l'une de l'autre. M.I, VI, 13

Gràcies a la semblança, s'explica també com Bertelais (que odiava Artur perquè anys enrera l'havia deshereditat per un homicidi que havia comès) aconseguix convèncer tota la gent de Tarmelide de la veritat de la seva versió.

Pel que fa a Artur, però, una volta capturat, el comportament més que no pas veure's explicat amb més detall, es veu modificat. En efecte, no hi ha aquí la intervenció de cap brevatge: Artur s'enamora i s'oblida de Ginebra:

Ensint remest li rois Artus o la damoisele que onques ses gens ne surent qu'il devint; et ele le venoit sovent veoir, tant que li rois la trova cortoise et de bones paroles, qui molt li plot, et que molt s'entrobliat de l'amor qu'il avoit a la roine. Et tant com il demora en la prison, gisoit tos jors la damoisele avecques lui. M.I, VI, 36

fins al punt de donar-se completament a l'altra Ginebra:

-Si m'aît Diex, fet li rois, bele douce amie, je vos aim plus orendroit que feme qui vive et il est voirs que j'ai molt amee cele que j'ai eue, mais vos le m'avés fete tote oblier: si vos aim tant que je ferai tote vostre volenté, et commandés moi comment vos volés que je le face. M.I, VI, 38

El desenllaç de l'episodi es veu també complementat per aspectes nous. Sobretot, la consciència de pecat que plana pel damunt de tot el relat (la falsa Ginebra, filla d'adulteri; l'adulteri de Ginebra; l'adulteri d'Artur...). Ginebra és aquí conscient de la causa de la seva desgràcia:

si cuit bien et croi que ce m'avendra par mon pechié, por ce que j'ai meserré envers le plus preudome del monde. Mais la force de l'amor par coi je le fis estoit si grans c'onques mes cors ne s'em pot deffendre (...) M.I, VII, 16

Artur, explica l'autor, repudiant la reina, dona el motiu per ésser blasmat:

En ceste maniere fu la roine getee de son seignor et cele qui droit n'i avoit fu tenue por roine, et ce fu la chose dont li rois Artus fu plus blasmés. M.I, VII, 27

Només en aquest moment apareix una vaga referència a una pòcima que hagi emboirat la voluntat d'Artur:

(...) tant l'avoit l'autre sospis par medecines et par caraies (...) M.I, VIII, 1

Després de la llarga lluita de Lancelot (particularment desfermat), l'autèntica Ginebra va a Sorelois amb Galehaut (s'hi estarà dos anys), pel problema que representa mantenir-la a la Cort després d'haver demostrat la seva innocència, i el perill que pot córrer. L'altra Ginebra, però, no es veu acusada com en la versió curta i segueix sent anomenada "la reina", en aquest constant equívoc en què es complau aquesta versió: caldrà que passi el temps, que Artur sàpiga per boca d'un ermità la veritat dels fets - un moment possibilitat per una improvisa malaltia del rei - el qual li comunicarà també que pels seus actes l'església l'ha excomunicat:

-Por ce, fet li hermites, que tu es li plus viels foimentie del muniés et traîtres. La fus tu desloials ou tu guerpesis ta feme espose por une autre que tu tiens contre Deu et contre raison, et de ce fus tu foimentie que tu li fausas la foi que tu li avoies creanté en Sainte Iglise, quant tu la feis jugier a destruire; et por ce que tu t'en partis desloialment sans le congié de Sainte Iglise es tu escommuniés, ne biens ne te porroit pas avenir tant com tu soies en tel point. M.I, IX, 13

En aquest punt, la falsa Ginebra agafa una malaltia d'aparença sobrenatural (pudent fins al límit del suportable), que després d'una dolorosa agonia la portarà a la mort:

(...) et quant il furent issu de la chapele, si alerent veoir Genievre qui malade estoit; mais la puors de sa maladie estoit si grans que nus ne la pooit soffrir, se ne fuissent les fumees des encens et des aromatiques. M.I, IX, 19

Veient-la pròxima, el reconeixement de la traïció no serà causat per un judici, sinó per la confessió del pecat:

kar j'ai deceu et traï le plus preudome del monde, c'est le roi Artu, qui j'ai fait guerpir sa loial espose qui est la flors de totes les dames del monde; et Diex en prent vengeance com il i pert, kar je ne me puis aidier de nul des membres, ne de moi ne prent il mie si grant vengeance com il devroit. M.I, IX, 23

Davant del reconeixement de la culpa, Artur dubta de si castigar els traïdors (Ginebra i Bertelais, també greument malalt), seguint el consells dels seus barons, que li recomanen venjar-se davant de la vergonya que haurà de passar si no ho fa; l'ermità, en canvi, li aconsella no fer-ho (d'on, a més a més, podem tornar a la idea de voluntat de control del mecanisme de la venjança per part de l'església):<sup>30</sup>

mais a ce ne s'acorde pas frere Almustans, ains conseille le roi que il n'en preigne ja vengeance fors cele que Diex em prent et dist que il ne porroient pas greignor anguisse soffrir. M.I, IX, 27

Com es pot veure clarament, el relat de la versió cíclica està molt més inserit en un ambient religiós on plana l'ombra angoixant del pecat i dels turments infernals que implica. D'on també la condemna de l'amor de Lancelot i Ginebra.<sup>31</sup> Com deia Harf-Lancner, es pot veure emergir en l'altra Ginebra la culpa de l'autèntica - una culpa que

<sup>30</sup> Cf. JEFFERSON (1990).

ha tingut lloc, tal com hem notat, justament abans de desencadenar-se tot l'episodi. En l'economia del relat, articulats en milers d'efectes de mirall, la falsa Ginebra, segons Méla, concretitza el pecat de la reina i enterboleix la seva identitat. En el fons, de nou es pot trobar una connexió entre una i altra part de l'ombra, car

La reine est à la fois Guenièvre et la Fausse Guenièvre venue de Carmelide, c.à.d. du pays de guiamor, l'amant de Morgain (M.I 301), ou encore, selon un passage admirable (M.V 3), la source de toute prouesse, l'aiguillon à se dépasser, et la raison finale de toute honte, la traverse en chemin pour une chute plus dure. MÉLA (1984) p. 342

Des d'aquest punt de vista, doncs, cal admetre que la simetria, molt més detallada en la versió llarga, té la funció d'encarnar, de visualitzar, la part de Ginebra que s'ha condemnat per l'adulteri, repropasant en el mirall els conflictes interiors a què ha donat peu. La falsa Ginebra serveix també com a mecanisme de descàrrega de la culpa i del pecat que efectivament ha comès la verdadera - com si el relat no pogués arribar a la condemna directa de la reina i hagués de fer una marrada a través d'un desdoblament explícit de la persona. La identitat aleshores de les dues dones es veu vertiginosament emmirallada i tot el que es diu d'una sembla referir-se també a l'altra: en la mentida de la falsa emergeix la veritat de l'autèntica, una veritat culpable, una realitat de pecat -com afirma Méla, la identitat de l'autèntica Ginebra no es posa en dubte, no és que no sigui ella, és que ho és massa:

Or la reine reconnaît elle-même dans une confidence à Galehaut, en guise de repentir, que l'affaire n'a éclaté qu'en raison de son propre péché. Non qu'elle ne soit assurément "Guenièvre", bien plutôt qu'elle ne le soit que trop! Le mensonge de la fausse Guenièvre offre à lire la coupable vérité de l'authentique Guenièvre. Autrement dit: la fausse est revenue pour seulement incarner le mensonge de la vraie! MÉLA (1984) p. 360

El relat, tal com hem vist, de la versió llarga juga molt més amb la semblança dels dos personatges. "Una", "aquesta", "aquella" Ginebra per referir-s'hi, amb moments que arriben a crear confusió. La semblança física, ressaltada des de l'inici, el mateix amor que Artur immediatament sent, sense que faci falta cap pòcima que li alteri la voluntat... La versió llarga sembla voler en cada moment remarcar la intercanviabilitat dels dos personatges; és a dir, la intercanviabilitat del *pecat*, perquè en el fons, és en la tenebra de la seva condició de pecadores que les dues Ginebra no són altra cosa que una sola. La identitat de la reina es veu reflectida en allò que més la defineix en el moment d'esclatar el conflicte, és a dir, la nit d'amor amb Lancelot, la causa que l'escut màgic s'hagi unit finalment:

<sup>31</sup> Cf. en aquest sentit l'anàlisi detallada de KENNEDY (1986) p. 262 sq.

et jut chascuns avoc s'amie, que mout s'antramoient, et orent totes les joies que amant puent avoir. Et androit la mienuit se lieve la reine et vient a l'escu que la damoiselle do lac li avoit aporté, si taste sanz alumer, si lo trove sanz fandeüre (...) L.II, p. 520

i es veu reflectida, en el seu aspecte negatiu (seria impossible negativitzar directament aquest amor - el que la dama del llac ha beneït per tal com té per objecte el millor cavaller del món), primer per la imatge desagradable de la traïció en el seu reflex simètric, després per l'horror encarnat no en el monstre sinó en el terrible i fastigós turment que la *venjança* divina li dóna per càstig. La millor dama del món es veu així exposada, en un desdoblament, en una imatge torturada de càstigs infernals que s'avé clarament a l'aire de condemna del món cavalleresc.

Ara bé, tot això, en certa manera val també per a la versió curta - en la mesura que en el fons hi ha també la condemna de l'acció de la falsa Ginebra, més matisada, menys explotada en la seva potencial ambigüitat, menys supeditada als designis divins (i més a la venjança animalasca dels homes). És veritat que en resulta un relat que insisteix molt menys sobre el desdoblament (de fet tota la semblança sembla reduir-se a la dels anells; Artur cau només després de ser drogat; la falsa Ginebra suscita la compassió per la seva bellesa...), com si no es considerés necessari explotar la potencialitat visual del conflicte d'una identitat que en el fons no és posada seriosament en qüestió - com tampoc identifica Ginebra el *peccat* que pot ser la causa del seu patiment a l'acció de l'adulteri (parla d'"algun" peccat que deu haver comès, mentre en la versió cíclica diu explícitament *de ce que je me cochai a autre qu'a mon seignor* M.I, IX, 2). Tot i això, en l'economia del relat (i això torna a ser vàlid també per a la versió llarga, en aquest intercanvi constant), la *coijnonture* no deixa de suscitar un efecte important d'aquest episodi. Malgrat l'aire coral que impregna tota la prosa (com ja hem fet notar), cal convenir amb l'observació de Kennedy que en el Lancelot no-cíclic hi ha la preocupació per dos temes fonamentals: el de la recerca de la identitat del cavaller i el de l'amor com a motor de cavalleria. El correlat d'aquesta recerca, que troba en l'amor per Ginebra l'element d'integració és sempre el motiu del nom. Jugant constantment amb l'anonimat, l'incògnit i amb la referència intertextual a altres obres (especialment els models oferts per *Li contes del Graal*, i *Li beaus desconeuës*), el relat subratlla el progrés de Lancelot en la seva carrera a través de l'ús del nom propi o d'altres, just en els moments decisius (la Dolorosa Guarda, la *queste* de Gauvain, la nit d'amor). És justament quan Lancelot ha acomplert totes aquestes etapes, el seu nom és públic i ha estat admès a la Taula

Rodona, que la identitat que es veu qüestionada és la de Ginebra:

(...) the False Guinevere episode is also related to the identity theme. Lancelot has established his name, but that of Guinevere is now questioned. KENNEDY (1986) p. 45

El contrast d'aquest fet amb la situació tot just assolida per Lancelot no pot ser casual:

A public recognition of the falseness of a name is thus contrasted with the public recognition of the true making of a name. KENNEDY (1986) p. 46

Salvant la reina i la Taula Rodona, posant punt final al conflicte que ha implicat la identitat de Ginebra, Lancelot arriba al punt màxim del seu progrés com a cavaller. És aleshores que Lyonnell, que en certa manera durant tot el relat l'ha doblat i ha servit com a punt de referència, pot adquirir el seu nom en la lluita amb el lleó:

The whole episode provides a version in miniature of his cousin's progress towards the establishment of his name and reputation as a great knight. KENNEDY (1986) p. 47

Encara una altra vegada, la coinjuntura del *Lancelot* ha jugat amb els emmirallaments per descriure l'essència d'un motiu: l'acompliment de la identitat es veu posat en dubte en el conflicte de la identitat de la reina, la resolució del qual es veu reflectida en l'acompliment de Lyonnell.

Veiem així com el desdoblament de Ginebra, en aparença (i sobretot en la versió curta) de poc rendiment narratiu en tant que *doblet*, dóna la possibilitat de veure-hi tot un particular tractament (més insistentment expressió de l'ombra en una atmosfera apocalíptica en la versió llarga; més centrat en el joc de miralls que fan de la recerca de la identitat una única i multiforme realitat en la versió curta - tot i que ambdós aspectes es troben en ambdues versions) que s'insereix plenament en la idiosincràsia del discurs en prosa tal com hem intentat descriure<sup>31</sup>. Sense entrar en la polèmica dels influxos entre les dues versions, que s'allarga des de fa temps,<sup>32</sup> pel que fa a l'episodi en qüestió és gairebé natural pensar en una *elaboració* per part de la versió cíclica, la qual, desenvolupant la idea del *doblet* més boirosa de la no-cíclica, detalla i desenvolupa el que és implícit en la curta (l'explotació sistemàtica de la intercanviabilitat, l'especificació detallada de la identitat física com a raó de l'acció, el desenvolupament de la idea de pecat etc.). Si el *treball* de la prosa tendeix a sistematitzar continguts de contorns indefinits, trobem aquí un exemple que sembla adaptar-s'hi perfectament, en tant que se'ns hi presenta el desenvolupament d'una idea segurament entesa que però hauria precisat un tractament més acurat - la versió cíclica aleshores *elaboraria* el *doblet* en un altre nivell que la no-

<sup>32</sup> Cf. MICHA (1955), (1987); KENNEDY (1956), (1986).

cíclica.

d) Galehaut.

Un darrer exemple de personatge susceptible de ser considerat doble, és a dir, més enllà de l'encreuament sistemàtic de desdoblaments i simetries diguem-ne connaturals al discurs de la prosa, apareix en la figura de Galehaut, "*li sires des Estranges Illes, li filz a la Bele Jaiande*", "*probablement le personnage le moins simple et le plus fascinant du Lancelot en prose*",<sup>33</sup> al costat de Lancelot, amb qui l'uneix una intensa relació - sorgida en els moments culminants del progrés de Lancelot i que acaba per ser causa de la mort del primer. El fet ha estat notat repetidament, quasi com per dir que en la relació es corporitzava una certa imatge *andrògina* del protagonista;<sup>34</sup> i més en general referit a la problemàtica de l'amor i l'amistat, dels sentiments nobles que acompanyen la virtut cavalleresca:

Galehot's desire to have Lancelot's companionship is linked with Lancelot's prowess, and his love, like that of Guinevere, is a sign of his nobility and discernment, his ability to value a great knight such as Lancelot. He is capable of feeling love for a woman. (...) Lancelot's love for Guinevere inspires him to great deeds, helps him to win his name, and brings him great honour before the world, however humble he may be before her. Galehot's love for Lancelot entails the sacrifice of his greatest moment of glory. KENNEDY (1986) pp. 74-75

Consideracions que situen clarament la relació entre els dos personatges dins l'esfera de l'amistat entre guerrers excepcionals, tot i que la seva intensitat (marcada per comportaments pròxims a l'amor cortès, en el vocabulari i els fets) permeti a Méla de qualificar Galehaut com a autètic *alter ego*:

L'étroite amitié qui attache à Lancelot le Seigneur des Lointaines Iles apparente sa figure à celle d'un géant: n'est-il pas l'*alter ego* de celui dont il incarne la démesure en ces tournois de trois jouts qui font de lui, comme l'autre l'avait rêvé de soi, le vainqueur aux dépens de la Table Ronde(...)? dont il dédouble le cœur (...)? dont il prend la couche (...)? dont il porte les armes, au point même de passer pour lui aux yeux des autres (en serait-il soudain grandi?). MÉLA (1984) p. 350

Tota la seva relació, efectivament, es tenyeix d'un intens amor, que comença amb l'admiració que Galehaut, el qual ha desafiat el rei Artur (L.I, 700), sent per aquell cavaller contra qui la batalla és gairebé impossible; Lancelot en aquells moments sorgeix en la seva figura més poderosa, lluitant fins a tal punt al limit de l'humà, que els enemics

<sup>33</sup> FRAPPIER (1973) p. 182. La frase s'insereix en un treball de natura descriptiva sobre la part del relat que s'ocupa de Galehaut - el qual escenificaria en la temàtica de l'amistat amb Lancelot el tema de l'orgull culpable.

<sup>34</sup> BAUMGARTNER (1984) p. 11.

no gosen ni tan sols afrontar-lo:

Il ne faisoit se mervoilles non, et la ou il venoit, l'espee traite, sovant li avenoit que il ne trovoit ou ferir an sa voie, car il lo fuioient tuit, car la ou il feroit a droit cop ne poit durer ne fers ne fuz, ne cors d'ome ne poit soutenir ses cox. L.I, p. 820

paralitzats com estan del terror:

Tant s'espoe[n]terent des mervoilles que il faisoit que li plusor tornoient lo dos et s'an aloient tot droitement as tentes mout laidement. L.I, p. 824

Galehaut, admirat, n'aconsegueix la companyia, cedint a la petició d'un don per part de Lancelot, que lluitarà amb ell només si en el moment d'haver vençut la batalla contra Artur, es rendirà sense concessions:

"Et ge vos dirai orrandroit lo don par quoi ge remanrai." (...) "Sire, ge vos demant que si tost com vos seroiz au desseure do roi Artu, que devers lui n'avra mais nul recovrier, si tost comme ge vos en semondrai, que vos li ailliez crier merci et vos metez outretement en sa menaie." L.I, 842

Sorprenent que Galehaut no solament no refusa concedir el don, sinó que a més a més es declara disposat a tot el que faci falta per tal de mantenir l'amistat de Lancelot. El llenguatge apassionat que usa és particularment intens:

"Comment? dist il; cuidiez vos qe ge bee a repentir? Se toz li monz estoit miens, si li oseroie ge tot doner. (...) Mais ge vos pri que vos ne me tolez vostre compaignie por autrui doner, des que ge feroie plus por vos avoir que nus. L.I, p. 842

En efecte, arribat el moment, Galehaut, per l'amistat de Lancelot, renuncia a tot l'honor aconseguït en la batalla; Lancelot no pot no sentir pietat per l'abast del gest:

Et quant li bons chevaliers an voit aler Galehot et faire si grant meschief por lui, si cuide bien et dit que nus si bons amis ne si veritable compaignon n'ot onques mais. Si an a si grant pitié que il an sospire do cuer aval et plore des iauz de sa teste soz lo hiaume, et dit entre ses danz: "Biau sire Dex, qui porra ce deservir?" L.I, p. 848

Posteriorment, els actes de Lancelot no deixen d'anar acompanyats de la presència de Galehaut (que l'ajuda a aconseguir l'amor de la reina; que forma amb la dama de Malehaut una parella que els dobla - per formar una quaternitat -; que el porta amb ell a Sorelois, a la Illa perduda; que en els moments més tenebrosos de l'afer de la falsa Ginebra ajuda a mantenir la fermesa d'esperit...). La intensitat dels sentiments de Galehaut no escapa a l'atenció dels altres personatges; Gauvain ho descriurà clarament: car il an est plus jalous que n'est uns chevaliers de belle dame jone, qant il l'a. L.II, 574

Tement perdre Lancelot si entra a la companyia de la Taula Rodona, Galehaut cavalca, en ocasió del segon viatge cap a Sorelois, com un autèntic *héros pensif* per la seva estimada; l'episodi és particularment intens i dens - Galehaut angoixat, *pensif*, fins a tal punt que cau del cavall ferint-se greument:



Et lors chaï Galehoz en un pensé dont ses cuers fu mout a malaise, si chevauche plus soef, et comença a penser a Lancelot, son compaignon, qui remés est de la maisnie lo roi Artu. Si en a mout grant angoisse et dist a soi meïsmes que or a il perdu tote anor et tote joie par celui de cui il la cuidoit avoir recovree a toz les jorz de son vivant. (...) Totes ces choses met Galehoz devant ses iauz, et si l'an toiche au cuer si grant angoisse que a force lo covint pasmer et choir a terre si durement comme cil qui n'avoit pooir ne de son cors ne de son cuer. Et Lanceloz, qui chevauchoit devant, si se regarde. Et quant il lo vit gesir a terre en tel maniere, si ot grant paor qu'il ne fust morz. L.II, p. 584

A Sorelois, Galehaut té un somni també angoixant, on dos lleons lluiten ferotgement fins que arriba un guepard i imposa rendir-se a un d'ells (que, més tard especificarà, trobarà la mort a les mans d'aquell). Preocupat també pel negre presagi dels seus castells que s'estan aterrant sense raó aparent, Galehaut crida uns savis per esbrinar la *senefiance* dels fets. El lleons, diuen els savis, signifiquen Artur i Galehaut, el guepard Lancelot, la lluita i la pau imposada pel guepard, la guerra que ha tingut lloc. El lleó sense corona mort pel guepard, en canvi és un negre averany:

“Et si voil bien, fait il, que vos sachiez que ce que vos veïstes que li lieparz avoit lo lieon sanz corone ocis, ce seroiz vos qui an la fin morroiz par Lancelot.” (...) “Car vos amez, fait il, Lancelot plus que nul home, et vos en verroiz tel chose avenir dont vos avroiz si grant duel qu'il covandra que vos en perdoiz la vie. L.II, 608

Galehaut mor en la versió curta poc després: just acabat l'afer de la falsa Ginebra (molt curt com hem dit en relació amb la versió cíclica), tornat a Sorelois, pel dolor que sent per la falsa notícia de la mort de Lancelot (tot i que aquest final és una conjectura de l'editora, més que plausible, vist que en el manuscrit falta la pàgina final i que en la idea no-cíclica apareix com un final lògic).<sup>35</sup>

La versió llarga presenta un tractament molt més articulat i extens de l'episodi, en particular dels somnis i la seva exegesi, paral·lel (per l'*entrelacement*) a l'evolució de l'afer de la falsa Ginebra. En la interpretació dels somnis, ja diferents, com veurem amb més detall, apareix el tema del Graal (Lancelot comença a veure's condemnat al fracàs per tal com no és cast), i l'amistat entre els dos es veu privada de qualsevol ambigüitat:

que je sai bien que vos l'amés de si grant amor com il puet avoir entre .II. compaignons loials (...) M.I, IV, 34

Però sigui com sigui, causa igualment de la mort - no per res concret sinó per la sola absència de Lancelot:

Et se vos poiés tant fere que cist chevaliers remansist en vostre compaignie, vos trespasseriez le terme vraiment, ne vos ne morrois se par defaute de sa compaignie non (...) M.I, IV, 63

Els fets es comencen a barrejar amb els anuncis de la història de la Carreta. Galehaut desilusionat cau en la malenconia, la *noire dolors*:

(...) mes sor tos les autres est Galehout dolens et esbahis et bien a, ce dit a soi meismes, esprové que Lancelos ne l'amoit mie, quant il a autrui dist son conseil et sans son seu s'en ala: et de la vint la grans ire dont la noire dolors le prist al cuer que onques puis ne le laissa. M.I, XXVIII, 25.

fins que, moltes aventures enllà, a la recerca de Lancelot, desesperat perquè no en troba notícies, comença a deixar de cuidar-se:

Quant vint al tiers jor, si fu enpeirés molt du rement et de cors et de chiere, kar il avoit auques perdu le boivre et le mengier por la poor qu'il avoit de Lancelot. (...) M.I, XXX,2

fins que la preocupació, i la idea que Lancelot és efectivament mort, el porten a la fi a morir:

Tant fist de la mort Lancelot que il fu, ce dist li contes, .XI. jors et .XI. nuis que il ne menja ne ne but (...). Et lors li avint une maladie dont tos li cors li secha et tuit li membre. En tel maniere languit Galehout de la Magdalaine jusqu'a la deerraine semaine de septembre. Et lors trespasa del siecle comme li plus preudom (...) M.I, XXXV, 2-3

No serà fins molt més tard que Lancelot coneixerà amb dolor la mort de Galehaut, trobant la seva tomba amb un epitafi clar:

"Ci gist Galehout li fiz a la Jaiande, li sires des Lointaignes Isles, qui por l'amor de Lancelot morut" M.II, IXL, 10

Seguint les instruccions de la dama del llac, farà portar el seu cos a la tomba de la Dolorosa Guarda que porta el seu nom. Com si la tomba fos predestinada a amdos:

et iluec soit mis en la tombe meismes ou vos trovastes vostre nom escrit; et ele le volt einsi por ce qu'ele set bien que en cel lieu sera vostre cos enterrez. M.II, IXL, 14

L'amistat entre els dos guerrers, en un principi basada aparentment en l'admiració per la virtut de l'altre, tot seguit transformada en un sentiment de gran intensitat, acaba doncs per ser determinant en el destí dels personatges - fins al punt d'indicar, en la tomba compartida però en principi solament destinada a Lancelot, una comunió d'existència i de destí. La seva mateixa personalitat semblava unir-los: el fill de la Geganta, el senyor de les Llunyanes Illes, amb un ésser sobrenatural com Lancelot, que esvera, com hem ja vist, el mateix Yvain veient-lo combatre (no un home, sinó una venjança divina), que arriba a ésser qualificat de fantasma per la sorpresa d'una donzella astorada:

Et quant la damoisele l'a veu, si est tote esperdue et dist: "En non Dieu, vos ne fustes onques hom. -Que sui je donc, damoisele? fet il. - Quoi, fet ele, vos estes fantosme." M.I, XXVI, 36

I això fins i tot en l'aire contingut i racionalitzant de la prosa pel que fa a un us de la matèria mítica (per fer referència al tractament que hem vist en Chrétien de Troyes) - un us que tendeix més als efectes de sobrenatural que al meravellós, més a l'efecte horrorós

<sup>35</sup> Cf. KENNEDY (1986)

inexplicat (al “gotik element” que emergeix en l’ús d’aquests episodis).<sup>36</sup> Tot i que ja en la mateixa economia de la *coijnonture*, la relació de Galehaut té un funcionament ben precís, ja en la versió no-cíclica:

In the False Guinevere episode Lancelot’s love saves Guinevere, but the journey to Sorelois prepares us for a conclusion to the conflict to between the two loves in which Galehaut is lost through his love for Lancelot. The two friends are separated through Lancelot’s inability to disobey the Queen’s commands, and the fulfilment of the prophecy of the death of Galehot, arising from a false rumour of Lancelot’s death, brings to an end the non-cyclic romance. KENNEDY (1986) p. 77

En el fons, l’única sortida possible a la situació creada al voltant de Lancelot, el qual, elegint la reina, porta naturalment la mort a Galehaut, en tant que pren d’aquesta manera la decisió de “no ser Galaad”:

Avec Galehaut meurt la partie sauvage et surhumaine de Lancelot. En choisissant Guenièvre contre Galehaut, Lancelot a renoncé à être Galaad. HARF-LANCNER (1984) p. 68

Per això només aparentment de manera contradictòria amb les paraules de Harf-Lancner, Chênerie pot veure en Galehaut la figura del gegant que encarna la part més terrena de la cavalleria, a qui s’oposa el nou projecte de cavalleria - per tal com seria sobretot en l’associació entre el tema de la venjança i el dels gegants, cavallers però desmesurats, que trobaria expressió fonamental el contrast.<sup>37</sup> La intimitat d’existència entre els personatges, en la seva expressió simbòlica, és ben clara. L’amor és el vehicle per a mostrar-la:

Il s’agit, en un mot, de la véritable passion amoureuse que Galehaut voue à Lancelot, d’autant plus amoureuse justement qu’elle exclut toute voie sexuelle mais vise l’âme et vibre comme au-devant d’une force invincible qui émane de l’être tout entier de l’aimé. MÉLA (1984) p. 348

un amor que es manifesta així com l’expressió de la igualtat, de la identitat entre els dos personatges - i que es tenyeix així d’una coloració narcisística, i, doncs, malencònica:

Ainsi Galehaut et Lancelot se confondent-ils en orgueil comme en amour, en semblance comme en destin. L’amour qui les unit va donc du même au même et comme toute relation narcissique porte le soleil noir de la mélancolie. MÉLA (1984) p. 351

Perquè en el somni sorprenent del mateix Galehaut (en la versió llarga, que per altra part no insisteix gaire en l’exegèsi d’aquesta part) trobem la idea de la identificació amb Lancelot:

Ensint m’avint la premiere nuit, et l’autre après me fu avis que j’avoie dedens mon ventre .II. cuers et estoient si pareil que a peines peust l’en l’un deviser de l’autre. Et quant je me regardoie, si en perdoie l’un, et quant il ert partis de moi, si devenoit un lieupart et se feroit en une grant compaignie de bestes salvages. Et maintenant me sechoit li cuers et tos li cors et m’ert avis el songe que je moroie. M.I, II, 10

<sup>36</sup> HANNING (1979) p. 238.

<sup>37</sup> CHÊNERIE (1986) passim.

en l'ambient de *senefiance* propi de la prosa, difícilment es trobaria una imatge més bella i poderosa per indicar la realitat del *double*. Tot i que tampoc el primer somni, per les implicacions que té, manca d'interès:

si venoit hors de la chambre la roine un serpent, le greignor don je onques euisse oï parler, et venoit droitement a moi et espandoit feu et flambe si que je perdoie la moitié de tos mes membres. M.I, II, 10

En l'exegesi del somni, llarga i complexa per tal com hi participen molts savis i la interpretació és laboriosa, les identificacions apareixen a poc a poc però clares:

Et si ai veu autre chose, kar il [el guepard] vos toli ja en une hore de jor le cuer et en une autre hore de jor honor et en une autre hore de jor vos toldra il la vie, se vos n'en estes gardés par le serpent qui la moitié de vos vos toloit. Et sachiés que li serpens est la roine ou dame ou damoisele que entor la reine converse (...) M.I, IV, 25

El guepard, com ja en la versió no-ciclica havíem vist, és identificat, encara que de manera una mica elíptica amb Lancelot:

et cil qui par le lieupart est senefiés si fist la pes de vos et de mon seignor le roi (...) M.I., IV, 25

I és finalment amb Hélie de Tolosa, ajudat per le profecies de Merlin, que es va arrodonint la interpretació - entra en escena un drac que arriba al regne de les aventures i és frenat pel guepard que l'obliga a fer les paus amb els que volia conquerir:

après s'entraronoient tant entr'els deus qu'il se tendroient tot une meisme chose, ne ne porroit mie li uns estre sans l'autre, quant li serpens al chief d'or traïroit a li le lieupart et li toldroit sa compaignie por lui saoler. En ceste maniere, fet Merlins, vendra li grans dragons et je sai de voir que c'estes vos, et li serpens qui le vos toldra, ce sera ma dame la roine qui aime le chevalier ou amera tant come dame porra plus amer chevalier. Et si savés vos bien, se vos amés le chevalier de tel amor, que vostre cuers ne s'em puisse soffrir. M.I., IV, 43-44

En l'ambient al·legòric, que tanmateix no exhaureix totes les imatges (almenys explícitament, com passa amb el detall dels dos cors bategant al pit de Galehaut), referit al passat de Merlin (i, doncs, ambiciosament a tota la vastedad del cicle), la relació entre Lancelot i Galehaut es veu disseccionada en els seus fonaments. És només separant-se de Galehaut que un dels cors es torna guepard - és només definint-se en la seva relació amb aquest que Lancelot serà qui és; és una serp, la reina, la causa que en el primer somni Galehaut es vegi privat de la *meitat* dels seus membres - és a dir, Lancelot, amb qui forma una *meisme chose* - i que en la profecia el drac (explícitament, Galehaut) es vegi privat del guepard. Els significats i ressons, l'al·legoria i el símbol dels conflictes interns s'agermanen en aquestes pàgines per a mostrar allò que tant sovint hem vist en els dobles: el desdoblament en el moment de la definició, la pulsio narcisistica i la resolució (o irresolució) en l'elecció per l'objecte d'amor diferent al suscitat per un autisme emocional... El llibre de *Lancelot*, no per casualitat admirat per Méla, privilegia en la

seva atmosfera a vegades opriment aquesta ressonància del més profund. No és estrany aleshores que puguem veure en Galehaut l'expressió d'un moment crític que defineix l'evolució de tota la *coijnonture*:

S'il est vrai que Lancelot s'appelle Galaad, il joue et perd son nom, à son insu, en Guenièvre, le premier temps placé sous le signe de Galehaut, le géant venu des Iles lointaines ravager Logres, le second sous celui de Galaad l'élú (...). MÉLA (1984) p. 352

I que aleshores esdevingui com una filigrana del motiu de tot el llibre, com havia ja notat per a la versió no-cíclica Kennedy:

(...) Galehaut's motives in renouncing his intention of conquering Arthur are an important factor in turning of attention away from the adulterous aspect of Lancelot's love and thus from a Tristan-type situation (...). There is a triangle in the PL, but not of two men struggling for one woman, but a man and a woman striving for the possession of one man. The struggle between Guinevere and Galehot is one of the main themes of the PL (...).KENNEDY (1986) p. 74

Nota Méla com un dels testimonis de la tradició té un lapsus *genial*, que dona com a nom de baptisme de Lancelot, no Galaad sinó... *Galehos*. Com si tot el significat de les aventures tan extraordinàriament conjuntades hagués hagut d'obrir-se pas i fer-se explícit en el gest del copista:

L'ombre du mythe s'étend ainsi sur Lancelot, comme la clarté de la Révélation émane de Galaad. Ce roman, redisons-le, est, en son fond, l'élucidation d'un nom propre. C'est pourquoi le lapsus de la version courte, qui met en nom de baptême au héros "Galahos", est un trait de génie. MÉLA (1984) p. 350

La tradició havia volgut que la primera part del llibre del *Lancelot* fos anomenat el llibre de Galehaut - tal com demostra l'episodi de Paolo i Francesca a la *Divina Commedia*. Perquè és sota la xifra d'aquesta figura que desdobra Lancelot en el seu íntim i en el moment de definició de la personalitat en el seu espai de vida i en la integritat de la seva condició d'individu (fins i tot en l'ambient col·lectiu que sembla ser privilegiat), que es desenvolupa la pròpia definició del relat:

Le fils de la géante, seigneur des Lointanes Iles, ne trame pas par métaphore l'union des amants, puisque ses venues et ses départs, ses rêves et ses dédoublements tracent, dans l'autre scène de nos attentes et nos souhaits, le dessin funeste dont s'enlumine l'écrit. Si Dante identifie le livre et celui qui l'a écrit par son nom, il faut comprendre que son entremisse *est* la "coijnonture" de l'oeuvre, c.à.d. le principe de son entrelacement. C'est si vrai qu'une heureuse méprise du rédacteur de la version courte ou le *lapsus calami* d'un scribe donne en nom de baptême au héros (...), non pas Galaad mais Galahos! Une bévue de copiste trahit, parfois une intuition géniale de ce qu'il fallait entendre à demi-mot. MÉLA (1984) p. 327

La situació, clarament, semblaria tendir a adaptar-se al recorregut que hem realitzat en observar les obres de Chrétien - i, doncs, si acceptem la lectura de Kennedy, molt més al *Lancelot* no-cíclic, en el sentit d'una obra que se centra en la consecució de la identitat per part d'un protagonista que troba en l'amor el motor de perfeccionament i

en el joc amb el nom el seu correlat. Galehaut encarnaria el conflicte de l'estructuració psíquica de Lancelot, expressada en un ambient dens i carregat, i amb la força de les imatges, la seva *semblance* - és a dir, visualització, poder del símbol fins en l'al·legorització. Tot i això, el mateix es pot dir si es pensa a una versió cíclica que potèncii en l'ambició programa d'un cicle d'atmosfera apocalíptica l'àmbit col·lectiu de la prosa (que, com hem dit en descriure el discurs de la prosa, no és absent de la versió no-cíclica, perquè és obvi que, fins en una obra dirigida a la consecució de la identitat per un personatge, les preocupacions pròpies de la prosa són determinants). En efecte, la figura de Galehaut és igualment la xifra (en el comentari referit de Méla) d'almenys, tot el *Lancelot*, sobretot en la figura simètrica que regeix la part del llibre on Galehaut és absent (just la meitat del llibre), és a dir, Galaad (el fill i el nom de Lancelot):

Le court-circuit [l'error del copista, cf. supra] est saisissant, qui met ainsi une moitié sous le signe de Galehaut, l'autre sous celui de Galaad, le partage se faisant dans l'épisode de la Charrette, peu après la mort du géant, à l'heure de la première semonce du Graal et juste avant la grande nuit d'amour en Gorre, soit à la page 176 du tome IV de Sommer, qui coïncide, en effet, numériquement, avec le milieu du *Livre de Lancelot!* MÉLA (1984) p. 327

Una significació que troba en el somni la seva forma més diàfana i que, altre cop, ens fa pensar a la versió llarga com una *elaboració* de la curta, que es clou (significativament amb dos episodis on intervenen dobles, de manera coherent):

As has been shown (...), in version (a)'s account, the episodes of Galehot's journey with Lancelot, his dream, the False Guinevere episode, and Lyonel's fight with the Lion of Lybia form an integral part of the thematic structure of the non-cyclic Prose *Lancelot*, and the death of Galehot provides a natural conclusion to the tale of Lancelot as the only possible end to the conflict between Lancelot's love for Guinevere and his companionship with Galehot as presented earlier in the romance. There are no allusions or preparations for future events in the narrative (...).KENNEDY (1986) p. 272

Entenent allò que a nosaltres podria semblar críptic, l'autor medieval fa la impressió de voler explicitar, desenvolupar, racionalitzar, allò que era més aviat implícit en la versió curta, tendint molt més a la transparència de la *senefiance* - en la qual, però troba expressió tot el llibre:

En bref, le songe de Galehaut, commenté par Me Hélié d'après Merlin, résume toutes les oppositions du livre: l'une en miroir, rivale et amoureuse tout ensemble, entre Galehaut et Guenièvre - celle de *'alter ego*; l'autre, jalouse et complice, entre Galehaut et Guenièvre, pour la possession de l'objet du désir - ce gracieux léopard; puis, selon un axe différent, où l'Autre est en jeu, non plus le même, entre la chambre de la reine et celle du Roi *Mehaigné*, c.à.d. entre la Reine et le Graal, le Serpent et le Lion; et, pour finir, entre le père et le fils (...).MÉLA (1984) p. 341

#### 4.- El doble en el roman artúric: conclusions.

L'estat de la qüestió pel que fa al tema del doble ens ha posat en guàrdia sobre tots els perills amagats en un estudi que pretengui abordar-lo; advertència que esdevenia més insistent en el moment d'analitzar un espai tan *diferent* com el medieval. Tema esmunyedís com pocs, com més hom pensa apropar-s'hi, més palesa es fa la seva opacitat (o almenys així ho sembla), sinó la seva imperscrutabilitat. D'aquí els excessos que sovint conformen els estudis que se li dediquen, d'entre els quals destaca tant l'obsessió tipològica o interpretativa com la vaguetat referencial en l'us del terme. Estudiar el tema en el roman artúric, en el seu genial conformador d'una banda, i per l'altra en la persistència del gènere en la seva forma amb més personalitat (probablement no menys genial), la prosa, ens ha situat d'entrada en un dilema que reclama afrontar totes aquestes polaritats de manera directa: podem parlar de dobles en el *roman* artúric? si és així, com, quan, per què, en quines condicions i amb quina significació? Amb altres mots, la primera pregunta que se suscita davant d'un estudi com aquest era el de definir-ne les condicions; un fet que possiblement no té resposta si acceptem que el que s'havia proposat l'estudi era descriure la història (encara que sigui de manera modesta i fragmentària, volgudament impressionista) de l'*elaboració* del doble, de la literatura que l'ha *treballat*. Hem preferit des d'aquest punt de vista no delimitar la tipologia del tema, o el seu pol oposat, que a la pràctica ve a ser el mateix, la seva significació essencial (com tampoc la imatge inversa d'aquesta tendència sistemàtica a vegades a ultrança: la de la vaguetat) per tal de cercar-los en el *roman*, sinó més aviat parlar de *visibilitat*. El cert és que pot semblar que en el fons s'està defugint una definició del doble; la funció del panorama, allò que ens ha portat a la idea polièdrica de constel.lació, era precisament la de deixar clar que, si bé cal evitar tant la vaguetat com l'excés de zel, és veritat també que no es pot parlar del doble sense haver establert a què sol respondre, i sense tenir present l'abús amb què a vegades ha estat cridat en causa.

Per això no s'ha abordat la discussió d'una possible llista de personatges susceptibles de ser estudiats en l'àmbit del *roman* artúric, sinó que directament s'han estudiat aquells en què de manera més palesa i significativa *ressonava* la idea del doble; i això de manera directa, potser la millor per demostrar que no es defugeix la pregunta. Òbviament, l'elecció dels casos es basava en tots aquells treballs que havien notat el fet sense centrar-lo en una òptica estrictament d'estudi del doble. No estarà de més notar

que, precisament, aquests treballs n'havien parlat amb la temuda vaguetat donant però indicis, comentaris i orientacions ben il·luminadores, cosa que demostra ja l'interès per no ser taxatius amb posicions aparentment massa genèriques. És aleshores que la percepció del doble, superats aquests matisos que a vegades dificulten, sinó paralitzen els moviments, esdevé el centre de la problemàtica. Perquè és en la seva *visibilitat* (idea que se situa més enllà de la distinció entre *latents* o *manifestos*) que probablement el doble troba la frontera amb altres personatges. Sorgia aleshores el problema, central en la idea de *l'elaboració*, de l'especificitat epocal de l'edat mitjana, en la qual certs fenòmens, essencialment la presència sistemàtica de l'analogia, determinava profundament tota la qüestió. Era inevitable per establir la plausibilitat d'una hermenèutica i l'especificitat de l'època remetre's al famós concepte d'*alteritat*, en la coneguda argumentació de Jauss, bàsic per a l'estudi de la literatura medieval: la civilització de l'edat mitjana, determinada per una especificitat temporal, que l'allunya tant de l'Antigüitat Clàssica com de la Modernitat occidental, reclamaria per a ser compresa la consciència tant de la distància com de la proximitat.<sup>1</sup>

Entre els factors que més determinen l'especificitat del *roman*, esdevenia determinant per a un estudi sobre el doble l'especial construcció de sentit basada en l'analogia com a *forma dominant*, present en tota la mentalitat medieval, sigui en el concepte d'història, en les arts plàstiques, en l'arquitectura, literatura, i per tant, en el relat. Els elements susceptibles de ser dobles es veuen així acompanyats de tota una multiplicat de fenòmens pròxims, i per tant la *visibilitat* que volíem definidora se'n ressent. La pregunta per aquesta visibilitat, aleshores, ens ha portat a preguntar-nos per les relacions que estableixen els personatges en un món artístic on l'especularitat deixa de ser ocasional per emergir de forma sistemàtica. Narrativament, hem considerat el doble com a personatge peculiar que té la característica d'interactuar unidireccionalment amb un personatge, a través d'una relació fonamentada i dirigida exclusivament a la identitat individual d'aquest. El concepte bàsic era en aquest cas la construcció de sentit, l'efecte narratiu d'aquestes interaccions. Esdevenia útil aleshores treure partit d'un altre dels àmbits de l'escola de la recepció, la teoria de l'efecte, la *Wirkungstheorie* (autèntica fenomenologia del procés que determina l'essència comunicativa de la literatura) de

---

<sup>1</sup> JAUSS (1989).



Wolfgang Iser<sup>2</sup> i el seu interès per la dimensió transcendent immediata de l'obra literària, des del prisma de la creació de sentit que comporta la lectura i dels processos aglutinadors que s'hi donen.<sup>3</sup> En aquest intent d'estudi pragmàtic de la lectura, (evidenciat ja en el mateix títol de l'obra), d'àmbit complementari a l'estètica de la recepció, l'obra literària és entesa com una construcció de sentit interactiva, constantment actualitzada pels elements canviants. L'aproximació al tema del doble esdevé des d'aquesta òptica un intent d'esbrinar quina és la situació comunicativa que propicia l'aparició del tema. Postulant una triple manifestació de l'efecte que els personatges d'un relat provoquen, sorgiria una triple divisió: el personatge corrent de novel·la, a l'extrem oposat del doble, amb un punt intermig anomenat, per donar-li un nom, 'personatge paral·lel o de contrast' (el personatge que s'articulen canalitzant l'efecte unidireccionalment -i no pluridireccionalment com el personatge corrent-, però que tanmateix no té una relació profundament íntima amb la identitat del protagonista -com és el cas del doble). No com a un intent taxonòmic més, ni un quadre classificatori amb pretensions d'utilitat universal: només una manera de posar en relleu els tres tipus fonamentals d'interacció narrativa entre personatges que se'ns mostraven en el *roman*. Situats en una fenomenologia de l'acte de la lectura, d'entrada cal ser cauts amb la pregunta sobre el *què* i el *quan* del doble, la qual s'haurà de supeditar a l'unicitat del moment de llegir: cada personatge pot ser doble en l'apropiació que cada lector en fa, segons la seva formació, lectures anteriors, capacitat d'identificació i d'establiment d'analogies intra- i intertextuals, *background* etc. El doble potser funciona més aviat com una idea vaga però intensa que es refereix a la *constel·lació*: doble seria allò que hi tendiria clarament - la *visibilitat* que mostri dependrà en certa manera també de la disponibilitat individual de percebre'l.

Un cop d'ull a les obres de Chrétien de Troyes i als seus crítics en la filologia romànica ens ha fet sospitar que, en el fons, la majoria dels seus personatges tendeixen a ser projectats en relació amb un de sol - el protagonista. Això passa perquè totes les obres s'articulen en el fons en funció d'aquest únic personatge i la seva vivència fonamental. Entès així, Chrétien de Troyes hauria privilegiat l'ús de personatges del tipus

---

<sup>2</sup> ISER (1987).

<sup>3</sup> Cf. per una definició sistemàtica de l'espai teòric d'ambdós corrents, el breu assaig de WARNING (1977).

que hem anomenat 'paral·lels o de contrast'. Cosa que reclamava precaució a l'hora de confeccionar la llista de personatges dignes d'estudi. La clau del problema emergia en Gauvain, personatge que s'ha descrit amb el concepte usat per Fierz-Monnier: *Gegensatzfigur* (tot i que també seria lícit utilitzar el de *Parallelgestalt*, que l'autora només creu apte per al Gauvain del Perceval). Efectivament, hi ha una diferència qualitativa molt important entre la interacció unidireccional que vehicula Gauvain i la dels altres personatges corrents. Que considerem Gauvain com a 'figura paral·lela o de contrast' per excel·lència respon al fet que la seva identitat, establerta i diversa, no és exclusivament entesa en referència a la profunditat espiritual del protagonista. La seva relació és tot i així molt estretament vinculada, i a més a més de manera important i fonamental en l'economia narrativa, al protagonista. La gran majoria dels personatges no arriben ni a un esbós del tipus de relació encarnada en ell. En aquesta consideració cal trobar l'argument per a no embrancar-nos en els personatges de Chrétien, en el seu conjunt 'paral·lels o de contrast', que es referien unidireccionalment al protagonista en la mesura que és aquest el personatge que més interès suscita, i que la interacció genèrica no troba espai del moment que s'hi fa poca atenció.

Per tal de procedir a una 'detecció' del doble, es proposava com a element definitori la relació unívoca amb la identitat del protagonista, la qual no és arriscat qualificar com a temàtica central en els *romans* de Chrétien de Troyes. El tipus de relació identificable entre el personatge doble i la problemàtica global del relat traduïda en la *coïnjoncture* més que no *matièrre* (idea desenvolupada a partir del llibre fonamental de Méla, del qual aquestes pàgines són grans deutores), permetia establir la possibilitat de qualificar el personatge efectivament de doble. L'efecte especular es fa evident quan en certa manera el personatge posa *en abyme* l'aventura de l'heroi - el *roman*. La relació de Mabonagrain amb Erec, i de Meleagant amb Lancelot, s'articula en referència a la problemàtica profunda (associada al problema de la identitat de l'heroi) del relat, per la qual cosa es pot dir que funcionen narrativament com a dobles. Gauvain és un cas més complex, perquè, com s'ha vist, les dades dels romans només permeten associar la seva figura de manera superficial amb la temàtica nuclear de les obres. Tot i així, el seu paper de referència és fonamental; fet que empenyia a considerar-lo narrativament com a doble. Fer aquestes distincions entre personatges només respon a un intent d'explicar plausiblement les diferències observables entre ells, per tal de poder argumentar la importància (es diria la necessitat amb què es va trobar) que Chrétien de Troyes va donar

al tipus de relació amb l'altre, en el moment de dibuixar per primer cop la imatge individual en un relat, usant la referència especular accentuada a un personatge per tal d'emmirallar-lo i expressar-ne la complexitat, en un pas intermig cap a la complexitat plural intrínseca a la novel·la moderna.

Fet central, doncs, la simetria en Gauvain (sobretot al costat de Perceval), qui sap si només una compensació o un element inserible com a exemplar en la construcció analògica medieval, la idea de repetició. Tanmateix, la proximitat d'aquest efecte especular obliga a plantejar-se la possibilitat d'un doble d'aquestes característiques, al costat dels més transparents Mabonagrain i Méleagant. El cas més explícit i més conegut, Mabonagrain, semblava donar la imatge simètrica del passat, definia el moment de crisi i posava en escena l'*altre* en el moment de definir el pas que portarà Erec a abandonar el jardí, matern i narcisístic, en el moment d'efectuar una objectualització que porti a assumir el lloc en el món i no en el refugi malencònic i depressiu... Era interessant notar que la imatgeria macabra que envoltava l'episodi situava la lluita amb un mateix, la definició estructural, en l'ambient *d'ombra*, l'emergència del *unheimliche*... - no per a situar l'anàlisi de l'Erec en l'àmbit únic de la psicocrítica, però sí per il·lustrar amb paraules que conformen el *treball* del doble amb un llenguatge més pròxim al nostre. Meleagant, de manera similar, escenifica el conflicte *latent*, el present, el de la definició en el moment mateix: l'emergència del *unheimliche* - el país dels morts, la pulsio mortífera i violenta (fins i tot en la filigrana de la violència sexual), en un conflicte que, aquí un dels atractius més intensos de l'obra, no admet resolució, i que proposa un heroi de condició tràgica escenificada en un encontre amb l'altre. En tots tres, però, hi ha la imatge d'un personatge que es posa en paral·lel a l'activitat fonamental de l'heroi. Que és com dir que es posa en paral·lel a la recerca de la seva identitat.

Individu i doble es veuen així usats com una tècnica constructiva, que té de particular en relació amb el doble romàntic estar tenyit d'horror però no ser horrorós en si, com tampoc escenificar un conflicte que carrega sobre l'eteri de la identitat. El doble apareix en qualsevol cas com una figura d'alt rendiment narratiu que acompanya els moments de crisi, però no suscita una preocupació per la seva existència ni el seu origen, encara que estigui tenyit de sobrenatural (sempre compensat posteriorment). Un sobrenatural que sembla lícit posar en relació amb certs continguts del doble que s'ha intentat condensar en el seu moment, associats en general als elements més profunds de la existència individual - d'on l'aspecte misteriós i terrorífic que és possible veure transcrit

en el concepte freudià del *unheimliche*, en què es concentren tots aquests elements, possibles de ser també personificats en el concepte junguà d'ombra, *Schatten*. I això dit com a il·lustració: tota la dinàmica de l'angoixa referida al doble ha estat deixada clara en la I part d'aquest estudi; usar aquests termes i no d'altres respon a una funcionalitat concreta en aquestes coordenades; en cap cas a un desig de centrar-nos en un àmbit limitat de la complexa textura del tema. La relació amb el més profund de l'esperit propi explicaria l'horror que acompanya sovint al doble, encarnat ja en el simple fet de la duplicació evident, aspecte de la imatge privilegiada a partir del Romanticisme. Sense ser font d'horror, Meleagant i Mabonagrain mostren un aspecte intrinsecament monstruós provenient, això sí, de la seva mateixa natura, dels valors que la *matiere* els conferia, més que no de la seva condició de dobles. Enfront del Romanticisme, el qual col·loca l'horror en el pla de l'individu, resposta a les seves angoixes més íntimes i individualitzades, l'edat mitjana es mostra més capaç de conviure amb aquestes preocupacions: tot el que fos angoixa podia quedar corporitzat d'una manera o altra. Amb aquesta esquemàtica afirmació podem resumir el procés de l'imaginari medieval, on conviuen els elements més monstruosos i imaginaris amb la realitat més immediata, allò que Victoria Cirlot anomena l'estètica del monstruós, i que respon clarament a una forma de representació de l'univers d'aspiració global.<sup>4</sup> Seguint Le Goff podem descriure el fet com la projecció d'horitzons onírics de civilització: no és que el món medieval fos infantilment ingenu, sinó que projectava sistemàticament les seves tensions interiors en espais onírics (que esdevenien horitzons); un d'ells, l'Orient meravellós, l'altre el món cèltic de la Matèria de Bretanya, llocs on el material psíquic col·lectiu trobava expressió<sup>5</sup>. Pel que fa als nostres interessos, podem postular una proximitat entre l'estètica del monstruós a l'edat mitjana i el fet de presentar Mabonagrain i Meleagant com a monstres o gegants o associats a l'altre món, una realitat que hem vist molt ben descrita per la Fierz-Monnier, en relació a les pulsions inconscients i el tema del *Doppelgänger* romàntic.<sup>6</sup>

Centrals aleshores són el concepte d'individu en una concepció naixent i encara descrita en un ambient essencialment simbòlic: en la boirosa o meravellosa imatge, la

---

<sup>4</sup> CIRLOT (1990)

<sup>5</sup> LE GOFF (1983)

<sup>6</sup> FIERZ-MONNIER (1951); pel que fa a les projeccions en casos pròxims als referits, cf. FREUD (1986) pp. 68 sq. i 95 sq.

recerca d'un sentit. Un sentit que envolta aleshores l'individu -sobre el qual s'ha dit i escrit prou com per manifestar obertament que és tant problema central nou i definitori de la pròpia essència de gènere en el *roman*, tal com queda establert en Chrétien de Troyes, com del *llegat* d'aquest, d'acord amb aquest *desvetllar-se* de la consciència d'individualitat.<sup>7</sup> Malgrat totes aquestes particularitats, considerem que els personatges es relacionen amb el protagonista de manera semblant al típic doble. La relació íntima amb el protagonista posa de relleu la necessitat narrativa d'un personatge 'altre' per tal de concebre la individualitat de manera global.<sup>8</sup> Tal com la psique precisa de l'altre en els seus inicis de formació per tal de prosequir en l'assumpció de la individualitat i de manera paral·lela a la dinàmica quotidiana del doble descrita sobretot per la psicoanàlisi, és curiós observar com el *roman*, la primera manifestació de novel·la occidental, el precursor de la forma literària més abocada a l'individu, precisa insistentment de l'altre per a configurar el concepte naixent d'individualitat (procés també clau per entendre l'època que ens ocupa tal com exposen els estudis de Morris i Hanning, bàsics per entendre'n la magnitud i importància).<sup>9</sup>

I això pel que fa a Chrétien de Troyes en particular. L'elecció provenia de la seva centralitat en la història literària europea, perquè després de convulsionar l'horitzó d'expectatives del gènere, crea una nova situació a partir de la qual, tan lentament, tan rudimentàriament com es vulgui, es donarà peu a la història de la novel·la europea. Després d'ell, cap *roman* podrà ser entès sense la seva referència: per això la insistència dels estudis en definir-lo com a model. És veritat també que això ha provocat una hipertròfia dels estudis que s'hi dediquen: encara que és igualment cert que sense conèixer la seva figura, si tenim en compte el seu *llegat*, molts dels elements dels *roman* perden significativitat. Sobretot pel que fa al vers del S.XIII, el que continua més fidelment el model (no a la manera d'un epígon, però sí amb més fidelitat). La prosa, en canvi, representa un canvi tan radical que per si sola reclama l'interès de qualsevol estudi: una essencial problematització del gènere sense moure's d'ell que arriba a fer-lo gairebé irreconeixible... La seva sumptuosa complexitat la fa particularment atractiva per

<sup>7</sup> Cf. CHENU (1991); MORRIS (1987); HANNING (1977); BUSBY (1988).

<sup>8</sup> Keppler parlava de proximitat entre testimonis de dobles i *Bildungsroman* (la proximitat del qual en relació amb el *roman*, és, si bé potser no evident, notable). Potser la realitat de la narrativa medieval ajuda a corroborar aquestes seves paraules. Cf. KEPPLER (1972) p. 195.

<sup>9</sup> MORRIS (1987); HANNING (1977).

al nostre estudi, que busca establir l'especificitat del moment divers. No que el vers no presenti fenòmens susceptibles de ser analitzats - les dues dones al *Biaus desconeiüs*, el motiu de la falsa mort de Gauvain a l'*Âtre Perilleus*, el qual haurà d'aconseguir el seu nom de manera paral·lela a resoldre l'enigma del cavaller decapitat, autèntic *corps morcelé*... És ausplicable pensar que és possible rastrejar també en el corpus dels *roman* en vers del XIII, la seva estètica post-clàssica, dobles. Tanmateix la intenció no era fer un inventariat exhaustiu, sinó mostrar la factibilitat d'un estudi sobre el doble i el seu *treball* a l'edat mitjana. Des d'aquesta òptica, semblava molt més representatiu abordar la forma que, dins del mateix món, més radicalment canviava, per mostrar com *l'elaboració* és constant, ja en el mateix gènere, dins de la mateixa especificitat etc...

Totes les dificultats relatives a la perceptibilitat, la *visibilitat* del personatge doble creixen en dimensió en l'escenari de la prosa. D'una banda, la desorientació causada per l'estructura del relat, que tendeix a la repetició obsessiva, com si en l'enigma d'aquest bosc profund calgués trobar no el centre (inexistent, o en tot cas ubicu), sinó l'estendre's d'un sentit que ho és en tant que extensió.<sup>10</sup> La vastedat i el principi laberíntic de l'*entrelacement*, es veuen compensats en una sòlida *coijnonture* que exaspera gairebé la construcció per analogia - entre els seus altres mecanismes. D'altra banda, la pretesa a la veritat i totalitat, arrelades en l'aproximació estilística i espiritual al discurs de la crònica i traduïdes en el *canonic impulse* de què tan sovint la història de la literatura presenta exemples, comporten una visió racionalitzadora de la ficció, que tendeix a mitigar els efectes del simbòlic i del meravellós - que apareix en una perspectiva apocalíptica traduït en *terror*, el *gotik element*. una veritat de la narració davant la qual el mateix autor sembla, vist l'anonimat haver de desaparèixer. Paral·lelament, el pes de la ideologia eclesiàstica es fa sentir amb força: els episodis adquireixen lloc en el marc d'una història de la salvació, el pes de la *senefiance*, de la interpretació que tendeix a al·legoritzar, augmenta. Finalment, tota l'atmosfera es torna coral, l'individu perd lloc. Tots ells elements que condicionen el discurs de la prosa i que la fan extremament interessant en la

<sup>10</sup> Cf. la descripció de l'estructura del *Livre de Lancelot* - no n'hi ha prou amb (...) *chercher à la masse d'allure désordonnée ou extravagante des aventures une raison d'ordre dramatique (...) quand celle-ci serati plutôt fantasmatique: jeux d'écho et non d'intrigue. Suivre le fil des aventures ne mène nulle part, puisque aussi bien le centre est partout (...)*. MÉLA (1984) p. 330. Cf. també p. 329: la repetició obsessiva de la *matiere*, l'enigma i paradoxa de la *coijnonture* i el *sens*, són elements definidors de la prosa.

seva particularitat: un discurs molt personal, una atmosfera diversa, una visibilitat més matisada, una altra *elaboració*.

En aquest ambient marcadament més opressiu, més obscur, més *tràgic*, l'escenari es tenyeix de grandiositat èpica, de història mitica i de salvació. Proliferen les batalles i els cavallers comencen a participar-hi també com a estrategs, la violència dels enfrontaments es multiplica - i la proximitat del discurs no estalvia detalls per a descriure la mort (són recurrents fins a l'obsessió imatges com la decapitació, el cementiri...). L'individu perd lloc i no solament per la dimensió d'història col·lectiva de la salvació, sinó també perquè, en una autèntica *Wiederholungszwang*, el fons es repeteix fins a l'obsessió - i cada cavaller, excepte els elegits, sembla susceptible de ser confòs amb un altre.

El joc amb l'anonimat (i no solament per a mantenir la linealitat del motiu del nom que vertebrava almenys el *Lancelot no-ciclic*) i amb la confusió és constant - l'armament esdevé la màscara indistinta que potser denota la intercanviabilitat, és a dir, la no-particularitat de tots els que formen una cavalleria que ha de ser depassada, però alhora uniformitza i crea l'espai per a l'explosió de la violència. La interpretació així portada a terme per Chase seguint la teoria de Girard permet veure aquest joc constant amb la indistinció de la identitat com un correlat de la violència que arrasarà el reialme de les aventures - i no és estrany aleshores que just per un joc d'equívocs, Gauvain i Lancelot lluitin ja en ocasió del primer viatge a Sorelois, justament ells, els caps visibles dels dos llinatges que s'aniquilaran en la *Mort Artu*: la violència indiscriminada que, molt d'acord amb l'escatologia que domina la concepció del temps, acabarà en apocalipsi, reflectida en la indistinció que arriba a afectar el mateix discurs de la prosa - la interrupció com a correlat.

Ja centrats en l'exemple segurament més emblemàtic del gènere de la prosa, el *Livre de Lancelot*, dos personatges més reclamen l'atenció. L'episodi de la Falsa Ginebra incidia però molt més centralment en les preocupacions del que sol ser el doble com a escenificació del conflicte de la identitat. Ja en la versió no-ciclica, amarada del nou discurs però probablement més ocupada per la recerca de la identitat de Lancelot, el motiu funciona com un joc de miralls que reproposa el procés d'identitat. La potencialitat narrativa del doble no hi és explotada al màxim (la semblança no és gairebé mencionada), però sí es posa en dubte la identitat de la reina: en el motiu del nom de Lyonnell i de la recuperació del de Ginebra, en processos ben semblants als descrits per

Fierz-Monnier amb tota la constel·lació possible de l'ús del nom com a referent de l'evolució, a remarcar un nou estadi de Lancelot, a guiar la comprensió. La versió cíclica en canvi explota molt més la semblança i l'ambigüitat que provoca el doble com a intercanviable. La foscor de l'ensenyament que hi ha a darrera és de nou la indistinció, la violència (sexual en aquest cas) de l'adulteri, la intercanviabilitat de dos personatges com a reflex de l'intern més obscur, l'ambigüitat intrínseca de la foscor. Tanmateix, la cosa tendeix ràpidament a l'elaboració d'un discurs que tingui per centre el pecat: i és en aquesta particularitat que es fa específic el doble de la prosa, en posar costat per costat la foscor amb una dimensió racional del pecat. Kennedy diu que en la versió curta aquest aspecte no és tractat, però cal dir que de tota manera la connexió, tan mitigada com es vulgui, és factible: l'episodi se situa després de la nit d'amor, i posa en paral·lel dos adulteris.

Galehaut encarna a l'inici l'amor del company, la unió del companyonatge de guerrers, l'admiració, per acabar convertint-se en la xifra de Lancelot - i del *Lancelot*. Sigui com a expressió d'un conflicte de decisió de Lancelot, sigui com a manifestació estructural de les dues projeccions del cicle. Significa tot: Lancelot que tria la reina, que no admet la seva potencialitat sobrenatural, que veu en Galehaut el límit de la cavalleria terrena, i es condemna al fracàs que encarnarà Galaad. En l'ambient al·legòric de la *senefiance*, l'esplèndid somni de la versió cíclica és altament aclaridor - explícit d'una veritat intuïda per la tradició des de Dante, visible fins i tot en les errades dels copistes. Significatiu el fet que els dos exemples a més a més es trobin en el moment conflictiu de la tradició manuscrita: les dues versions aporten aleshores significats que tendeixen a ser coherents més amb la especial situació de l'obra. Sobre la polèmica de la direcció de l'elaboració de les dues versions, es fa difícil pensar en algú que escurça episodis com els de la versió cíclica. En canvi és perfectament coherent en l'ús del motiu del doble, pensar que s'ha tendit a explicitar, elaborar, entrelaçar els dos episodis i preparar-los per a la *Queste* - la potencialitat narrativa, la condició de doble mig insinuada mig no, es veuen cristal·litzats en una elaboració que els explicita i racionalitza: potser la recepció activa de la versió cíclica, si fos així, ens vindria a dir que efectivament els dobles hi són, tot i que els consideri massa encoberts. Sigui com sigui, en una i altra, la definició de tota la *coijnonture: ou la folie ou la mort*, segons qui falti sigui la reina o Galehaut.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> MÉLA (1984) p. 342.



L'atmosfera simbòlica es manté, però el discurs es racionalitza, gairebé com un correlat de la necessitat de *marcar* el text que té la prosa, i els continguts tendeixen a ser més explícits - en l'ambient de la *senefiance*. Serà interessant notar com Meleagant en el *roman* en prosa canvia completament d'imatge: la seva vida és relatada amb profusió d'explicacions, els seus actes, així com el motiu de la seva ràbia envers Lancelot - tot hi és especificat i no en el sentit d'oposició als impulsos obscurs de Lancelot, en un nivell molt quotidià de baralles feudals.

L'atmosfera religiosa que condemna un món descrit en tons apocalíptics - el pecat, l'herència del qual determina tot el relat, la indistinció edípica (la família, el pes dels incestos i adulteris, planen constantment com una ombra damunt la narració...), de la qual esdevé correlat el mateix discurs, complex fins al límit. Nova sensibilitat que no busca entendre el tot, sinó errar - com deia el Perlesvaus, les mateixes aventures que només canvien de *semblance*. L'horror substitueix el sobrenatural, i s'acosta a l'horror de la condemna infernal - i el mateix Lancelot es veu a vegades descrit com a sobrenatural, monstruós... El mite es veu desdoblant en la història sacra: la salvatjada èpica, amb els seus excessos, turments, malalties pudents, superada en la perfecció cristal·lina de Galaad - el nom de Lancelot, allò que ell renuncia a ser.

El doble en Chrétien de Troyes s'insereix en un àmbit cultural molt determinat. El món medieval dóna gran importància al simbolisme i al concepte de globalitat del món. En literatura, tot i la naixent consciència de ficció, el que importa és el *sensus moralis* que justifica qualsevol inversemblança -perquè el concepte de realitat inclou una tercera instància, la divinitat, garantidora de veritat:<sup>12</sup> el cas paradigmàtic de Chrétien de Troyes ha estat prou estudiat per prestigiosos especialistes, com per relacionar-lo amb una concepció lligada a les corrents filosòfiques de l'època. Tal com Chenu havia dit, malgrat la diversitat aparent de productes de la cultura medieval, una constant els vertebrava, el pensament simbòlic, pel qual tot té a veure amb un significat superior:

Ce sont les mêmes hommes qui lisent la quête du Graal et les homélies de saint Bernard, qui sculptent les chapiteaux de Chartres et composent les bestiaires, qui allégorisent Ovide et scrutent les sens typiques de la Bible... CHENU (1976) p. 160

Aquest fet doncs, defineix la mentalitat medieval, propensa a utilitzar el llenguatge

<sup>12</sup> Per a les possibilitats de la forma novel·lesca en relació amb els diferents conceptes de realitat (que en l'edat mitjana i fins a Descartes, per la presència d'una tercera instància entre subjecte i objecte garant de la veritat, se situa en un punt intermig entre el Platonisme i la modernitat) Cf. BLUMENBERG (1964); per a l'aspecte concret del naixement de la ficció, cf. JAUSS (1989) pp. 269-277.

simbòlic de manera sistemàtica. La consciència i la problemàtica del significat era molt forta a una època que es llegeix en l'Eneida *sub imagine fabularum totius philosophia veritatem*.<sup>13</sup> El món de Chrétien, plenament medieval, seria un ordo complert, on totes les tensions es resolen i refereixen dins d'un marc global de pretensió universal. L'estudi, fonamental també, de Whetherbee estableix sense cap possibilitat de dubte aquest fet: partint de l'exhaustiva dissecció del pensament simbòlic duta a terme per Chenu, es mostra com la poètica de la (fonamental en l'esperit medieval) Escola de Chartres va deixar l'empremta en l'aparició i ascens del roman.<sup>14</sup>

Una unitat de manifestacions de l'esperit que és absolutament necessari no oblidar mai, i més si es parla del segle XII en concret. Per això tots els elements dels relats de Chrétien de Troyes tenen un significat especial, en virtut del pensament simbòlic d'abast totalitzador que hi ha a la seva base. En aquest món complert, que l'heroi es trobi a si mateix, corporitzat en un altre personatge, no pot deixar de tenir una gran importància, tot i no manifestar-se en l'encontre una relació com la del típic doble -sense oblidar l'especial estructuració d'aquest pensament simbòlic concretada en el pensament analògic i figural, fenòmens determinants segons Vinaver i Auerbach. En aquest ordre de coses, és perfectament lògic que les aventures dels personatges tinguin relació amb l'aventura fonamental de l'heroi: la joie, com la reina, com el Graal, són elements misteriosos relacionats tant amb l'alteritat (o almenys la visita que cal retre al món de l'altre) com -i la relació no és casual, si pensem al que s'ha dit analitzant el sentit del doble- amb el destí últim de l'individu. Com deia Méla, una mateixa aventura sembla repetir-se en tots els romans, la del personatge a la recerca d'ell mateix, travessant les profunditats més misterioses de l'existència humana: el corn, la reina, el Graal, la fada... el món imaginari dels romans artúrics relaciona de la manera més enigmàtica els fets més estranys amb la profunditat espiritual de l'heroi.

La prosa indica nous temps en aquest panorama, la pressió més alta de l'església, la perda de centralitat de l'individu, els conflictes, sobretot de política eclesiàstica que

<sup>13</sup> Citat a NITZE (1915-17) p. 26. No es pot per tant, menystenir l'abast d'aquests fets. Cf. ADLER (1950) p. 37: "There is a grave danger in overestimating the significance of daring allegories for secular literature. There is also a danger, however, in underestimating it for the literature of an age of 'rhetoric', characterized by the deep-rooted intellectual propensity to use words (signs, allegories) less for the designation of things than for the expression of 'truth' and persuasion of minds."

<sup>14</sup> WETHERBEE (1972). Cf. principalment el capítol *The Poetry of the Schools and the Rise of Romance*, p. 220-241.

porten a una nova sensibilitat:

If one were to seek to isolate those aspects of evolving European culture which made the thirteenth century inhospitable to the "adolescent" excitement, rebellions, and discoveries of the twelfth, he would need to take the following developments into account: institutional and intellectual life became more highly organized and systematized, with less room for the exercise of untrammelled, improvisatory *ingenium*. Ecclesiastical justice became a smoothly functioning system, while the Lateran Council of 1215 imposed new, binding order on a range of theological concepts and disciplinary practices (...). The codification of confessional practice (...) tipped the balance of Christian repentance away from the contritionism of the twelfth century, which had laid stress of inner openness to God's love that individualized the penitent's experience. In art a mimetic in the human figure (...) gave way to more mannered techniques. Finally, in liturgical observance the allegorization of all parts of the Mass (...) testified (...) to tendencies subversives of accepting the individual experience of sensory reality as a normative one. HANNING (1977) p. 235<sup>15</sup>

Tot i que, en aquest ambient més opac, certs dobles, mig emboscats resultin explícits i per tant donin fe d'una presència encara de la consciència de la preocupació per l'individu.

Cal assenyalar en tots, en un ambient més pròxim al *Gilgamesh* que al doble romàntic, que no es tematitza la semblança, sinó s'aprofita en la seva part més funcionalment simbòlica per a escenificar moments crítics. Des d'aquesta òptica importa poc que l'ús sigui o no conscient, més o menys espontani, perquè el poder de la imatge, la seva visibilitat, se situa clarament en l'àmbit del *simbol*, en una sensibilitat que al nostre món li costa d'assimilar.

L'alteritat del món medieval, però presenta també profunds fets que s'insereixen en la projecció vers el futur, doncs, en la modernitat: la preocupació per l'individu, en el nostre cas, seria paradigmàtica. Tots aquests elements fan òptim l'exemple del *roman* com a un estadi d'una banda no estudiat exhaustivament (que reclama per tant atenció) i per l'altra il·lustratiu de la variació aportada per la literatura que *elabora* el tema. Una variació que fins i tot en el mateix gènere (i sabem com eren de precisa la consciència de gènere a l'edat mitjana)<sup>16</sup> es fa perceptible, centrada en l'especial imbricació de l'efecte del doble amb la *coïnjuntura*. El *roman* demostra com el *treball* sobre el doble és sensible a cada moment històric i que cada espai l'usa en els propis paràmetres: un avís més per a defugir un significat essencial, de per si esmunyedis, de la pregunta pel doble - perquè és en el plantejar noves dimensions de la pregunta que la literatura s'estén, com el cas de la prosa i Chrétien, modestament però clara, demostren.

És un fenomen inseparable de la literatura el fet de crear, modificar, i moure's hi,

<sup>15</sup> HANNING (1977) p. 235.

<sup>16</sup> JAUSS (1989)

horitzons de civilització. Nietzsche havia postulat aquesta funció per al mite - l'eina fonamental per a mantenir l'equilibri d'una cultura seria el mite com a creador d'horitzons de civilització.<sup>17</sup> Perduda la funcionalitat mítica d'una narració, roman l'horitzó creat; tot i no trobar-nos amb l'abast últim que se suposa al mite, trobem en les obres literàries tenen la creació d'horitzons de civilització. La ficció és així el lloc on es possibiliten, creen i realitzen els moviments més importants de la vida d'una cultura -i de fet aquest és el procés més aparent i alhora definidor d'allò que anomenem "ficció".<sup>18</sup> Un procés que passa per crear nous i diferents móns, coherents en si mateixos però totalment interdepenents de la realitat immediata, a través de l'horitzó cultural afirmat, negat o creat en l'obra literària. A partir d'aquestes constatacions que afecten la dimensió comunicativa d'una obra literària, és possible postular que a través de les obres de Chrétien, i a través de la seva particular construcció de personatges, s'insereix en l'horitzó cultural la nova realitat de l'individu. No que ell en sigui l'únic responsable: és més aviat que l'horitzó vehiculat per les seves obres s'insereix en el nou àmbit de l'imaginari, pel qual el concepte d'individu, fins aleshores menystingut, comença a donar les seves primeres passes. La versió posterior en la prosa mesurarà l'entusiasme i demostrarà com l'horitzó es va modificant i com l'individu va sorgint o amagant-se segons l'esperit de l'època ho demani. De tota manera, hem vist que, en un sentit o en un altre, la imatge del doble era present en aquest retrats - seguia suscitant preguntes interessants.

De l'anàlisi narrativa que hem fet, però, emergeix també el fet de la particularitat en relació amb tots els personatges narratius del doble, fenomen per tant lligat a la novel·la, de manera més o menys evident. La connexió amb la idea d'individu i de món simbòlic mostra com és d'indefugible l'estudi del *roman* medieval per la particularitat de l'època i per la il·lustració que pot fornir: cal preguntar-se si en realitat no assistim en ell a una posada en escena primerenca, uns primers estadis, del tipus de construcció de sentit propi de la novel·la que permeten una millor comprensió d'aquesta forma literària. Els personatges de Chrétien serien una manifestació primerenca d'aquests processos, encara molt estretament lligats a les peculiaritats del pensament medieval. És per això que cal considerar Chrétien de Troyes com un punt d'inflexió: la seva construcció de

<sup>17</sup> Cf. NIETZSCHE, (1973) pp. 179-180. Comentat a STIERLE (1979).

<sup>18</sup> Cf. STIERLE (1979).

personatges, topant amb la necessitat de la figura paral·lela, és com una condensació de la construcció de personatges en la novel·la posterior en general. L'exemple posterior de la prosa, amb les seves matisacions ens situa en un mateix espai de referència - el que rebla la idea de l'interès d'uns textos menys arqueològics que no semblaria a vegades, i exemplifiquen amb escreix l'interès que té *llegir* l'edat mitjana.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> ZUMTHOR (1980)

## 5.- Bibliografia Part II, "El doble en el roman artúric"

### TEXTOS

- Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, ed. MARIO ROQUES, Paris, Champion, 1955.  
Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrete*, publié par MARIO ROQUES, Paris, Champion, 1958.  
Chrétien de Troyes *Le chevalier au Lion* ed. MARIO ROQUES Paris, Champion, 1960  
Chrétien de Troyes *Le Conte du Graal* ed. CHARLES MELA Paris, Librairie Générale Française, 1990.  
Renaut de Beaujeu, *Le bel inconnu*, ed. G.P. WILLIAMS, Paris, Champion, 1929.  
- *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*, ed. A. MICHA, Genève, Droz, 1978-1983.  
- *Lancelot du Lac. Roman français du XIIIe siècle*, (segons ed. de E. KENNEDY), Paris, Librairie Gen. Française, 1991 (V. I); 1993 (V.II).

### ESTUDIS

- ADLER, A., (1950) "A Note on the Composition of Chrétien's 'Charrette'" *The Modern Language Review* 45, pp. 33-39.  
AGUIRRE, M., (1991) *The Closed Space. Horror literature and western symbolism*. Manchester, New York, Manchester University Press.  
AUERBACH, E., (1984) *Figura in Studi su Dante* Milano, Feltrinelli, pp. 176-226.  
BAUMGARNTER, E., (1984) "Remarques sur la prose du *Lancelot*." *Romania* 105, pp.1-15.  
BELTRAMI, P. (1984) "Racconto mitico e linguaggio lirico: per l'interpretazione del "Chevalier de la Charrete"" *Studi Mediolatini e Volgari*, 30, pp. 5-67.  
BEZZOLA, R., (1968) *Le sens de l'aventure et de l'amour* Paris, Champion [ed. or. Paris: La jeune parque, 1947].  
BLOCH, H.R. (1983) *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages*. Chicago, University of Chicago.  
BLUMENBERG, H., (1964) "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans" in *Nachahmung und Illusion (Poetik und Hermeneutik, 1)* München., pp. 9-27.  
BRUCKNER, M., (1986) "An interpreter's Dilemma: Why are there so many Interpretations of Chrétien's "Chevalier de la Charrette"?" *Romance Philology* 40, pp. 159-180.  
BUSBY, K., (1980) *Gauvain in Old French Literature* Amsterdam, Rodopi.  
BUSBY, K., (1988) "The Characters and the Setting" in BUSBY (1988b) Vol I, pp. 57-89.  
BUSBY, K., (ed.) (1988b) *The Legacy of Chrétien de Troyes*, II Vol., Amsterdam, Rodopi.  
BUSCHINGER, D., (1984) *Lancelot. Actes du colloque des 14 et 15 janvier 1984*. Göppingen, Kümmerle Verlag.  
CERQUIGLINI, B., (1981) *La parole médiévale*, Paris, Minuit.  
CHASE, C.J., (1988) "Double bound: Secret Sharers in *Cligès* and the *Lancelot-Graal*" in BUSBY (1988b), Vol II, pp.169-185.  
CHENU, M-D., (1976) *La théologie au douzième siècle* (3a. ed.) Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.  
CHENU, M-D., (1991) *Il risveglio della coscienza nella civiltà medievale*, Milano, Jaka Book.  
CIRLOT, V., (1987) *La novela artúrica*, Barcelona, Montesinos.  
CIRLOT, V., (1989) "Il cimiero come maschera cavalleresca" *L'immagine riflessa*, 12, pp.109-119.  
CIRLOT, V., (1990) "La estética de lo monstruoso en la Edad Media" *Revista de Literatura Medieval* 2, pp. 175-182.  
CIRLOT, V., (1991) "La estética postclásica en los romans artúricos en verso del S. XIII" in *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema.  
CORMIER, R. J., (1976) "Remarques sur le "Roman d'Eneas" et l'"Erec et Enide" de Chrétien de Troyes" *Revue des Langues Romanes* 82, pp. 85-97.  
DELLBOUILLE, M., (1973) "Des origines du personnage et du nom de Gauvain" *Travaux de linguistique et de littérature*, 11<sup>1</sup>, pp. 549-559.

- DUBY, G., (1983) *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, Argot.
- FIERZ-MONNIER, A., (1951) *Initiation und Wandlung. Zur Geschichte des altfranzösischen Romans im Zwölften Jahrhundert von Chrétien de Troyes zu Renaut de Beaujeu*, Zürich, [s.n.].
- FOURQUET, J., (1955-56) "Le rapport entre l'oeuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes" *Romance Philology* 5 (1955-56) pp. 298-312.
- FRAPPIER, J., (1969) "Le motif du "don contraignant" dans les littératures du Moyen Age" *Travaux de linguistique et de littérature* 7, 2, pp. 7-46.
- FRAPPIER, J., (1973) "Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose*" in *Amour courtois et table ronde*, Genève, Droz.
- FREUD, S., (1986) *Totem y Tabú*, Buenos Aires: Amorturru, (2a. ed; 2a. reimp.).
- GRACIA, P., (1991) "La herencia del pecado en el *Lancelot en prose*" *Medioevo Romanzo* 26, pp. 129-139.
- GIÖRY, J., (1967) "Prolégomenes à une imagerie de Chrétien de Troyes. I." *Cahiers de Civilisation Médiévale* 10, pp. 361-383.
- GIÖRY, J., (1968) "Prolégomenes à une imagerie de Chrétien de Troyes. II." *Cahiers de Civilisation Médiévale* 10, 11 pp. 29-39.
- GOULDEN, O., (1989) "Erec et Enide: The Structure of the Central Section" *Arthurian Literature* 9, pp. 1-25.
- GUERIN, V., (1988) "Les masques du desir et la hantise du passé dans "Le Bel Inconnu" in "Masques et déguisements dans la littérature médiévale"" Montréal/Paris, Les Pres. de l'Université Mont./Vrin, pp. 55-63.
- HANNING, R. W., (1977) *The Individual in Twelfth-century Romance*. New Haven; London, Yale University Press.
- HARF-LANCNER, L., (1984) "Les deux Guenièvre dans le *Lancelot en prose*" in BUSCHINGER (1984) pp. 63-73.
- HUBERT, H., (1925) "Le système des prestations totales dans les littératures celtiques" *Revue Celtique*, 42 pp. 330-335.
- HUBERT, H., (1942) *Los celtas y la civilización céltica*, Barcelona, Cervantes.
- ISER, W., (1987) *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus.
- JAUSS, H. R., (1989) *Alterità e Modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- JEFERSON (1990) "Lancelot's first (unwise) Oath. The 'chevalier en ferré' sequence in the french prose *Lancelot*" *Romania*, 111 pp. 92-120.
- KATO, K., (1970-71) "Une interprétation d'"Erec et Enide", de Chrétien de Troyes" *Filologia Moderna* 40-41, pp. 137-146.
- KELLY, D., (1971) "La Forme et le sens de la quête dans l'Erec et Enide de Chrétien de Troyes" *Romania*, 92, pp. 326-358.
- KENNEDY, E., (1956) "The two versions of the False Guinevere Episode in the Old French Prose *Lancelot*" *Romania* 77, pp. 94-104.
- KENNEDY, E., (1986) *Lancelot and the Grail. A study of the Prose Lancelot*, Oxford, Clarendon Press.
- KEPPLER, C. F., (1972) *The Literature of the Second Self*, Tucson, University of Arizona.
- KNAPP, F. P., (1989) "De l'aventure profane à l'aventure spirituelle. Le double esprit du *Lancelot en prose*." *Cahiers de Civilisation Médiévale* 32, pp. 263-266.
- KÖHLER, E., (1960) "Le rôle de la "coutume" dans les romans de Chrétien de Troyes" *Romania* 81, pp. 386-397.
- KÖHLER, E., (1962) *Zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans*, in *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin, pp. 213-223.
- KÖHLER, E., (1974) *L'aventure chevaleresque* Paris, Gallimard.
- KOOIJMAN, M. J., (1978) "Du Conte au Roman: Recherches sur la structure du Chevalier de la Charrete de Chrétien de Troyes" *Romanic Review* 69, pp. 279-295.

- LACY, N.J. (1983) "Gauvain and the Crisis of Chivalry in the Conte del Graal" in PICKENS (1983) pp. 155-164.
- LARMAT, J., (1980) "Le personnage de Gauvain dans quelques Romans arthuriens du XIIe et du XIIIe siècle in Études de Langue et de littérature françaises offertes à A. Lanly", Nancy, Univ. Nancy, pp. 185-202.
- LECOUTEUX, C., (1992) *Fées, Sorcières et Loups-garous au Moyen Age*, Paris, Imago.
- LE GOFF, (1983) "El occidente medieval y el oceano Indico: un horizonte onírico" in *Tiempo, Trabajo y Cultura en el occidente medieval* Madrid: Taurus, 1983.
- LOOMIS, R.S., (1949) *Arthurian tradition and Chrétien de Troyes*, New York.
- MÉLA, C., (1984) *La Reine et le Graal. La coïnjure dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil.
- MENEGHETTI, M. L., (1974) "'Joie de la Cort': intégration individuelle et métaphore sociale dans 'Erec et Enide'" *Cahiers de Civilisation Médiévale* 19, pp. 371-379.
- MICHA, A., (1950) "Sur les sources de la 'Charrette'" *Romania* 71, pp. 345-358.
- MICHA, A., (1955) "Les épisodes du Voyage en Sorelois et de la Fausse Guenièvre" *Romania* 76, pp. 334-341.
- MICHA, A., (1987) *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz.
- MICKEL, E., (1975) "The Theme of Honor in Chrétien's *Lancelot*" *Zeitschrift für Romanische Philologie* 91, pp. 243-272.
- MORRIS, C., [1972] (1987) *The Discovery of the Individual 1050-1200*, Toronto. Toronto University Press.
- NIETZSCHE, F., (1973) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial.
- NITZE, W., (1915-17) "'Sans' et 'Matière' dans les oeuvres de Chrétien de Troyes" *Romania* 44, pp. XXX
- PARIS, G., (1891) "Compte rendu de Erec und Enide", *Romania*, 20, p. 154.
- PHILIPOT, E., (1896) "Un épisode d'Erec et Enide. La joie de la Cour. Mabon l'enchanteur" *Romania* 25, pp. 258-294.
- PICKENS, R.T. (ed.), (1983) *The Sower and his Seed. Essays on Chrétien de Troyes*, Lexington, French Forum,
- PLUMMER, J.F., (1974) "'Bien dire" and "Bien aprendre" in Chrétien de Troyes' Erec et Enide" *Romania* 95, pp. 380-394.
- POIRON, D., (1978) *Romans en vers et romans en prose*, in *Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle. G.R.L.M.A.*, Vol. IV, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, pp. 74-81.
- POSNER, R., (1987) *Comunicación poética frente a lenguaje literario in Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, pp. 125-136.
- PRESS, A.R., (1969) "Le comportement d'Erec envers Enide dans le roman de Chrétien de Troyes" *Romania* 90, pp. 529-538.
- RIBARD, J., (1988) "Yvain et Gauvain dans 'Le Chevalier au Lion'. Essai d'interprétation symbolique" in *Le Chevalier au Lion. Approches d'un chef d'oeuvre*. Paris, Champion, pp. 139-152.
- RUIZ DOMÉNEC, J.E., (1986) *Les fades o el meravellós de la dona*, in *El món imaginari i el món meravellós a l'Edat Mitjana*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, pp. 85-100.
- RUIZ-DOMÉNEC, J.E., (1993) *La novela y el espíritu de la caballería*, Barcelona, Mondadori.
- SALY, A., (1976) "Le Pont de l'Épée et la Tour de Baudemagu" *Medioevo Romanzo* 3, pp. 51-65.
- SALY, A., (1983) "La récurrence des motifs en symétrie inverse et la structure du 'Perceval' de Chrétien de Troyes" *Travaux de linguistique et de littérature* 21<sup>2</sup>, pp. 21-41.
- SARGENT, B.N., (1967) "L'autre" chez Chrétien de Troyes" *Cahiers de Civilisation Médiévale* 10, pp. 199-205.
- SCHMOLKE-HASSELMANN, B., (1980) *Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart. Zur Geschichte einer Gattung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- SHIRT, D.J., (1981) "'Le Chevalier de la Charrette': A World Upside Down?" *The Modern Language Review* 76, pp. 811-822.



- SOUDEK, E., (1972) "Structure and Time in "Le Chevalier de la Charrette": An Aspect of Artistic Purpose" *Romania* 93, pp. 96-108.
- STANESCO, M.; ZINK, M., (1992) *Histoire européenne du roman médiéval*. Paris, P.U.F.
- STIERLE, K., (1979) *Réception et fiction*, in *Poétique* 39 pp. 299-320.
- STIERLE, K., (1980) "Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit" *Begleitreihe zum G.R.L.M., Bd. 1 Lit. in der Ges. des Spät Mittelalters*. Heidelberg, Carl Winter U. Verlag, pp. 253-313.
- STURM-MADDOX, S., (1982) "The "Joie de la Cort": Thematic Unity in Chrétien's Erec et Enide", *Romania* 103, pp. 513-528.
- TOPSFIELD, L.T., (1981) *Chrétien de Troyes. A Study of the Arthurian Romances* Cambridge, Cambridge University Press.
- VERCHÈRE, C., (1982) "Du mépris à la méprise: l'impossible retour de Lancelot du Lac" *Cahters de Civilisation Médiévale*, 25, pp. 129-137.
- VINAVER, E., (1971) *The Rise of Romance*, London, Oxford University Press.
- WARNING, R., (1977) "Hermeneutik, Semiotik un Rezeptionsästhetik" *Roman. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1, pp. 126-131.
- WARNING, R., (1978) *Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman in G.R.L.M.A. t.1, Vol.IV*, Heidelberg, Carl Winter Univ. Verlag, p. 25-29.
- WETHERBEE, W., (1972) *Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The Literary Influence of the School of Chartres*, Princeton (N.J.), Princeton University Press.
- WILLIAMS, H., (1983) *Interpretations of the Conte del graal and Their Critical Reactions*, in PICKENS (1983) pp. 146-154.
- WOLFZETTEL, F., (1983) "Lancillotto e le fate. Saggio di lettura psicoanalitica del *Lancelot en prose*." *L'immagine riflessa* 6, pp. 227-248.
- YLLERA, A., (1991) "Gauvain/Gawain: Las múltiples transposiciones de un héroe" *Revista de Literatura Medieval* 3, pp. 199-221.
- ZADDY, Z. P., (1967) "The Structure of Chrétien's 'Erec'" *The Modern Language Review* 62, pp. 608-619.
- ZAMBON, F., (1987) "Tantris o il narratore-sciamano" *Medioevo Romanzo* 12, pp. 307-328.
- ZIMMER, H., (1993)<sup>2</sup> *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*. Milano: Adelphi.
- ZUMTHOR, P., (1978) *Genese et évolution du genre*. in *Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*. G.R.L.M.A., Vol. IV, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, pp. 60-73.
- ZUMTHOR (1980) *Parler du Moyen Age*, Paris, ed. Minuit.

III.a part.

## EL DOBLE DESPRÉS DEL FANTÀSTIC

### 1.- Pressuposicions. Crisi de l'individu i literatura. Posterioritat al cànon.

La darrera part d'aquest treball és una aproximació diferenciada al comportament del doble en la literatura en el S.XX. Pot representar un risc intentar fer aquesta diferència respecte al S. XIX, certament, per tal com una continuïtat en totes les manifestacions del doble a partir del romanticisme hi és, i no es pot en cap cas amagar. Buscarem en aquesta part contribuir amb el comentari directe d'un nombre limitat però significatiu d'autors a la idea que hem esbossat d'un clar procés de *consolidació* icònica del tema com a punt, per inconcret que pugui ser considerat, que marca un abans i un després d'acord amb la descripció feta en la primera part (tant pel que fa a la pràctica del doble com a la interacció d'aquesta amb la manera com l'han destil·lat les diferents teories del nostre segle - i, doncs, la imatge històrica que n'ha resultat). De tot el que hem exposat en la primera part, de tot el que es desprèn de la manera d'utilitzar el tema (i essent conscients que tota abstracció històrica és una tria delicada), és ben constatable que hi ha indicis per descriure l'evolució del doble des del romanticisme fins a l'inici del S. XX pensant un conjunt coherent en el procés que portarà a allò que podem anomenar *figura canònica*. Sense postular fites indiscutibles ni de pretensió dogmàtica, crec que hi ha trets significatius que sostenen aquesta coherència: parlem de l'espai que va del moment històric que fa possible fenòmens com el mesmerisme, al que dona el pas definitiu de la problemàtica escissió de l'home, arribant a la codificació de caràcter científic que en farà la psicoanàlisi. No hi ha cap voluntat d'identificar aquests punts a eventuais causes de determinats efectes, quedí clar; sinó de remarcar com són ben representatius dels canvis: en l'horitzó històric on el mesmerisme es va desenvolupar, l'especulació filosòfica o l'elaboració artística, trobaven espai d'expressió i recerca harmònics encara amb el conjunt del to espiritual de l'època. Més endavant, la concepció que l'home occidental tenia de si mateix s'havia d'anar articulant fins arribar a una fixació de pretesa *científica*, la psicologia, fonamentalment la psicoanàlisi. Punt inconcret (el ressò, la recepció i l'acceptació no es donen en un procés instantani) però clau. L'horitzó té a partir d'aquell moment un autèntic *mite* dominant (discutit o no, i ho ha estat molt, però estès capil·larment), que formula la problemàtica en qüestió en termes de voluntat científica. No vull dir amb això que les manifestacions del doble responguin als

paradigmes psicoanalítics; de fet, moltes obres que hem citat i moltes que veurem no podrien ser-ne més distants. El que sí és cert, en canvi, és que l'explicació científica de la complexitat humana impedeix l'*elaboració* del doble tal com s'havia fet anteriorment: la complexitat de l'home, a partir d'aquests moments, no és una cosa misteriosa sobre la qual calgui meditar, del moment que és acceptada com a pressupòsit en una branca de la ciència que la posa a la base de la seva teorització, com a matèria susceptible de ser "tractada" positivament. En conseqüència, el centre del tema del doble es veu desplaçat: o bé li és impossible aparèixer *canònic* en aquest horitzó d'actuació o bé ho ha de fer en una *elaboració* que s'articuli amb la referència a aquest com a dada constitutiva.

Una de les pressuposicions que aguanta l'estructura del discurs que estem desenvolupant en aquesta investigació (diguem-ne, un fil que permeti reconduir els fragments isolats i els abstrègui en una cronologia lineal) és aquesta coherència en el procés de consolidació de la imatge del doble del romanticisme fins a la psicoanàlisi (en definitiva, fins a les primeres elaboracions crítiques sobre el tema). Des d'una òptica molt més centrada en el fenomen com a expressió de conflictes morals, Herdman construeix tot el seu estudi entre aquests dos pols històrics.<sup>1</sup> Que no vol dir que no hi hagi casos particulars que caiguin a un cantó o altre d'aquesta hipotètica divisió: no es tracta de dogmes cronològics, sinó de fites significatives en l'atmosfera espiritual. Vista des d'aquesta puntualització, la psicoanàlisi és més aviat un índex, importantíssim, d'un procés, però no una *causa* (i molt menys *única*), tal com podria arribar a semblar. Precisió si es vol redundat, però necessària. Una fractura històrica és palesa, cosa que no implica una sincronització de tots els fenòmens que hi respondran (el desenvolupament posterior de la història la fa molt evident als nostres ulls, però això no equival a una resposta instantània i global). El món que havia possibilitat el fantàstic es veu destruït - un món dominat per una censura fèrria, la mala consciència i la fascinació del pseudo-científic en un ambient de *fe* en les *certeses*. El segle del fantàstic, segons Todorov, tal com hem ja tingut ocasió de comentar, es veu substituït en l'horitzó de la psicoanàlisi i de la incertesa general que domina la cosmovisió de l'home occidental del S.XX: en ell, desapareguda la funció de canalització d'instàncies reprimides, el fantàstic no tindria lloc si no fòs que esdevé central no com a excepció, sinó com a *norma*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> HERDMAN (1990).

<sup>2</sup> TODOROV (1970) p. 182

Le XIXe siècle vivait, il est vrai, dans une métaphysique du réel et de l'imaginaire, et la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIXe siècle positiviste. Mais aujourd'hui, on ne peut plus croire à une réalité immuable, externe, ni à une littérature qui ne serait que la transcription de cette réalité. TODOROV (1970) p. 177

El món, doncs, esdevé fantàstic: és a dir, irreal, evanescent. No podem deixar de sostenir la idea de la inflexió en la dinàmica del doble que estem postulant amb la inflexió més general que es dona a les portes del S.XX al voltant de la idea de l'individu, la seva relació amb la "realitat" i la seva capacitat d'interactuar-hi. La persona és ara, indubtablement, una entitat complexa i alhora precària. Fins a l'extrem. I si bé la psicoanàlisi d'alguna manera pot aportar conceptes que hi actuïn com a dics de contenció (un nou moment del treball secular sobre certs mites, segons Blumenberg), és palesa una nova ubicació de la idea de l'individu: situada sota el signe de la *dissipació*. El món literari és part protagonista d'aquesta atmosfera espiritual que impregnarà tot el S. XX. De fet, la desintegració de l'experiència individual serà un lloc comú en la literatura, i molts autors podrien ser citats al respecte. Però potser amb dos dels que més radicalment s'hi han mogut n'hi haurà prou per exemplificar-ho (de pas les seves temàtiques ens portaran de nou, no pot ser cap sorpresa, en els llinars de la constel·lació temàtica del doble).

D'una banda, Pessoa, amb la seva producció poètica a través d'*heterònims* que anul·len definitivament la certesa de l'individu i la col·loquen en una atmosfera completament volàtil. Comenta Pessoa tot començant la reflexió sobre el seu mode poètic personal:

Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade, não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). PESSOA (1986) p. 179

d'on inevitablement passa a la constatació de la pluralitat personal:

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. PESSOA (1986) p. 179

La identitat individual profundament qüestionada: pensament que no es troba només en l'especulació oberta, sinó també escampat en els seus versos (més enllà de la perspectiva ja extrema de la producció per heterònims). Significatiu em sembla, per donar un exemple, un magnífic passatge de *Lisbon revisited* (firmada per l'heterònim Alvaro de Campos). En ell veiem el poeta tornant a l'espai de la seva infància i sentint-s'hi radicalment *estranger*, fins i tot en la certesa íntima que hauria de significar la nostàlgia:

Outra vez te revejo - Lisboa e Tejo e tudo -.

Transeunte inútil de ti e de mim,  
Estrangeiro aqui como em toda a parte,  
Casual na vida como na alma,  
Fantasma a errar em salas de recordações (...) PESSOA (1992) p. 184

Estranger, transeunt, casual: una experiència que però va molt enllà, per tal com inclou el propi jo; i aquí l'íntima connexió amb la idea de dissolució de l'individu: el desarrelament fins i tot *d'un mateix*. Com diu Torre en un petit article contingut en el recull de Bargalló, és en la pluralització portada al límit, en el ser *un altre* no com a via d'evasió, d'alienació o cosificació que Pessoa fa residir la *forma més radical d'instaurar-se en la identitat del seu propi ser*.<sup>3</sup>

El que en Pessoa no deixa de tendir cap al *greu*, en el segon autor amb què es pot exemplificar el *to* en què s'haurà de moure el doble després del fantàstic, Luigi Pirandello, tendeix més aviat al *còmic* (no en va parlem del teòric de *L'umorismo*: autèntica teoria estètica contraposada a la idea monolítica de la persona). La radicalització en la percepció de la manca de solidesa de l'individu és així visitada des d'una perspectiva en certa manera menys tràgica: això no obstant, el moviment gravita de tota manera gairebé amb insistència al voltant de la interrogació severa de l'experiència de l'individu que és, com s'ha dit, *lloc comú* en el S. XX (en sintonia perfecta amb una tendència deconstruccionista de l'ambient individual autènticament generalitzada). Lloc comú veritable, però que demana contenció per no caure al *tòpic*:

Secondo questo *topos*, Pirandello è un intellettuale colto e tormentato dell'estremo Sud europeo, che ha vissuto intimamente la crisi epocale manifestatasi fra Ottocento e Novecento (critica positivista, relativismo scientifico, nuovi sistemi di psichiatria dinamica, tramonto della civiltà occidentale, filosofie irrazionalistiche, letteratura della demistificazione, delusione postrisorgimentale...), e ha votato la sua attività al bilancio fallimentare appunto della crisi del sistema di valori del mondo ottocentesco (...); per additare, infine, non l'impossibile salvezza, ma, a mo' di stoica consolazione, un disperato risarcimento soggettivo nell'evasione verso le frontiere del simbolico (...) RUSSO (1990) p. 22

El desenvolupament, ple d'ironia i amarat d'especulació filosòfica, d'una autèntica *estratègia del naufragi*, que partint del *grau zero del jo* s'obre completament als nous temps que s'hi desclouen, superaria, segons Russo, el límit de la circumstància immediata (evident d'altra banda).<sup>4</sup> Dos àmbits fàcilment harmonitzables si es té en compte

<sup>3</sup> TORRE (1994).

<sup>4</sup> No es tracta de fer de Pirandello un *unicum*: dins la mateixa cultura italiana, el seu contemporani Svevo, com s'ha vist repetidament (la famosa *línia Svevo-Pirandello*), es mou en una línia de preocupacions (estilístiques i espirituals) més que pròximes: Cf. PULLINI (1984). Aquestes línies només intenten mostrar en un autor particularment radical el que és latent en tot el segle: la crisi de l'individu tal com la tracta la literatura.

(justament el que es vol d'aquesta breu introducció) que el gest de Pirandello és una reacció a un moment que apareix exemplar (i de fet, es projecta com a paradigma) pel que fa al to espiritual que caracteritzarà el segle. De fet, ens estem referint a una sintonia precisa amb una inflexió en l'imaginari europeu que trobarà el seu escenari predilecte en la novel·la - quan els rellotges de la teoria i de la novel·la *embogiran* al mateix moment, segons la gràfica expressió de Mazzacurati.<sup>5</sup> Com amb Pessoa, vist des d'aquesta perspectiva, amb Pirandello podem il·lustrar de manera particularment clara una nova atmosfera que el mateix Russo arribarà d'altra banda a definir com a anunci de la *condició postmoderna*, que s'hauria desenvolupat al voltant de l'experiència abismal descrita en l'obra pirandelliana:

Sull'abissalità di questa intuizione pirandelliana è andata evolvendosi la contemporaneità. Cos'è infatti un personaggio senza autore, se non l'uomo postmoderno? Un uomo che continua a vivere dopo "la morte di Dio", che sopravvive al naufragio dell'Essere e al crollo della metafisica? (...) A fronte di ciò, è poco importante che Pirandello, uomo del suo tempo, dinanzi allo scenario dell'Uno divenuto Nessuno, alla rivelazione di questa sconvolgente forma di entropia antropica, bruscamente si arrestò. Il tempo che lui ha aperto si rivelò a lui invivibile. Così, dell'orizzonte che ha scoperto varcò appena l'accesso e si ritrasse subito indietro, inorridito dal trauma prodotto dalla sua stessa scoperta: il dissolvimento dell'Io, la disidentificazione del soggetto, la maschera nuda, la persona trapassata in personaggio. RUSSO (1990) p. 27

Certament, hi haurà a més a més de tota aquesta actitud genèrica, elements de les obres de Pirandello que ens portaran a àmbits ben pròxims a la constel·lació del doble (notablement els casos de *Il fu Mattia Pascal* i *Uno, nessuno e centomila*), tot i que d'una manera que tendeix més a centrar-se en la pèrdua de la idea de persona i el fi de la certesa de la identitat (el fi de la identitat *tout court*), més que no pas en la problemàtica explícita del doble.<sup>6</sup> En aquest sentit, l'obra més significativa és probablement *Uno, nessuno e centomila*. El seu protagonista, Moscarda, es veu turmentat per la contingència de la pròpia individualitat, del moment que endevina ser un *altre* del que els altres (respectivament) creuen que és; i al mateix temps, del moment que descobreix no ser permanentment el mateix:

L'idea che gli altri vedevano in me uno che non ero io quale mi conoscevo; uno che essi soltanto potevano conoscere guardandomi da fuori con occhi che non erano i miei e che davano un aspetto

<sup>5</sup> Cf. MAZZACURATI (1987) pp. 282 sq.

<sup>6</sup> Pel que fa al doble, cf. JOURDE-TORTONESE (1996) pp. 92-94: el doble de tipus subjectiu com a emblema de la crisi, de la precarietat i contingència, de la idea del jo. Pel que fa a la crisi i fi de la identitat: PULLINI (1984); CANESTRARI (1990); SICARI (1990); KAUFMANN (1990). Un cop acabat l'estudi d'aquesta part, he tingut notícia de MORALDO (1996), que no he pogut malauradament consultar (en la mateixa situació, cf. també GARDAIR (1972)).

destinato a restarmi sempre estraneo, pur essendo in me, pur essendo il mio per loro (un "mio", dunque, che non era per me!); una vita nella quale, pur essendo la mia per loro, io non potevo penetrare, quest'idea non mi diede più requie. PIRANDELLO (1992) p. 16

Ell mateix, en conseqüència, no existeix - no és *ningú*, o bé, és alhora *cent mil* de diferents (també aquí, un estrany per a ell mateix: *l'estraneo inseparabile da me* p. 12).

Per a la seva dona, per exemple, ell és també un *altre* - d'ànima, però en el fons, també de cos:

Non baciava forse mia moglie, su le mie labbra, uno che non ero io? Su le mie labbra? No! Che mie! In quanto erano *mie*, propriamente *mie* le labbra ch'ella baciava? Aveva ella forse tra le braccia il mio corpo? Ma in quanto *realmente* poteva esser mio, quel corpo, in quanto *realmente* appartenere a me, se non ero io colui ch'ella abbracciava e amava? PIRANDELLO (1992) p. 48

perquè ni tan sols la imatge al mirall és la seva (la situació dostoiévskiana d'interrogar-se davant del mirall, d'altra banda, havia obert la trama):

(Voi mi direte, lo so, che questo dipendeva perché quel Moscarda là nello specchio ero io; e ancora una volta dimostrerete di non aver capito niente. Non ero io, ve lo posso assicurare. Tant'è vero che, un istante dopo, prima d'uscire, appena voltai un po' la testa per riguardar-lo in quello specchio, era già un altro, anche per me, con un sorriso diabolico negli occhi aguzzi e lucidissimi. Voi ve ne sareste spaventati; io no, perché già lo sapevo; e lo salutai con la mano. Mi salutò con la mano anche lui, per dire la verità). PIRANDELLO (1992) p. 127

Com es veu, Moscarda no s'està referint a un subjectivisme més o menys innocent, fruit d'impressions o punts diferents de vista; sinó a autèntiques realitats diferenciades (més enllà de la presumpció que hi ha una realitat única) marcades per la seva íntima inestabilitat - una inestabilitat que ni el *continuum* de la idea de consciència personal, diu el protagonista, pot ajudar a superar:

Ecco dunque, volevo venire a questo, che non dovette dirlo più, non lo dovette dire che avete la vostra coscienza e che vi basta. Quando avete agito così? Jeri, oggi, un minuto fa? E ora? Ah, ora voi stesso siete disposto ad ammettere che forse avreste agito altrimenti. E perché? Oh Dio, voi impallidite. Riconoscete forse anche voi ora, che un minuto fa *voi eravate un altro*? Ma sì, ma sì, mio caro, pensateci bene: un minuto fa (...) voi eravate un altro; non solo, ma voi eravate anche cento altri, centomila altri. PIRANDELLO (1992) p. 34

En el desencadenament final, la responsabilitat de diversos dels seus actes (els més decisius) seran així responsabilitat de diferents persones, *altres* que Moscarda és (d'on, d'altra banda, l'obert efecte irònic per la dissociació que s'entreu en el joc dels punts de vista narratius). La idea que mou la trama del llibre, vertebrat seguint aquest to de diàleg i especulació filosòfica, és la que porta el protagonista a un desig de desompondre, de de-construir aquesta imatge projectada. Per fer-ho, Moscarda es dedicarà a comportar-se de manera sistemàticament "inusual" a fi de trencar la imatge que els altres tenen d'ell - cosa que el portarà, en realitat, a donar la impressió d'haver perdut l'enteniment i a acabar reclòs, i en certa manera, mort (és a dir, *ningú*), almenys pel que

fa a la vida social. Només abandonant-se, deixant de *ser*, podrà Moscarda trobar un punt d'estabilitat (*Ecco: per sé nessuno. Era questa, forse la via che conduceva a diventare uno per tutti*, p. 164) que és el d'un viure *extern*:

Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori. PIRANDELLO (1992) p. 166

La realitat, en definitiva, no és mai *una*, sinó *il.lusió* - és a dir, la *forma* que la nostra percepció dona a l'*aparença* de l'*ésser*: una aparença que a més a més, canvia continuament, demostrant-se continuament *il.lusió*. L'individu forma part també d'aquesta *il.lusió*:

Il paradossale, tragico umorismo pirandelliano si raccoglie e coagula in quel "come se": tutta la nostra possibilità di conoscenza e di appropriazione dell'io e del mondo consiste nella consapevolezza, senza scampo, di viverlo e doverlo vivere "come se" fosse vero, afferrandoci ad un'illusione fittizia di realtà, per non avvertire la presenza di quell'abisso, al quale ci si può affacciare solo a costo di "morire o impazzire". CORSINOVI (1996) p. 22

En aquest ambient la reduplicació expressada en la novel·la en qüestió és clarament aboradable en termes de doble, i des d'una perspectiva que la situaria en correlació clara amb la idea de la dissolució de l'individu - Moscarda i els seus cent mil esdevenen aleshores "intèrprets" de la crisi del Jo, possible de percebre només negativament:

(...) l'uomo si risolve nel personaggio, un personaggio straripante dai confini delle convenzioni ottocentesche e consistente solo come cartina di tornasole della propria inesistenza empirica, vivo come forma fluida e inafferrabile, incatturabile come identità anagrafica e storica. *Esiste perché sa di non essere e perché sa disquisire sulle parvenze illusorie e inesauribili del proprio non essere*. PULLINI (1984) p. 43

Moscarda, com el Zeno de Svevo, encarnaria així una de les formes possibles d'existencialisme *positiu*, el que extreu de tota la radical relativització dels valors un nou instint i plaer: el de viure precisament en la consciència de la *precarietat*.<sup>7</sup> I això seria extensible a una àmplia gamma de personatges (Pascal i Gubbio sobretot) pirandellians. I el fet que es trobin a la perifèria de la constel·lació del doble, en opinió meua, no treu que, en la relativització i inefabilitat que transmeten, esdevinguin portadors d'un sentit clar i intens:

Soulever le voile du mystère de la psyché, mettra à nu le visage individuel sous le masque, dévoiler la marionnette menée par les autres, Pirandello montre cela en utilisant les jeux de rôle qui font apparaître ce que les héros voudraient ou devraient être. Dans cette élucidation, le double joue un rôle capital: il est la métaphore de l'original. Chacun est sa propre marionnette. A chacun de découvrir son masque. FERNANDEZ BRAVO (1988) p. 516

Pirandello, concloent aquest parèntesi, il·lustra amb claredat, per tot el que acabem de

<sup>7</sup> Cf. PULLINI (1984) p. 45



comentar-ne, l'atmosfera en què caldrà prendre en consideració els dobles que tractem pel que fa al S. XX: essencialment, una atmosfera determinada per la dissolució de la certesa del jo:

Il romanzo come genere narrativo della modernità è messo alle corde; non sa più esprimere la ricerca del senso e nemmeno dare un senso alla ricerca, se la persona resta solo una sequenza informe di frammenti inconoscibili e indicibili cui, invece della scrittura, si addice la pietà del silenzio. DONATI (1990) p. 302

La concordança amb totes les propostes (pel que fa a temes, tècniques, perspectives, posicionaments narratius i un llarguíssim etc.) de la novel·la europea de principis de segle és clara (en aquest sentit, em remeto al sòlid treball de Mazzacurati).<sup>8</sup> El que és interessant per als nostres propòsits és que l'exemple de Moscarda (com els heterònims de Pessoa, com la gran part de literatura del segle XX que s'ocuparà de l'escriptura del jo - ombra que plana fins i tot en la *autobiografia* i el seu èxit, al meu entendre) insisteix justament i de manera molt il·lustrativa (i en paràmetres ben pròxims al doble), dins de tota aquesta dimensió genèrica, en la *precarietat* com a autèntica *xifra* del concepte de persona, d'individu, del jo.

El segle neix així contemplant una seriosa crisi del jo que el marcarà completament - i de fet, podem parlar d'una literatura en general determinada per aquest factor: el segle del monòleg interior, dels punts de vista distorsionats, de la destrucció de la forma, dels heterònims... Pirandello en dóna fe de manera particular: en aquesta nova situació, el *doble* només pot ser mirat amb distància - la distància en referència a un doble conformat en el segle anterior (d'un Golyadkin, William Wilson, Mr. Hyde, s'ha passat a *cent mil*). El nou moment històric (potser com una accentuació de formes latents)<sup>9</sup> doncs, es mou en la sintonia que l'experiència poètica de Pessoa i Pirandello exemplifica amb particular significació. En el S. XX assistim a escenificacions radicals de formes d'alienació i descomposició profundes. Ja no és possible considerar el doble sense pensar en la ben sovint dolorosa realitat de la complexitat humana - no és possible, d'altra banda, no pensar-lo en l'eix de la *il·lusió* i el seu contrast *dinàmic* amb el real. Diu Coates que una darrera explosió del doble, a la fi del XIX és deguda als efectes d'una societat criminal (capitalista i colonialista) que havia bloquejat l'auto-coneixement: encara Conrad, segueix, és comprensible en aquest ambient; els autors de la immediata posteritat (Musil, Kafka, Proust) se centrarien en canvi més aviat en veure's a si

<sup>8</sup> MAZZACURATI (1987)

mateixos. La fractura que estem comentant pren des d'aquesta perspectiva noves dimensions - el doble entra ara en una nova fase històricament precisa:

As the doctrines of Freud become more widely known, however, the dividedness of the self becomes a truism. Hence its representation becomes trivial - a development already intuited by the modernists when they replaced the generalised image of the Double with the specific image of themselves as writers - and ceases to carry any literary information. As the growing number of mediations in reality deepens its mystification and the variety of experience inscribes increasingly numerous fissures within the self, the individual becomes a crowd of warring impulses no longer capable even of conceptualising itself as its own Other. It no longer has a single other but a whole series of them. Meanwhile, as the multiplication of reflecting surfaces, mirrors and plate glass in modern architecture enhances the self-consciousness of society, the sight of one's own image ceases to harbinge death or trigger a devastating flash of self-knowledge (...) The appearances of one's own image become a banal and casual punctuation of everyday life. COATES (1988) p. 35

Les de Coates són afirmacions radicals que no compartim completament, tal com aquesta tercera part mostrarà, però en les quals trobem també una confirmació de la diferenciació que es dona en el tractament del tema amb el canvi de segle. De fet, per argumentar-ho, podem recordar el treball de John Herdman, basat sobre aquesta idea: el doble com l'entén ell neix a finals del XVIII i cap a finals del XIX, encara que no mori del tot, sofreix un declivi; el tema només sobreviu alterat com perquè aquest autor el consideri divers del motiu del seu estudi:

The double is a central Romantic image. Its heyday corresponds approximately to the span of the nineteenth century, but its immediate literary roots are in late eighteenth-century Romanticism, and the earliest works which I discuss belong to the 1780s and 1790s. The motif does not die with the nineteenth century, but its treatment in the last decade shows it in a state of declension from the fullest development of its potential; its survival in altered form and with different emphases during the present century is a different story which I have not attempted to treat. HERDMAN (1990) p. X.

L'article de Fernandez Bravo, al qual ens hem referit repetidament se situa també en aquesta constatació, tot explorant però, les formes que pren el doble després d'aquesta fractura històrica.<sup>10</sup> Això no vol dir postular rigidament dos períodes, és a dir, un de formació i un altre de repetició. S'hi oposaria la mateixa idea de la continuïtat històrica del concepte *d'elaboració*. Circumstàncies històriques, això sí ho podem dir, més idònies fan del doble al S.XIX una font d'activitat que canalitza i arriba a fixar icònicament en una forma particular tota la massa temàtica que es pot referir genèricament al doble. En aquesta imatge fixada, un altre moment històric situat més enllà de les premisses del S. XIX, trobarà un suport de referència per a l'*elaboració* - d'altra banda, contribuirà a fixar-lo i depurar-ne encara més la imatge en tot el treball que suscitarà en el pla crític. La referència al tema serà ja indiscutiblement en el S.XX una referència conscient a una

<sup>9</sup> Cf. MILLER (1985).

imatge concebuda com a canònica dins d'uns paràmetres determinats (que es mouen en llocs com la vaga emergència angoixant del *unheimliche*, l'angoixa de la *compulsió repetitiva*, l'escenificació del conflicte de la mala consciència en Hyde, etc. que hem sistematitzat a la primera part).

Serà sempre difícil sostenir amb dades positivistes aquestes afirmacions. Es tracta d'un dibuix general de com es comportarà la literatura del tema. Òbviament, les divisions no pretenen ser pures i estrictes; crec que les coordenades, però, són suficientment vàlides i funcionals per a l'estudi del doble en aquesta tercera part. La centralitat que adquireix la proposta romàntica, amb el reactiu d'una sintonia històrica de què hem il·lustrat l'abast, *condensa* una imatge o un camp més restringit de la varietat temàtica i la fa exemplar. Desenvolupaments de ciències com l'antropologia la psicologia la descriuran: l'individu com a problema romàntic, la *persona* (en el sentit etimològic) com a drama moral en Stevenson... s'hi presten bé. El procés de diàleg de la tradició gira així sobre aquesta canalització de la imatge, molt més estable icònicament (encara que sigui només com a imatge, a vegades). En aquest sentit, és també a partir d'aquesta imatge integrada en el nostre horitzó, que s'ha desenvolupat el nostre estudi de *dobles* a l'edat mitjana - no podem fer-ho altrament. De la mateixa manera que això és així, la literatura del S.XX no pot prescindir de la imatge ja fixada. El *treball*, aleshores, veu subratllada exponencialment la dimensió *intertextual* de l'obra literària. D'altra banda, la codificació tendeix a presentar-se com una idea d'unitat de les manifestacions, des de la qual perspectiva no hi hauria altra possibilitat que la repetició. El rendiment possible de la imatge en aquestes noves coordenades és la justificació d'aquesta tercera part - i troba confirmació en l'esmunyedissa impressió suscitada en la primera. La recerca és necessàriament fragmentària, però intenta mantenir la coherència en aquesta perspectiva.

Trio per il·lustrar-ho dos autors molt estudiats pel que fa al doble (i que han generat també una gran quantitat de pàgines de crítica en aquest sentit): Conrad i Nabokov. El primer, per la particularitat de reconduir el tema *fantàstic* en un món que no l'admetria, en un tipus de relat que aparentment té molt els peus a terra; Nabokov, perquè en la seva activitat a vegades hilarant convida el doble a la seva particular festa del llenguatge i de la cita intertextual en un lloc d'honor. També perquè se l'ha titllat de *liquidador* del tema, cosa que ens portarà a preguntar-nos per la possibilitat de

<sup>10</sup> FERNANDEZ-BRAVO (1988).

continuació després seu. El món s'accelera, i els tres moments triats tenen a més l'afegit d'una gran personalitat, però crec factible veure-hi una continuïtat d'un horitzó estètic que sofrirà els trasbalsos més significatius entre els segles XIX i XX: la fractura de la certesa de l'individu, la fragmentació de l'experiència, l'alienació definitiva, l'imperi tecnològic, l'immanentisme progressiu dels codis: Conrad en la *modernitat*, Nabokov a cavall d'aquesta i la *postmodernitat* sobre la qual haurem també de parlar. Il·lustrant el S.XX amb el precedent de la particularitat medieval i la intensa condensació del romanticisme i els seus continuadors, crec que la dinàmica històrica podrà comptar amb suficients elements descriptius.

Com es pot observar, pel que fa als exemples tractats, la cronologia de les dates de les obres no ens situa en condicions de fer un discurs que s'articuli en una eventual dinàmica efecte / recepció de caràcter ortodoxament successiu. Conrad escriu al tombant del segle, *Uno, nessuno e centomila* apareix el 1925, després d'anys de maduració: Pirandello es mostra actiu, doncs, gairebé superposadament amb Pessoa. Els segueixen Nabokov i Borges, insignes coetanis, el ressò dels quals, sobretot després de l'eclosió *americana* del primer a inicis dels 50, s'estendrà amb força. No sempre les edicions al meu abast deixen clar aquests aspectes (*Mahenka* va ser publicada el 1926 en rus a Berlin així com *Otchayanie* el 1936 - per a la qual, no coneguent el rus, uso la traducció angles del mateix autor: *Despair-*; *The Real Life of Sebastian Knight* és del 1941, *Lolita* del 1955, *Prin* del 1957, *Pale Fire* del 1963 i *Ada* del 1969). Deixant clar que no tinc cap objecció a la possibilitat de moure's en una cronologia estricta que marqui les línies de successió i ressò de l'efecte, m'agradaria subratllar que la considero difícil i en tot cas fora de l'abast, ja de per si ampli, d'aquest estudi, per tal com exigiria un desmesurat esforç particularitzador. No es tracta de moure's en afirmacions genèriques, sinó de tenir clar que en moviments tan globals el problema de la cronologia i les eventuais *influències* es fa delicat per l'enorme quantitat i diversitat de forces humanes que s'hi veuen implicades. Sembla factible en aquest sentit fer extensives les observacions de Béguin davant d'un cas semblant - la globalitat de l'atmosfera espiritual romàntica:

(...) cuando, por el contrario, el problema es la poesía, romántica o moderna, que pretende asimilarse a un conocimiento y coincidir con la aventura espiritual del poeta, la "influencia" tiene una importancia enteramente accidental. Cuando mucho, hace posible la osadía de una tentativa aún tímida, favoreciendo el brotar de los gérmenes o apresurando su desarrollo; (...) Las afinidades que dan origen a las grandes familias espirituales importan mucho más que el modo de transmisión de las ideas y de los temas. BÉGUIN (1954) p. 16

Perquè és precisament la *textura* epocal la que aquí pot sostenir una mirada que té com a propòsit fer intuir les línies panoràmiques de la història global del tema del doble. Per això per exemple, el gest vigorós de Conrad es projecta en cert sentit com un herald del que l'atmosfera posterior farà emergir - fins i tot en forma de *catalitzador*-; i l'especulació de Pirandello o Pessoa donen el to en què la mirada burleta de Nabokov desplegarà la seva gran habilitat (semblant, al seu torn, directrius que es mostraran freqüentadíssimes després seu).

## 2.- Joseph Conrad: l'aventura del doble.

Comencem el comentari d'autors del segle XX amb un dels grans escriptors de l'anomenada "modernitat", Conrad. Podriem, és clar, recular en el temps i traçar una línia contínua, tot estudiant Poe, Dovstoievsky, Stevenson, o Maupassant, per dir els noms potser més significatius d'entre els possibles. És cert; però també ho és que s'ha triat Conrad perquè en referència a aquests autors representa un desenvolupament extraordinari de potencialitats contingudes germinalment en ells - pel que fa i pel que no fa al doble. També perquè una panoràmica com la que ens hem proposat no pot pretendre una sistemàtica exhaustivitat, sinó, de manera molt més efectiva, centrar-se en certs moments estratègicament claus en la dinàmica històrica, a partir de la juxtaposició dels quals sigui possible sostenir la descripció del canvi de paradigmes en la literatura que *treballa* el doble. En el moment que hem triat, la literatura del *doppelgänger*, les elaboracions posteriors (entre les quals, en línia manifesta de continuïtat encara amb l'exemple romàntic, sobretot si recordem el marc genèric del *fantàstic* propi del S.XIX, d'acord amb la descripció de Todorov, com a referència funcional fins a la fi del segle), en paral·lel amb els signes de l'adveniment de la psicoanàlisi, presos globalment, han configurat una imatge del doble i un entorn interpretatiu molt determinats. Conrad, situat en un món que (sense entrar ara a discutir sobre l'idoneïtat de les perioditzacions o de la seva veracitat) culmina tot de processos generats des del Romanticisme, se situa en un horitzó cultural molt diferenciat. És el temps dels incipients avenços tècnics, del colonialisme imperialista, del capitalisme mercantilista i de trasbalsos substancials en l'esperit d'occident, en una història que comença a fer la impressió de regir-se pel principi d'acceleració. El món, sobretot el món estètic, com hem dit, viu de manera molt diversa a les coordenades que havien condicionat l'aparició i definició de la imatge del *doble*; genèricament, em permeto fer la situació amb el terme de més amunt d'acord amb un consens bastant estès: la modernitat, el "modernisme" (malgrat els equívocs que pot generar en el món català).<sup>1</sup> En triar Conrad, doncs, triem començar per un punt molt

---

<sup>1</sup> El concepte, sensibilitat, horitzó i característiques, als quals es fa referència en parlar de la modernitat, sense entrar en un debat sobre la justesa de tal periodització, són usats d'acord amb una idea exposada per Baudelaire: no la d'un període, sinó la d'una categoria hermenèutico-cognoscitiva. Genèricament, per una descripció de l'especificitat moderna, que serà objecte de la nostra atenció més endavant, cf. RELLA (1981) i RELLA (1995).

definit d'una sensibilitat clarament diversa de la del Romanticisme, que alhora s'obre amb força ja projectant-se vers el futur, la que anomenarem modernitat i que Conrad exemplifica amb força particular. És en aquest nou entorn divers que podrem observar tot allò que es refereix a les preocupacions que hem plantejat per abordar el tema del doble.

a) Dobles en la línia d'ombra.

Un aspecte subjacent en l'ús del tema en el Romanticisme era el significat de *formació* que adquiria l'aparició de l'altre en la vida d'un individu, generalment jove. L'experiència del doble esdevenia en aquells relats un fet de cabdal importància i determinant en el nivell més íntim. Paper paral·lel al que l'experiència quotidiana més immediata i les diferents descripcions psicològiques ens han acostumat a pensar de la nostra relació genèrica amb els *altres* com a referència estructurant - sense entrar aquí en terrenys estrictament psicoanalítics. De fet, semblaria que Conrad es va sentir particularment atret pel tema de la influència poderosa d'una relació humana en un jove que, per la seva part, la percebia com una experiència fonamental. Variacions sobre aquesta situació són més que freqüents en els seus relats, a vegades talment aguditzades que ens posen sens dubte en el solc del doble. Serà una mostra d'aquestes darreres la que ens ocuparà.

A *The Duel*, la unió entre dos integrants de l'exèrcit francès, units per l'atzar més casual en un duel, s'allarga durant la vida de tots dos.<sup>2</sup> Com en un cert ressò de l'esquema simètric dels dobles antagonistes, allò que un fa, l'altre ho fa a l'inrevés. Sense que hi hagi entre ells cap mena de relació (el perquè de la seva disputa és una nimiesa), el fat sembla agermanar-los, contra la voluntat d'un i altre, presidint la sort d'un Duel ajornat continuament en totes les situacions possibles, de manera que la vida d'ambdós queda profundament determinada per la relació que se'n deriva. Més per al "protagonista", que només aconseguirà acabar amb el conflicte un cop resolt el problema de la seva estabilitat vital (una estabilitat alterada per l'*altre*, de silueta menys definida). Com podem observar, sota una anècdota profundament versemblant, s'amaga (possibilitada per l'imprevist, l'atzar) una relació que respon al "model" del Doble: la configuració simètrica d'una

---

<sup>2</sup> CONRAD (1921).

identitat, posada en paral·lel amb un altre personatge molt semblant; el conflicte inevitable (el Doble com a "perseguidor", com William Wilson perseguirà William Wilson arreu d'Europa); la imatge menys definida, i per tant, en certa manera misteriosa, d'aquest *altre* (sense que tot això derivi cap a un ser sobrenatural del tipus *Le Horla*).

Som en un món narratiu ben diferent que el somni romàntic o el turment de Dovstoevsky. Aquí el que compta és aquest procés que porta el jove a ser adult - un procés que en la vida és a vegades dolorós, sempre difícil. Un moment de pas on el jove que de fa temps ha deixat de ser adolescent ha d'afrontar en la prova el repte que la vida li posa al davant i assumir-lo en tota la seva complexesa. Aquest moment concret és un dels grans temes de Conrad i és fins i tot l'argument central de la seva coneguda novel·la *The Shadow Line*: el jove capità i les peripècies que travessa en un problemàtic primer viatge com a tal (tractat sempre des de la dimensió del ressò de la trama en la intimitat personal del protagonista - el subtítol és ben significatiu: *A Confession*).<sup>3</sup> El mariner jove, que coneix l'ofici, però es veu abocat a fer el pas d'assumir el seu *ser* capità, malgrat sentir-se aïllat i com marginat per una tripulació amb la qual li costa de connectar; un pas angoixant i fosc com el títol del relat deixa entreveure:

One closes behind one the little gate of mere boyishness - and enters an enchanted garden. Its very shades glow with promise. Every turn of the path has its seduction (...). Yes. One goes on. And the time, too, goes on - till one perceives ahead a shadow-line warning one that the region of early youth, too, must be left behind. CONRAD (1985) p. 3

La idea és, dèiem, recurrent en Conrad i té, dins la complexitat estilística amb què es desenvolupa una trama aparentment senzilla, un direccionament clar:

La figura del joven marino que asume su primer mando constituye una metáfora natural en la que encarnar el relato de una crisis de identidad. Ambos elementos (juventud y primer mando) se prestan por sí solos a representar, respectivamente, un estado de inocencia o inconsciencia - punto de partida de la crisis - y el contacto inicial con la responsabilidad personal - catalizador de la misma. SÁNCHEZ-DÍAZ (1992) p. 45

Això no seria pertinent si no fes que una altra narració de Conrad, extraordinàriament semblant en situació de partida, implicacions i trama, no ens en completés la lectura. *The Secret Sharer*, considerada com una de les millors obres de l'autor, té la peculiaritat d'unir els fils del que hem anat dient, insinuats a *The Duel*.<sup>4</sup> També aquí, un jove capità, un vaixell i una tripulació estranyes, un primer càrrec, el desassossec personal davant la prova que s'endevina clau (el temps en passat de la

<sup>3</sup> CONRAD (1945).

<sup>4</sup> CONRAD (1986).



narració ho subratlla) per tal que el jove deixi de ser un estrany, no sols a la tripulació i la nau, sinó fins i tot a ell mateix:

It must be said, too, that I knew very little of my officers. In consequence of certain events of no particular significance, except to myself, I had been appointed to the command only a fortnight before. Neither did I know much of the hands forward. All these people had been together for eighteen months or so, and my position was that of the only stranger on board. I mention this because it has some bearing on what is to follow. But what I felt most was my being a stranger to the ship; and if all the truth must be told, I was somewhat of a stranger to myself. CONRAD (1986) p. 245

També aquí la novetat és la responsabilitat - el *catalitzador* del desenvolupament dels successos:

I descended the poop and paced the waist, my mind picturing to myself the coming passage through the Malay Archipelago, down the Indian Ocean, and up the Atlantic. All its phases were familiar enough to me, every characteristic, all the alternatives which were likely to face me on the high seas - everything! ... except the novel responsibility of command. CONRAD (1986) p. 248

que el portarà a la fi de la història a la densa imatge de la comunió de l'home i el vaixell, en clara simetria en el desconeixement tot just citat, com a índex del domini vital assumit:

And I was alone with her. Nothing! no one in the world should stand now between us, throwing a shadow on the way of silent knowledge and mute affection, the perfect communion of a seaman with his first command. CONRAD (1986) p. 295

La particularitat d'aquesta narració és que aquest procés està bastit en una trama on interfereix amb força la figura d'una altra persona que en determina el desenvolupament. Legatt, acusat d'haver matat un home durant una terrible tempesta, troba per atzar refugi en el vaixell del protagonista (gràcies a que aquest, inusualment, ha decidit fer guàrdia). Amagat en el camarot del capità, s'estableix entre els dos joves una relació de mutu magnetisme que acompanyarà les viscissituds d'aquest pas difícil del primer comandament. El fet és, però, que múltiples factors acomunen els dos joves: s'assemblen notablement, tenen orígens semblants, són d'alguna manera estranys a les seves tripulacions, se senten atrets mútuament... Tant es així que no es tracta que ens recordi o hi ressoni el tema del doble, sinó que el mateix Conrad ens hi remet de manera constant per descriure'ls, usant en referència a Legatt expressions com *my double*, *my other self*, *my second self*, *the secret sharer*, que apareixen, respectivament, unes 14, 6, 6 i 3 vegades en una narració que volta les 45 pàgines. Una freqüència que fa aparèixer termes relacionats explícitament amb el tema del doble més o menys a cada pàgina i mitja, la poca ambigüitat de la qual un exemple a l'atzar pot il·lustrar satisfactòriament:

He was not a bit like me, really; yet, as we stood leaning over my bed-place, whispering side by side, with our dark heads together and our backs to the door, anybody bold enough to open it stealthily would have been treated to the uncanny sight of a double captain busy talking in whispers with his other self. CONRAD (1986) p. 257



i que serveix per lligar l'aventura d'ambdós, el seu ser *especials*. A l'inici, per exemple, el capità espontàniament percep la inutilitat de jutgar Legatt, de considerar-lo culpable (decisió que s'acompanya amb referències al magnetisme i presència d'ànim de l'altre):

He appealed to me as if our experiences had been as identical as our clothes. And I knew well enough the pestiferous danger of such a character where there are no means of legal repression. And I knew well enough also that my double there was no homicidal ruffian. I did not think of asking him for details, and he told me the story roughly in brusque, disconnected sentences. I needed no more. I saw it all going on as though I were myself inside that other sleeping-suit. CONRAD (1986) p. 254

El fet és, certament, que el jove capità es veu reflectit en l'altre, i que d'alguna manera està veient en Legatt allò que ell realment és. Tant és intensa la relació i la comunió, sobretot pel que fa a la dificultat de la prova que estan travessant, que arriben a adquirir una àurea d'intercanviabilitat:

But Legatt is also a human being in his own right, fully aware of the danger he faces as an outlaw and suffering terrible loneliness and the need "to talk with somebody" before going on. Even as the captain's other self, he represents this weakness as well as strength, and depends upon the captain to provide the same kind of moral support that the captain found in him. In their roles as doubles or as separate individuals, "the two become interchangeable, and the success of one depends upon the success of the other". WILLIAMS (1964) pp. 626-6

Un dels trets que més contribueixen a fer que això sigui així és la condició d'estranyos, estrangers, que tenen tots dos personatges en la perspectiva de la resta de mariners; el capità del *Sephora*, d'on s'ha escapat Legatt, en la visita al vaixell durant la recerca, causa aquesta impressió al narrador de manera clara: Legatt i ell, així ho percep, són iguals en la seva *estranyesa*:

I had become so connected in thoughts and impressions with the secret sharer of my cabin that I felt as if I, personally, were being given to understand that I, too, was not the sort that would have done for the chief mate of a ship like the *Sephora*. I had no doubt of it in my mind. CONRAD (1986) p. 271

La consideració de doble, l'auto-coneixement, la sensació d'*irrealitat* de l'experiència es creuen en avançar el relat amb la *shadow line*:

This is not the place to enlarge upon the sensations of a man who feels for the first time a ship move under his feet to his own independent word. In my case they were not unalloyed. I was not wholly alone with my command; for there was that stranger in my cabin. Or rather, I was not completely and wholly with her. Part of me was absent. That mental feeling of being in two places at once affected me physically as if the mood of secrecy had penetrated my very soul. CONRAD (1986) p. 277

Com veiem, les línies segueixen bastant de prop les suggerides a *The Duel* i *The Shadow Line*; sobretot en la versemblança completa i en la dimensió de *realisme* que impregna el relat. Realment, sembla com si assistim al relat psicològic dels problemes que representa una situació com la narrada. I, efectivament, tot és molt versemblant; passa que en certs aspectes estilístics, Conrad tendeix a difuminar aquesta certesa per amagar el relat de la

boira, com si es permetés una entrada del *sobrenatural*. Per exemple, en la delicada ocasió que el company secret, sorprenentment, no és descobert per un mariner, el capità arriba a pensar que Legatt és invisible per tothom menys ell; o, més endavant:

A little before supper, feeling more restless than ever, I rejoined, for a moment, my second self. And to find him sitting so quietly was surprising, like something against nature, inhuman. CONRAD (1986) p. 288

La frase que clou el llibre uneix aquest fet amb el superament de la línia d'ombra a través d'un estil altament suggestiu que descriu el fet gairebé oníricament - com un allunyar-se d'un malson, en conjunció amb un resultat que portarà a afrontar noves metes (reflectit en la imatge de Legatt nedant vers un nou destí) - afrontar la *vida*, acceptant-se en tota la pròpia integritat i assolint així el mestratge del propi jo:<sup>5</sup>

Walking to the taffrail, I was in time to make out, on the very edge of a darkness thrown by a towering black mass like the very gateway of Erebus - yes, I was in time to catch an evanescent glimpse of my white hat left behind to mark the spot where the secret sharer of my cabin and of my thoughts, as though he were my second self, had lowered himself into the water to take his punishment: a free man, a proud swimmer striking out for a new destiny. CONRAD (1986) p. 295

No hauria de sorprendre aquesta dimensió evanescent de l'estil de Conrad per descriure aquest moment determinant. Cal recordar que ell mateix ja havia preferit el títol de *The Shadow Line* en comptes d'un més neutre *The First Command* (l'eco de la qual expressió hem ja trobat en el nostre comentari). Les mateixes paraules de Conrad en la introducció de l'obra són explícites:

Perhaps if I had published this tale, which I have had for a long time in my mind, under the title of "First Command" no suggestion of the Supernatural would have been found in it by an impartial reader, critical or otherwise. I will not consider here the origins of the feeling in which its actual title, *The Shadow Line*, occurred to my mind. Primarily the aim of this piece of writing was the presentation of certain facts which certainly were associated with the change from youth, care-free and fervent, to the more self-conscious and more poignant period of maturer life. CONRAD (1985) p. xxxviii

El capità travessa, de manera simultània a com resol el problema del seu *secret sharer*, la *Shadow Line*. La confrontació amb Legatt, la imatge d'ell mateix, personifica el darrer graó en la configuració de la seva jove personalitat, que, un cop superat el conflicte (en el qual és molt interessant d'assenyalar que es dona també la posició transgressiva dels dos personatges enfront de la "moral" social, la mediocritat, la manca de caràcter de la resta de personatges), és ja apta per al comanament del vaixell. Un cop més, el ressò del doble. Encara que latent, la relació establerta entre el doble (la semblança) i el *Bildungsroman* (arribar a la maduresa) ve a corroborar Keppler, i de manera molt palesa,

<sup>5</sup> Cf. RUTELLI (1984).

quan sostenia que un i altre solien anar junts.<sup>6</sup>

Ara bé, cal dir que aquest procés no és lineal com a *The Shadow Line*. Hi ha, d'entrada, una certa ambigüitat: Legatt ha matat un home, però pel damunt de la incomprensió dels mediocres, troba en el jove capità algú que el comprèn (tal com acabem de fer notar; una tipus de moralitat que es dona sovint en els relats de Conrad). Però, més important, cal recordar que la maniobra per salvar Legatt és molt perillosa, i fins i tot gratuïtament arriscada:

In saving a ship, Legatt has unnecessarily stepped beyond acceptable moral limits by violently killing a man, and he accepts the punishment of becoming an outcast, though along with this punishment stands the opportunity for a new destiny. Likewise, the captain, while saving a fugitive and winning back his command, daringly exposes his ship to possible destruction. The truth that he was not also a fugitive, if this defines a moral difference between them, was a mere accident having little to do with degrees of innocence or guilt. WILLIAMS (1964) p. 627

però és en el risc d'aquesta maniobra i amb aquestes connotacions que es podrà cloure el relat allà on havia estat iniciat: de la incertesa del jove a la sensació de domini de la nau. Hem vist com en l'interès general suscitat per aquesta narració en la crítica sobre el doble (Keppler el veia la inversió d'una de les seves categories en la introspecció profunda; Fernandez Bravo el posava com a exemple d'una recerca d'identitat...) destacava Rogers que en ressaltava la profunda ambivalència i ambigüitat. Terreny inestable que col·loca el versemblant i el real en el fantàstic - i a l'inrevés - que a Conrad agradava molt. Rogers s'hi referia com a categoria intermitja, a partir de la qual postulava una gradació temàtica: el *Secret Sharer* com a punt entre *doble latent* i *doble manifest*.<sup>7</sup> Apareix clar així perquè fins i tot en el magnetisme i simpatia que uneix Legatt i el capità (que hi troba una font d'autoconeixement i realització), es descriguí la imatge, ja a l'inici, en termes que ens porten de manera palesa el record de l'atmosfera fantasmàtica del *doble*:

The shadowy, dark head, like mine, seemed to nod imperceptibly above the ghostly grey of my sleeping-suit. It was, in the night, as though I had been faced by my own reflection in the depths of a sombre and immense mirror. CONRAD (1986) p. 253

<sup>6</sup> Recordem que el conflicte amb el doble, deia Keppler, pot ser dolorós, però en tot cas enriquidor: (...) *it is a harm that stirs awake, that lances through the comfortable shell of self-complacency or self-protection, that strips away all masks of self-deception, that compels self-awareness and in the agony of the process brings self-enlargement*, és per això que es pot postular la proximitat amb el *Bildungsroman*: *Every second-self story, so far as the first self is concerned, is to one degree or another a story of shaping, a Bildungsroman*. KEPPLER (1972) pp. 194-5.

<sup>7</sup> ROGERS (1970) pp. 41 sq.

## b) De l'ombra a la tenebra.

Un darrer cop d'ull a una altra obra de Conrad pot ajudar-nos a amplificar les idees que hem exposat: *Heart of Darkness*, sinó el més famós, un dels més famosos dels seus relats. No ens movem ara estrictament en l'atmosfera que es posa en moviment en travessar la línia d'ombra; tanmateix hi ha un obert procés de coneixement en els fets que s'hi narren, com reconeix en introduir la seva narració, de manera característicament vaga, el protagonista Marlow:

"I don't want to bother you much with what happened to me personally," he began, (...) "yet to understand the effect of it on me you ought to know how I got out there, what I saw, how I went up that river to the place where I first met the poor chap. It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience. It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me - and into my thoughts. It was sombre enough, too - and pitiful - not extraordinary in any way - not very clear either. No. Not very clear. And yet it seemed to throw a kind of light." CONRAD (1988) p. 11

Una manera vaga d'insinuar que però en certa manera és un condensat cristal·lí de tot el que vindrà després: un fet concret (pujar un riu, anar al punt més llunyà de navegació com el punt culminant de l'experiència de l'home) indispensable per reconèixer la repercussió que li ha representat en la seva vida - la d'il·luminar *everything about me* amb, *algun tipus* de llum. I, més encara, la descripció evanescent d'aquest fet - no extraordinari, però sí fosc... i paradoxalment il·luminant. Aquesta indecisió estilística prepara ja l'ambient de *shock* i desconcert, d'incommensurabilitat de tot el que està per arribar - ens situa, doncs, en harmonia amb una atmosfera més espessa que no en els relats anteriorment comentats: la que portarà a l'experiència trasbalsadora de la *tenebra*, on el personatge Kurtz s'erigirà com una figura tan poderosa com fantasmàtica que en el vertigen de l'atàvic porta al límit l'experiència humana (com a demostració de les potencials barbaritats del salvatgisme, com a denúncia de les reals barbaritats de la civilització colonial).

Kurtz, doncs. Si bé *Heart of Darkness* tampoc ens situa explícitament en l'esfera directa de la relació amb el doble com havia fet *The Secret Sharer*, és molt el que aporta en referència al tema. Però el personatge en qüestió dista molt de ser senzill. La sospita és que només un personatge de Conrad (en aquest cas Marlow) podria entendre el xoc que representa en la novel·la un home com Kurtz. Marlow veu, i denuncia asèpticament, la ratlla de la mentida. Veu en aquesta mentida l'ésser excepcional, admirat i alhora tractat com un boig - i la simpatia que sorgeix de cop no fa sinó remarcar la mediocritat dels altres. També veu, però, l'horror de l'excés: l'home excepcional que perd els estreps,

s'abandona a la bestialitat, s'immergeix en la violència de la foscor i la impenetrable tenebra. Marlow no va tan lluny, no perd totalment "restraint"; adquireix però un coneixement primordial. Si les tenebres són tenebroses per elles mateixes, o perquè hi viu Mr. Kurtz, es podria discutir; però és evident que aquell coneixement està relacionat amb el fet que el que es troba en el cor de les tenebres, el que mou l'acció, és Kurtz. L'únic, amb Marlow, que mereix el nom que el distingeix de la banalitat. Efectivament, des que Guérard va oferir les seves sempre imprescindibles pàgines sobre l'obra, poc es pot dir al voltant d'aquest fet - *the journey within*: el viatge de Marlow seria gairebé una *queste*, el viatge nocturn cap al propi jo:

Will he, the busy captain and moralizing narrator, also revert to savagery, go ashore for a howl and a dance, indulge unspeakable lusts? The late Victorian reader (and possibly Conrad himself) could take this more seriously than we. (...) Insofar as Conrad does want us to take it seriously and literally, we must admit the nominal triumph of a currently accepted but false psychology over his own truer intuitions. But the triumph is only nominal. For the personal narrative is, more fundamental, and distinctly less material: the night journey into the unconscious, and confrontation of an entity within the self. GUERARD (1958) p. 39

Segons aquesta anàlisi, de les més lúcides i concloents sobre el llibre, Kurtz seria com una entitat a través de la qual s'escenifica una trobada íntima expressada d'acord amb el dens motiu del viatge nocturn. Com un personatge vaporós, tot i que ben real, remarcant per l'aire oníric que plana en la narració (*If anybody had ever struggled with a soul, I am the man* diu el protagonista (p. 65)). Poderosament ambigua, excepcional i execrable en els seus excessos, la imatge de Kurtz sembla efectivament posseir tots els elements per ser identificada a la d'un *dobte* o *ombra* junguiana:

It little matters what, in terms of psychological symbolism, we call this double or say he represents: whether the Freudian id or the Jungian shadow or more vaguely the outlaw. And I am afraid it is impossible to say where Conrad's conscious understanding of his story began and ended. The important thing is that the introspective plunge and powerful dream seems true; and are therefore inevitably moving. GUERARD (1958) p. 39

i, de fet, des d'aquesta perspectiva, la descripció de la necessària *experiència de l'ombra* que tot individu ha de fer, acceptant-se en la seva part més fosca, sembla talment glosar l'encontre Kurtz-Marlow.<sup>8</sup>

*Heart of Darkness* presenta el personatge central de l'acció, Kurtz, immers en la barbàrie pel contacte amb la selva africana. Marlow, el narrador - "protagonista" afectat també per aquest contacte amb la natura més incivilitzada, és qui transmet l'experiència que representa submergir-s'hi. D'entre les múltiples impressions suscitées pel seu relat,

<sup>8</sup> Cf. JUNG (1991).

destaca el poder subjugador d'un món primitiu que crida les profunditats dels personatges de la novel·la. Es tracta d'una veritable *call of the wild*, observant els costums dels nadius, Marlow comenta:

No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it - this suspicion of their not being inhuman. (...) Ugly. Yes, it was ugly enough; but if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you - you so remote from the night of first ages - could comprehend. (...) truth stripped of its cloak of time. CONRAD (1988) pp. 37-38

És manifesta la correspondència d'aquests homes amb el món que els envolta, un món descrit reiteradament com a agrest i misteriós, suscitador d'angoixa, a través, principalment, del *leitmotiv* de l'equivalència selva-tenebra com a vehicle de l'expressió boirosa, intangible, d'un desassossec misteriós, d'una angoixa primigènica. Un espai ben poc acollidor:

We were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. We could have fancied ourselves the first of men taking possession of an accursed inheritance, to be subdued at the cost of profound anguish and of excessive toil. CONRAD (1988) .p. 37

L'efecte d'aquest món sobre Kurtz ha estat en aparença devastador, i té alguna cosa de diabòlic:

It [the wilderness] had taken him, loved him, embraced him, got into his veins, consumed his flesh, and sealed his soul to its own by the inconceivable ceremonies of some devilish initiation. CONRAD (1988) p. 49

Talment com si hagués tingut lloc un pacte amb forces ocultes:

The thing was to know what he belonged to, how many powers of darkness claimed him for their own. CONRAD (1988) p. 49

Aquesta imatge satànica està relacionada amb la selva, a més a més, pel fet que aquesta és causa explícita (per *venjança*, es diu) d'una introspecció vertiginosa en el personatge, origen de la seva actitud:

But the wilderness had found him out early, and had taken on him a terrible vengeance for the fantastic invasion. I think it had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude - and the whisper had proved irresistibly fascinating. CONRAD (1988) p. 57

El fet que Kurtz hagi sucumbit a la crida de la tenebra i el món atàvic, convertint-se en un ser diabòlic (*He had taken a high seat amongst the devils of the land.* p. 116), es concreta en dues referències a detalls del seu entorn. D'una banda, els famosos *unspeakable rites* (p. 118) que li eren oferts. Es desprèn d'ells que Kurtz s'ha convertit en un Déu del lloc - és ben fàcil de percebre la profunda impressió que suscita més tard la seva partida entre els nadius. Paradoxal? L'extrema crueltat del personatge no sembla ser

obstacle per a una devoció profunda - la colonització d'Àfrica havia estat testimoni de casos molt semblants (qui sap si el mateix Conrad s'hi va inspirar). Per l'altra, més interessant encara, els caps clavats en estaques acarats cap a la casa, descrits de manera gairebé asèptica:

They would have been even more impressive, those heads on the stakes, if their faces had not been turned to the house. CONRAD (1988) p. 57

La decapitació d'enemics? Referència a costums nadius semblants als dels *jibaros* amazònics? Res no s'explica. Comentari?

(...) they only showed that Mr. Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts. CONRAD (1988) p. 57

La sobrietat descriptiva no va més enllà de la constatació que Kurtz "marca" l'entrada de la seva casa amb caps humans. Aquest tipus de comportament permet descriure'l com a personatge satànic: la mort, el macabre, la crueltat, envoltant-lo gairebé 'naturalment'. Aquesta sembla que és la veritat que ha après en el món de la selva, i Kurtz sembla ser-ne conscient fins a la seva darrera paraula: *L'horror*. En una obra ben poc propensa al diàleg i tractant-se d'un personatge del qual s'ha alabat repetidament les qualitats d'orador, el mot, ja de per si grandiloqüent, sona amb força especial: com si hi hagués en ell, en un estat pur i nu, el resum inquietant de l'obra - l'expressió d'una experiència trasbalsadora.

Kurtz mostra així quin pot ser el resultat del contacte amb el món primitiu per part d'un home blanc, com un recaure al fons del temps. Un pas temptador, i alhora perillós, per al desarrelat - desproveït de les orientacions culturals i religioses dels nadius. L'abassegadora fascinació d'aquest món és una realitat que l'experiència humana corrobora, i que podria fàcilment ser relacionada amb el funcionament dels arquetipus, el concepte de "remanents arcaics" en paraules de Freud (que remetrien a estadis mentals perduts en la nit dels temps que romanen encara en la nostra psique), tal com els ha descrit Jung.<sup>9</sup> Una *crida del bosc* d'enormes proporcions. El mateix Jung n'és testimoni: és sabut que ell mateix, en la seva visita a Àfrica, que tan impacte havia de tenir en la constitució de la teoria dels arquetipus fonamentals, i al contrari del Marlow de *Heart of Darkness*, (*You wonder I didn't go ashore for a howl and a dance? Well, no - I didn't* p. 38) si va participar en les danses i rituals dels pobles que va visitar.<sup>10</sup> Jung ens serveix,

<sup>9</sup> Cf. JUNG (1981) pp. 64 sq.

<sup>10</sup> YOUNG (1982-3).



doncs, d'exemple privilegiat per tal com dóna fe real de la fragilitat de l'equilibri anímic si és posat a prova de manera no-mediaticada amb el món "arcaic"; Kurtz seria, vist així, el cas extrem d'aquesta tendència. El fet que Kurtz hagi estat absorbit per aquest ambient primigeni, es tracti o no de fascinació arquetípica, sembla tanmateix projectar un sentit que va més enllà de l'anècdota d'un home que perd l'equilibri psíquic. El mateix Conrad havia deixat clar que la narració era *something quite on another plane than an anecdote of a man who went mad in the Centre of Africa*.<sup>11</sup> I potser caldria buscar aquest altre pla en la constatació que, en definitiva, hi ha molt del personatge que se'ns apareix com a excepcional, i que això passa gràcies a la percepció que ens en dóna el narrador-Marlow, l'única persona, a la llum dels esdeveniments de la trama, que pot copsar tot l'abast de la figura de Kurtz. No és casual que els únics personatges que tenen nom en tot el relat són ells dos; tots els altres personatges són coneguts per noms que fan referència a les seves activitats o atributs, a vegades amb un to clarament despectiu. És clar que les úniques identitats que interessin, o que en tot cas estan ressaltades, són les d'ells dos. Hi ha una aurèola de superioritat, ja pel sol fet de ser els únics a posseir nom, que emmarca Kurtz i Marlow - els únics prou importants com per merèixer nom. Aquesta particularitat determina naturalment una aproximació entre les dues figures. En el fons pensem immediatament en una contigüitat de caràcters clara (o, si més no, simpatia, malgrat l'horror que envolta Kurtz) - fins i tot en una unió en el destí. Els ritus horribles que duu a terme Kurtz marquen l'extrem en què podria haver caigut Marlow si no hagués sabut frenar a temps. No cal menystenir alhora que els seus destins poden ser connectats molt més intensament si es dóna a la mort de Kurtz una dimensió de sacrifici, de mort ritual, per la qual Marlow obté força vital - de la mateixa manera que, presumiblement, els homes sacrificats al semi-Déu Kurtz l'havien enfortit (no per cas es parla tant de Frazer i de ritus de substitució de reis en les lectures de *Heart of Darkness*).<sup>12</sup>

Sigui com sigui, difícilment es discutirà que en el fons l'experiència de Marlow té una dimensió d'auto-coneixença innegable, i que aquest és un dels punts de contacte amb el personatge de Kurtz, també ell únic a haver sofert un procés d'aprofundiment en la pròpia ànima. Un procés desestabilitzador, però no per a la intel·ligència, sinó per a l'ànima de Kurtz. Recordem-ne la descripció de Marlow:

<sup>11</sup> *Apud* PUTNAM (1989) p. 336. L'afirmació es troba en una coneguda carta datada el 2 de desembre de 1902.

Believe me or not, his intelligence was perfectly clear - (...). But his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by heavens! I tell you, it had gone mad. CONRAD (1988) p. 65

Marlow no es torna boig; tanmateix, en la seva actitud obertament crítica envers l'entorn, veiem clara l'afinitat que l'uneix amb l'excelsion Kurtz (l'única diferència és que ell s'atura abans de l'abisme). Aquesta excelsion que ambdós personatges comparteixen es fa palesa en la visió oferta del món colonial. Conrad, extremadament crític amb un món cada cop més globalitzat per la pressió dels interessos econòmics, on cada cop era menys possible un lloc per a l'heroi aventurer, l'home superior, expressa sovint aquesta desconfiança en tota la seva producció, una *summa* de la qual pot veure's en *Heart of Darkness*. Ara bé, l'obra, que en principi té un marc ben definit i clar, aquest món colonial, va lliscant progressivament cap a una dimensió de significat més aviat simbòlica: el món colonial passa a ser, de marc de l'acció, a possibilitat de l'autoconeixement, per la col·lisió obligada amb l'estrany.<sup>13</sup> És determinant el fet que la confrontació amb les forces pre-humanes sigui tenyida de macabre, que l'encontre signifiqui topar amb la imatge descarnada de la Mort, tan atterridora com fascinant d'altra banda per a Conrad, que en va fer un tema central de la seva producció.<sup>14</sup> L'eix que vertebrava aquesta experiència és el motiu del contacte amb l'estrany i l'abismal, i cal destacar que la tècnica literària que ens el transmet és ben semblant a la imatgeria dels poetes simbolistes. S'ha parlat molt de l'estil evanescent de Conrad, i de *Heart of Darkness* en particular. Watt l'ha definit (descriuint el passatge inicial on el narrador explica com Marlow és de la gent que creu que la veritat no és en el nucli sinó en l'embolcall, en paral·lel amb l'efecte de la llum de la lluna en una atmosfera vaporosa), com un punt de confluència de tècniques simbolistes i impressionistes:

(...) Marlow, goes in for a very special kind of storytelling, which has two distinctive qualities. These two qualities are suggested metaphorically, and may be roughly categorised as symbolist and impressionist: the abstract geometry of the metaphor is symbolist because the meaning of the story, represented by the shell of the nut or the haze around the glow, is larger than its narrative vehicle, the kernel or the glow; but the sensory quality of the metaphor, the mist and haze, is essentially impressionist. WATT (1980) p. 169

<sup>12</sup> LINDEBAUM (1984)

<sup>13</sup> *So gesehen liesse sich der Kolonialismus auf die Formel reduzieren: ökonomisches Interesse/Neugierde - das Fremde - Ich.* KLOOS (1981) p. 81.

<sup>14</sup> *Gleichzeitig begründet sich in der Rückkehr zum prä-menschlichen Anfang das Ende, der Tod, der für Conrad ebenso schrecklich wie faszinierend ist und ein Zentralthema in seinem Werk ausmacht.* KLOOS (1981) p. 78.

Conrad, que sistemàticament busca la subjectivitat de l'experiència i de la problemàtica que planteja la seva transmissió, se situa així ben a prop a la sensibilitat que havia mogut els pintors impressionistes en els seus nous postulats artístics:

Literary impressionism implies a field of vision which is not merely limited to the individual observer, but is also controlled by whatever conditions - internal and external - prevail at the moment of observation. In narration the main equivalents to atmospheric interference in painting are the various factors which normally distort human perception, or which delay its recognition of what is most relevant and important. WATT (1980) p. 178

Una proximitat que ha permès posar de costat Baudelaire i Conrad, a partir de les afinitats estètiques entre les obres de tots dos, malgrat que aquest hagués volgut oferir una imatge de mariner i aventurer caigut per casualitat al món dels escriptors, ben lluny de la figura de Baudelaire (sense que això signifiqui postular una influència d'un sobre l'altre). En són mostres la utilització sistemàtica de les tenebres - el *Gouffre* - com a element d'auto-coneixement,<sup>15</sup> o la contraposició dels camps semàntics fosc/llum, explotada fins a l'esgotament en *Heart of Darkness* - ben pròpia de la tècnica poètica de Baudelaire - a través dels quals es desvela l'espai que vehicula la introspecció de dimensió simbòlica.<sup>16</sup> Això passa sobretot en el discurs ambigu de l'obra que estem comentant, tenyit en progressió d'elements onírics, que desplaça de manera gairebé imperceptible la versemblança de l'anècdota vers un terreny inestable i eteri - en un procés que dona peu a la riquesa de connotacions simbòliques, la convivència simultània de diferents nivells del discurs i, en conseqüència, la rica gamma d'interpretacions possibles. Però es tracta de característiques que podríem trobar en tota l'obra de Conrad. És més, el seu estil podria ser vist com el factor (volgut, tot i que potser inconscient) distorsionador, a través del qual es *tematitzaria* la mentida subjacent al mite social (i òbviament, a la societat que aquest suporta), sigui el del conservadorisme més ferotge, sigui el del liberalisme més samarità.<sup>17</sup> Tot i que Conrad, com tants dels seus personatges, es queda clavat en la constatació d'aquest engany, és clar que l'obra, en la

<sup>15</sup> Cf. PUTNAM (1989)

<sup>16</sup> En efecte, el paral·lelisme és clar amb el motiu simbòlic del viatge nocturn per mar - el viatge a l'inconscient, la visita al regne de la mort. Cf. CIRLOT (1988) pp. 459-462.

<sup>17</sup> Cf. HARRIS (1981) La tesi principal d'aquest article, la intenció del qual és rebatre el suposat racisme de Conrad, és la de la funció de desenmascarament que comporta la distorsió de veritats admeses en el relat. La idea és que, però, Conrad, com tants d'altres, no passa la frontera que aquesta constatació li marca, i s'acosta al pur nihilisme.

seva ambigüitat, transmet el desencís que se'n deriva. Aquest fet és constant en el conjunt de la seva producció, en la qual l'únic valor que sembla tenir garantida l'autenticitat és el sorgit d'una visió "aristocràtica" de l'aventura, el poder dels esperits forts de veritat.

Se a Conrad, buon capitano e quasi "cavaliere antiquo", sarà possibile, al di là dei suoi personaggi, avere un destino di autentica salvezza, cioè non accadrà sui mari "imperiali e liberi", ma nel regno dell'immaginario e nei tessuti lucenti e spessi del suo narrare scrivendo in una lingua rivissuta quasi in modo allucinatorio, e sovraccarica di presenza come i sogni e, più, le convenzioni. Perché ciò che restava negato sul piano dell'evento, quel mito di purezza riferito a un "impero di liberi", si realizzava invece nel giro delle illimitate libertà e delle terribili necessità proprie di una sua proiezione linguistica e fantastica: luogo di giustificazione redentrice per tutto l'arco della scelta compiuta. ZANZOTTO (1992) p. 22

Potser una elecció temàtica explicable a partir de la probable incapacitat lingüística de l'autor per a dominar l'efecte estètic en un altre àmbit; potser únic lloc - literari - on Conrad podia materialitzar la metàfora que havia triat viure, estranya a la llengua que usava, derrotada per la història.<sup>18</sup>

Retornem ara a la figura de Kurtz, perquè és ella allò que Marlow troba enmig d'aquest espai tenebrós. La potència, i ambigüitat, de la seva figura és la d'aquell que ha anat més enllà, de qui ha traspassat algun límit prohibit. Té alguna cosa de Faust. La seva enigmàtica imatge, l'àurea mítico-simbòlica que l'envolten en són expressió clara.<sup>19</sup> Tot i que en el fons es tracta tan sols d'un altre component, encara que el millor, d'una societat criminal (la que permet el colonialisme), la seva figura pren una dimensió extraordinària pel fet que transcendeix nietscheanament l'equilibri Mythos-Ethos. I ningú més que Marlow sembla estar capacitat per comprendre-ho en tot l'abast - recordi's la patètica escena de la promesa, incapaç d'entendre que la gran lliçó de la vida de Kurtz es condensa en la paraula "L'horror":

I was on the point of crying at her, "Don't you hear them?" The dusk was repeating them in a persistent whisper all around us, in a whisper that seemed to swell menacingly like the first whisper of a rising wind. "The horror! The horror!"

- "His last word - to live with," she insisted. "Don't you understand I loved him - I loved him - I loved him!"

I pulled myself together and spoke slowly.

- "The last word he pronounced was - your name."

(...) "I knew it - I was sure!..." She knew. She was sure. CONRAD (1988) p. 161

Aquest transcendir els límits de la il·lusió social es fa així centre d'una preocupació conflictiva que és ben pròpia de Conrad - la consciència d'il·lusió i al mateix temps, la necessitat vital de ser-hi tolerant i no destruir-la amb la veritat, en tant que condició de

<sup>18</sup> Cf. AMBROSINI (1991) sobretot el capítol "Costruzione di una vita".

<sup>19</sup> LODIGIANI (1985).

vida:

But here, as in Nietzsche, is that paradoxical, radically sceptical affirmation of life-values which 'illusion' has sustained and which truth would destroy. And this yields the further paradox that for Marlow to tell the 'Intended' the truth about Kurtz would involve a different, and arguably a worse, kind of lie. (...) the kind of 'truth' from which Marlow himself is endeavouring to escape: after peeping down that abyss into which Kurtz stared, Marlow is determined to rejoin the ranks, to reaffirm his own characteristic concern with life-values rather than truth-values. He lies, recognising the rift between *mythos* and *ethos* while affirming the latter. 'The heavens do not fall for such a trifle'. BRADSHAW (1991) p. 172

L'encontre amb Kurtz pren així una dimensió personal i intransferible, única, de gran significat per a un sol personatge, Marlow, el qual hi troba una font de coneixement grandiosa: la d'un mateix, l'excepcionalitat enfront la mediocritat, la puresa i autenticitat, enfront la putrefacció de la societat ("el blanc sepulcre" en diu Conrad). Kurtz sembla en primera instància el dibuix d'un super-home i Marlow, l'únic a veure-ho clarament, en fa per tant l'experiència. Caldria pensar el perquè de l'extrema aberració en què cau l'ànima de Kurtz -més enllà de la crida del primigeni, de l'aire arquetípic que plana damunt els seus actes. El perquè dels ritus macabres que F.F. Coppola va visualitzar de manera corprenedora en les dantesques imatges de la seva lectura de l'obra - la pel·lícula *Apocalypse Now*, probablement una de les obres mestres de la història del cinema.<sup>20</sup>

La pregunta que ens fem té a veure amb la relació contradictòria d'un gran home i la seva actitud més que cruel, i, en conseqüència, on cal situar la fascinació que sembla exercir sobre l'altre protagonista. Aquest atractiu difícilment s'explica només per la condemna de la banalitat i intrínseca maldat del món colonial (o, ara que ja hem parlat de Coppola, en el no-sentit més absolut de la guerra del Vietnam). Marlow troba en la tenebra l'estrany i la mort, de manera que l'aspecte sinistre i terrorífic, progressivament subratllat, porta a fer lliscar el relat cap a una evident dimensió simbòlica - de manera imperceptible, tal com la vegetació sembla cloure's tenebrosament darrera l'avenç del vaixell conduït per Marlow. La figura de Kurtz hi esdevé poca cosa més que una ombra, *the shade of Mr. Kurtz* (p. 50), un fantasma, un ser de contorns horrorosos, quasi irreal.<sup>21</sup> És en aquesta cruïlla ambigua i problemàtica on cal situar l'abast de la pregunta -

<sup>20</sup> Pel que fa a la relació entre *Heart of Darkness* i *Apocalypse Now*, cf. VIVIANI (1979); VITOUX (1979); i sobretot DORALL (1980).

<sup>21</sup> L'espectralitat de les escenes on Marlon Brando encarna el personatge és ben expressiva d'aquest atribut fonamental. D'altra banda, el fet, potser criticable, d'insistir a partir d'ara en la pel·lícula respon només a la convicció que es tracta d'una lectura il·luminadora, tan particular com es vulgui però d'enorme poder exegètic (al capdavall, un nou estadi en l'*elaboració* que, d'alguna manera, opera una

la quasi-comunió entre els personatges està íntimament fosa amb la condició *tenebrosa* d'un d'ells.

Això ens porta així de cap al *treball* del doble, perquè, com hem anat veient, hi ha consens en descriure l'encontre Kurtz-Marlow com el del conflicte del doble; amb l'afegit de l'ensenyament que n'extreu Marlow. No és un procés, dèiem, com la línia d'ombra que representa Legatt, sinó la intangible i més densa tenebra d'allò que emergeix en Kurtz. Altres tractaments ho expliciten. F. F. Coppola havia deixat, en el seu moment, ben clara l'afinitat que existia entre els personatges de Kurtz i Willard (l'equivalent de Marlow). Segons deia, no havia dubtat mai, en cap moment del rodatge d'*Apocalypse Now*, que no es tractessin de la mateixa persona.<sup>22</sup> Quan Orson Welles, abans de fer el seu famós *Citizen Kane*, projectava filmar l'obra de Conrad a l'Amazònia, és sabut que tenia en ment utilitzar un mateix actor per a encarnar Kurtz i Marlow.<sup>23</sup> Gens sorprenents les paraules del Capità Willard, de to greu, en introduir Kurtz: "no es pot explicar la seva història sense explicar la meua; i si tota història és una confessió, també ho és la meua". La història d'un, la confessió de l'altre. En el relat de Conrad, malgrat l'estil distant, gairebé asèptic, emprat per Marlow, que no sembla denotar una immediata identificació, Marlow se sent atret per Kurtz, i és evident que la progressió del relat coincideix amb una progressió en aquest interès, que fa que a la fi el viatge es transformi en un viatge cap a Kurtz: *For me it crawled towards Kurtz - exclusively* (p. 37). En el moment del fallit intent de fugir de Kurtz, Marlow, que ha sortit al seu encalç, és ben explícit de la intensitat amb què es té consciència d'aquesta relació:

I did not betray Mr. Kurtz (...) It was written I should be loyal to the nightmare of my choice. I was anxious to deal with its shadow by myself alone. CONRAD (1988) p. 64

Més, doncs, que una impressió, sembla clar que hi ha alguna cosa que acosta Kurtz i Marlow, proximitat interior entre els personatges subratllada i admesa repetidament des de la ja esmentada lectura de Guérard, segons la qual podem veure en Kurtz el doble obscur de Marlow. L'estada a Àfrica esdevé un viatge en les pròpies profunditats. La introspecció més intensa pel contacte amb l'altre - i hem de convenir que l'afinitat evident entre els dos personatges, sense cap mena de dubte, ens fa pensar efectivament en el doble.

---

especificació tal com feien les diferents versions de la prosa artúrica).

<sup>22</sup> COPPOLA (1979).

<sup>23</sup> EYQUEM (1979) p. 23.

A primer cop d'ull, ens sorprendria l'aparent objectivitat de la novel·la - un fet que l'allunya de la literatura fantàstica, terreny, sembla, propi del doble. Hem descrit ja, però, com aquesta anècdota versemblant es tenyeix progressivament d'un alè vaporós, on l'oposició dels camps semàntics tenebra-llum, l'atracció de l'abisme, el motiu del viatge nocturn, situen la percepció de la lectura en un punt inestable, boirós, en el qual té més incidència la sensació suggerida que no l'anècdota concreta - procés pel qual es ressalta la dimensió simbòlica del relat. Que aquest àmbit de la naració tingui tant a veure amb el macabre, l'estrany, la mort, ens és a hores d'ara un aspecte ben familiar del tema del doble. Clarament, el relat incideix més i més en la relació misteriosa i profunda que es dona entre els dos personatges - expressada a través del ressò que té en la personalitat del protagonista. És emblemàtica l'atracció exercida per la figura macabra de Kurtz sobre l'heroi, conscient aquest cada cop més, d'allò que l'aparta d'un món fet d'*homes buits*,<sup>24</sup> un món que condemna el ser excepcional que ha anat més enllà de les mateixes convencions, al fons dels misteris de l'existència (perquè no tota l'explicació pot trobar-se en l'absoluta manca de sentit de les accions d'aquests sers) un món fet tant d'explosions sense fi ni objectiu, de màquines de tren abandonades al mig de la selva africana, de colons ridículs i mediocres - com de coronels surfistes que fan cavalcar al seu caprici els genets de l'apocalipsi talment Walkiries.

Només l'heroi podrà travessar la frontera vers aquest altre home que ha anat més enllà d'un món execrable en la seva mediocritat, i més enllà de la frontera amb l'altre món. *Heart of Darkness*, com *Apocalypse Now*, apareix en darrera instància com un viatge iniciàtic, com un descens a l'infern (parafrasejant Rimbaud i Céline, la premsa cinematogràfica qualificava la pel·lícula de *saison en enfer* o '*trip*' *au bout de la nuit*): la fascinació del "gouffre", atractiu i aterridor - la possibilitat del coneixement, com un viatge arquetípic. Un viatge que només l'heroi pot dur a terme, en un espai *altre*, on els esperits "normals", mediocres, no tenen lloc. Només el rus-arlequí, reprès genialment en l'extravagant fotògraf-hippye encarnat per Denis Hopper (versió ben particular del guardià de l'altre món), a part el protagonista, sembla en condicions d'entendre Kurtz, encara que d'una manera totalment subordinada. També per al rus es tracta d'una *Erlebnis*, però la seva actitud és més aviat la d'un adorador, d'un deixeble embruixat, un

<sup>24</sup> Si acceptem aquesta lectura de l'epígraf de T.S. Eliot al seu poema *The Hollow Men*, el qual, en la lectura de Brando a *Apocalypse Now*, esdevé el vehicle d'una vertiginosa *mise en abyme* que inclou tres

acòlit embogit pel magnetisme del semi-Déu:

'I tell you' he cried, this man has enlarged my mind' (p. 54) He made me see things - things! (p. 55) "Ah! I'll never, never meet such a man again. You ought to have heard him recite poetry - his own, too, it was, he told me. Poetry! He rolled his eyes at the recollection of these delights. 'Oh, he enlarged my mind!' CONRAD (1988) p. 63

El seu retrat fa pensar que només qui no té seny pot viure en aquest altre món. Un món de deliri. El film ho remarca encara més en la figura del jove soldat, únic de la tripulació a sobreviure, absolutament pres sota l'efecte d'un àcid.<sup>25</sup>

Hi ha una clara tendència (generalment admesa), sigui en la novel·la, sigui en la pel·lícula, a derivar l'experiència horrorosa cap a un trasbalsament interior. Com si amb tota naturalitat es passés de l'anècdota-denúncia a un aire místic on el viatge suposa el despullament, un ritus de pas cap a un espai *altre*, d'on l'encontre amb Kurtz pren un caràcter gairebé *epifànic*.<sup>26</sup> Sempre ens quedarem, però, amb la impressió que, en el fons, Kurtz és un personatge de carn i ossos, ben concret, potser desarrelat (com un prototipus de l'estranger *All Europe contributed to the making of Kurtz* p. 50) o desequilibrat. L'ampli ventall de la suggestió comparteix sempre l'escena amb la versemblança constant de l'anecdota. És a dir, no hi ha en l'obra cap lliscament immediat i evident cap al sobrenatural. El simbolisme només pot ser interior. El fet és però que hi ha prou elements entre els que hem descrit com per poder afirmar que Kurtz, amb tot el que implica la seva experiència vital, s'erigeix en el camí de Marlow com el seu Doble (o *secret sharer*, si es vol), dibuixat amb pinzellades de fantasmagòric, i que això és

---

obres interconnectades - el mateix fet reprès narrativament, poètica i cinematogràfica.

<sup>25</sup> Cf. COPPOLA (1979) p. 11. Significativament, per manifestar encara la riquesa i finor interpretativa del film, el fet té lloc en el moment de passar més enllà del deliri, més enllà del pont de *Du Long*: la imatge al·lucinant del jove soldat observant la lluita irreal i el no-sentit de l'existència d'aquell *finis terrae*, assenyala de fet l'abandonament del món "real" per entrar a l'espai *altre*. Hi conflueixen (Hopper n'encarna el paradigma) la crònica d'una època - la societat americana en fusió amb el món de la guerra, dos oposats en contacte sense solució de continuïtat - i el retrat d'individus que s'obren a si mateixos abandonant els lligams amb el món per entrar en l'embruix del més pregon. Totalment alienat, Willard el recupera, net, pur, com retornat a la ingenuïtat i innocència primordials.

<sup>26</sup> LODIGIANI, (1985) p. 117 (vegi's també aquest treball per un compendi de les línies d'interpretació suscitées pel relat). Aquesta coexistència de nivells fa que s'hagi parlat de dues parts mal conjuntades en el film: una com a film de guerra, sense continuïtat en una altra de "grandiloqüent" cf. COMBS (1979). És clar que en la nostra lectura, l'absurd de la primera es condició essencial per la comprensió de la globalitat del film.



fonamental en la configuració de la identitat del protagonista. En els relats de Conrad aquest aspecte de construcció narrativa de l'individu a través del doble, sembla alhora testimoniar un procés de formació tal com es dona en la realitat (allò que novel·la és tècnica narrativa, en Conrad sembla extret de la pròpia experiència vital).<sup>1</sup> La constant versemblança conradiana no deixa espai per al sobrenatural, aparentment. Però hi ha suficient ambigüitat per deixar entreveure un desplaçament cap al simbòlic. Borges havia fet notar quina era l'actitud de Conrad respecte al fantàstic glosant les propies paraules de Conrad en la introducció de *The Shadow Line*: per Conrad, *buscar lo fantástico era mostrarse insensible a la naturaleza misma del mundo, que continuamente lo es*.<sup>2</sup> Les mateixes reflexions es poden usar per a parlar de *Heart of Darkness*: la importància de l'encontre per a la vida posterior del protagonista, la inestabilitat que provoca la tendència al sobrenatural que mai és traspasada. Una tendència, però, sempre present: la dimensió onírica (*the dream-sensation that pervaded all my days at that time* p. 43) que envolta tota la trobada amb Kurtz, i que sembla embolcallar misteriosament la perfecta versemblança de l'anècdota fins a convertir-la en fantasmagòrica, tal com les mateixes tenebres impregnen tot l'espai, es correspon bé amb la irrealitat de miralls, ombres i dobles (i aquí tornem inevitablement a pensar en el poder suggeridor de la frase "la línia d'ombra" per a descriure el procés). Marlow veu en Kurtz no l'horror corporitzat, sinó l'ànima que cau en l'horror, en la tenebra que comporta transcendir la "civilització", cedir als instints més pregonos. L'horror que tenyeix l'encontre amb l'altre en relació amb el creuament de la *shadow line* i el misteri més pregon de l'existència. No serà casualitat aleshores que el narrador anònim (que havia introduït la vetllada qualificant la història que anaven a sentir com *one of Marlow's inconclusive experiences*, i l'acaba constatant que, abstrerts en el relat, han oblidat, cosa insòlita en mariners experts com ells, controlar la marea) acabi el relat mirant el Tamesis (a l'inici lloc també de civilització) fent eco al *sombre and immense mirror* que era Legatt, en la frase final de *Heart of Darkness*:

The offing was barred by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky - seemed to lead into the heart of an immense darkness. CONRAD (1988) p. 76

<sup>1</sup> La configuració de la psique està estretament lligada a la figura de l'altre, com hem vist; la novel·la necessita la interacció entre personatges per tal de construir-los (Cf. ISER (1987)): el punt específic de Conrad és que situa aquestes realitats en l'àmbit de l'experiència vital: els personatges troben la seva vida determinada per la relació amb altres, reprenent en certa manera el tema de l'amistat masculina - en el qual hi ha hagut sempre l'eco llunyà del doble.

<sup>2</sup> BORGES (1983) p. 375.

### 3.- Vladimir Nabokov. El joc del doble.

Tot i que Vladimir Nabokov parlés en algun moment del tema del doble com a “a frightful bore” i demostrés així un rebuig explícit al seu ús, el fet és que recurrentment la seva obra hi fa referència. No cal dir-ho, aquests dos fets no s'exclouen: Nabokov probablement parlava de la repetició mecànica d'aquell doble “canònic” que es consideraria excessivament tractat i amb poca imaginació, (el *heavy handed device*, per entendre'ns). D'alguna manera, la referència sembla dirigida clarament a l'ús banal i repetitiu del tema; les aparicions a la seva obra, en canvi, són molt diferents - tan peculiars i diferents com especial és el món literari en què apareixen, exemplar d'una estètica que condensa de manera global com poques una part importantíssima de les experiències literàries del S. XX (i que les projecta, en conseqüència, com paradigmes de la particular *elaboració* del tema en les darreres dècades).

És obvi que aquesta condició exemplar de l'estètica de Nabokov és possible per l'extrema complexitat de la seva figura i obra, al voltant de la qual s'escriu i discuteix amb passió. Si hi ha algun consens sobre l'autor, aquest parteix d'una banda del fet que és vist normalment com un dels més grans novel·listes de tots els temps, i de l'altra, de la seva aclaparadorament multiforme densitat. En efecte, si Nabokov pot ser vist com un compendi de la literatura del S. XX, això respon a la qualitat i a la multidimensionalitat de la seva obra - i dir-ne “aclaparadora” no és una imatge retòrica, quan davant l'exhuberància de les seves obres s'ha arribat a parlar d'*excessiva* qualitat:

The profusion on allusions in *Lolita* pretty soon led to an account of critical detective work that fills a whole book, *Pale Fire* triggered a plethora of articles revealing ever more hidden passages to significant sources, and in *Ada* the intertextual riddle took on proportions that a less playful critic like Toynbee held to be “Too much of a good thing”. GRABES (1995) p. 117

La referència a la intertextualitat és central, perquè aquesta dimensió és la més característica quan es parla de Nabokov. La seva vida és interpretable com un compendi de l'occident de 1900 (nascut en una casa multilingüe, crescut en ambient d'oposició al tsarisme, exiliat per la revolució russa, habitant imigrat a Berlín, d'on fugí per esdevenir americà i retirar-se a Suïssa, només sentint-se comfortable durant gran part de la seva vida en la precarietat dels hotels). La seva sensibilitat literària és, gairebé en paral·lel semblantment eclèctica, i per dir-ho amb algun mot, supra-nacional - en el sentit de no incardinat en una sola tradició com a referència. Sens dubte, la seva obra multifacètica troba en la riquíssima intertextualitat una autèntic espai d'existència, que respon com un correlat (sense entrar a valorar problemes que suscita la dinàmica vida/obra) al món que

li va tocar viure, que és gairebé en essència el món occidental del S. XX en una sinopsis:

Such pictures summon up the unusually varied background of an author who, when he came to the United States in 1940, had survived the dizzying reversals of recent European history. As an adolescent during the heroic years of modern art, Nabokov started writing with the advantage of hindsight on its many new initiatives, and as he emulated, rejected, revised, or synthesized the elements of this legacy, he was superbly well equipped to respond cross-culturally. But he was also the victim of upheavals that drove him from country to country, making him a permanent exile who could only feel comfortable in rented houses or hotel rooms. FOSTER (1993) p. 3

Perquè es podria fer extensiu a la vida de Nabokov la descripció que fa Foster dels primers anys d'aquesta (*reads like a capsule account of early twentieth-century Europe*)<sup>1</sup> a l'inici d'un interessant estudi que revela claus de lectura en les quals la dimensió intertextual és essència importantíssima per a una aproximació a Nabokov: les d'un Nabokov europeu, exiliat rus però amarat de manera porosa de la part multicultural d'Europa; enriquit en un Nabokov americà aclamat ara com a mestre del modernisme ara com a precursor postmodernista; que no es veu de cap manera abastat en les múltiples perspectives amb què se n'ha parlat, en un univers polièdric que es desplega en el caleidoscopi de la memòria personal i la intertextual, interpretades d'una manera radical com poques. Semblantment, diu Grabes:

And as all readers and re-readers of Nabokov know, intertextuality is the password for entry into a fictitious world largely built of allusions, ironical and parodic renderings of styles, motifs and themes of previous writers - with no anxiety of influence perceptible in the artistic feat of creating art from art. (...) If not in function then in method, this pervasive reliance on, distancing from and imaginative play with the forms and themes to be found in the literary canon preempts the stunning combinatorial feats in his majors English novels, *Lolita*, *Pale Fire* and *Ada*. GRABES (1995) p. 117

No és només és clar en la citació sistemàtica projectada en un vastíssim horitzó cultural de referència que es basa la qualitat (i dificultat) de l'art de Nabokov. El seu estil és endimoniat, el seu ús de les veus i perspectives narratives desconcertant, els seus personatges completament mancats de credibilitat narrativa... tematitzant aspectes tan candents com la ficcionalitat de l'existència, la crisi de la percepció i de l'estructura del subjecte i de la comunicabilitat (només per dir-ne alguns), les seves obres estan plenes de paranys i poden ser qualificades, com a mínim, de laberíntiques. Afegeixen a la referència constant a la tensió memòria personal / memòria intertextual un estil exuberant i joganer que porta la tensió del llenguatge a l'extrem (la preferència per continus jocs de paraules, anagrames i efectes per l'estil en seria l'emblema), en trames enrevessades, més que no pas per complicacions internes, per la manera, diferent fins al desconcert, de ser presentades: paranys continus, falses prolepsis o analepsis,

desorientació per mitges veritats o perspectives narratives deformants, inestabilitat general del lector per al discerniment dels nivells de versemblança... El món narratiu de Nabokov reclama un status de completa *veritat*, però té com a característica principal el de guardar-la ben amagada.

De fet, se sol parlar de Nabokov com d'un autor difícil - si no difícilíssim, almenys sí poc fàcil. Tot i l'èxit fins i tot clamorós que alguna de les seves obres ha obtingut, es pot dir que el seu ressò efectiu ha arribat d'una manera més aviat lenta a les dimensions espectaculars dels darrers temps, quan l'estètica dominant hi veu un precursor. Certament, el públic i la crítica s'han abocat al damunt de la seva producció des de fa molts anys - almenys des dels temps d'aquell "huracà" que el 1958 "rebé el nom espanyol poc utilitzat" de *Lolita* (tal com ell mateix descriu el punt d'inflexió de la seva carrera a *Pale Fire*). Això no obstant, d'alguna manera més o menys intangible, la seva obra continuava mostrant una àura d'impenetrabilitat. Mc. Harty, fascinada per l'enormitat del món narratiu, parlava de *trampes*;<sup>2</sup> en motiu d'un especial a *Modern Fiction Studies* del 1979, l'editor havia d'ubicar Nabokov començant el seu comentari amb una menció a la dificultat i desorientació desafiant de l'obra de l'autor, i amb el consell al lector de ser perseverant (fets anecdòtics, si es vol, però il·lustratius, tractant-se com es tracta d'àmbits "especialitzats" per a públics "especialitzats"):

Even after the flurry of activity in the late Sixties, when professional readers granted Nabokov pre-eminence as a writer, and sales rose, difficulties in his books remained. The classic essay has not been written on any of Nabokov's works (...). (...) a word about the special difficulties of reading Nabokov is in order for new readers. For one thing, there is a special, oppressive haze that fills the mind when one first reads a Nabokov book. But readers who develop their skill by reading books at least twice find the gray haze lifts. ROSS (1979) p. 392

També Stuart descrivia com a bàsica la sensació de desorientament en termes semblants, fent extensiu un comentari particular a tota la producció de l'autor:

As in other aspects of this (and every) Nabokov novel, one never entirely escapes the delight and frustration of a challenging and complex game. One is moving in two or three dimensions at once while he reads *The Real Life*, and at no time can be sure which of them has the familiar and comfortable solidarity of what we like to think as a factual reality. STUART (1978) p. 49

No es pretén amb aquests matisos, és obvi, insinuar que es pot abarcar la silueta de la real dimensió de l'obra. Les línies genèriques que hem traçat fins aquí, en qualsevol cas determinants de l'estètica de Nabokov, són més aviat fonamentals per situar la freqüent aparició del tema del doble en les novel·les de Nabokov. És a dir, des d'una

<sup>1</sup> FOSTER (1993) p. 4.

òptica basada en el joc i domini mil·limètric i absolut sobre els elements que en configuren la densitat i ambigüitat - en tot allò que fa que constantment es repeteixi parlant d'ell l'expressió *tour de force*, a vegades gairebé com reconeixent una certa impotència. *Despair* és sens dubte una obra que ho demostra de manera extrema, i també és el lloc on l'aparició del tema del doble és més explícita; tanmateix, seria possible rastrejar-ne traces en altres novel·les on efectes semblants són menys palesos. Començo, però, buscant indicis en la il·lustració de la manera de situar-se de Nabokov davant l'acte de l'escriptura, i el seu constant ús de la intertextualitat com a instrument de l'exhuberància estilística de què hem parlat.

#### a) El tema i l'estil

Hi ha efectivament referències disperses però immediates al tema del doble coherents amb el peculiar estil de l'autor arreu la seva obra; és a dir, d'una manera pròxima a aquella riquesa joganera amb què Nabokov utilitza els recursos lingüístics (acrònims, anagrames etc.). Gairebé sempre amb fins paròdics o almenys irònics, i en tot cas amb resultats sovint sorprenents i plens d'humor (d'acord amb la seva coneguda aprensió per la "seriositat" dels literats). Algunes vegades, la citació es comporta com un més dels molts jocs de paraules que omplen els seus llibres: amb la particularitat que l'horitzó on es projecta no és el del llenguatge sinó la intertextualitat. Una intertextualitat tan fonamental com festiva (paral·lela a les referències i picades d'ullet pel que fa a un background immens que abarca la història, els tòpics, la literatura universal, la quotidianitat contemporània etc.), latent però sistemàtica, en tot cas mai en els extrems de *cultisme* de Joyce:

External difficulties often prevent readers from moving beyond page one of *Ulysses*, since Joyce employs a complex cultural setting, requiring from the reader a social background Nabokov never demands. (...) ROSS (1979) p. 392

Il·lustrem-ho amb un parell d'exemples entre els moltíssims possibles. Un primer, una referència esporàdica a l'estètica de Proust a la voluminosa *Ada*:

Tonight she contented herself with the automatic ceremony of giving him what she remembered, more or less correctly, when planning the menu, as being his favorite food - (...) and that special asparagus (*bezukhanka*) which does not produce Proust's After-effect, as cookbooks say. NABOKOV (1969) p. 254

L'altre, la descripció del perquè del títol de *Pale Fire*, extret d'una frase de *Timó d'Atenes* de Shakespeare, que trobem al comentari del vers 962 del llibre:

<sup>2</sup> McCARTHY (1972).

Paraphrased, this evidently means: Let me look in Shakespeare for something I might use for a title. And the find is "pale fire". But in which of the Bard's works did our poet cull it? My readers must make their own research. All I have with me is a tiny pocket edition of *Timon of Athens* - in Zemblan! It certainly contains nothin that could be regarded as an equivalent of "pale fire" (if it had, my luck would have been a statistical monster). NABOKOV (1996b) pp. 645-6

Una monstruositat estadística que s'ha cuidat prou de no deixar velada: al comentari al vers 39, Kinbote ja havia citat els versos en qüestió de l'obra citada, acabant la nota amb una crida, precisament, a la nota que hem reproduït. No es pot negar que en aquest joc que es proposa hi ha tant de complicació voluntària com de sentit de l'humor; s'hi defuig però la cita erudita precisament a través de l'aparat de l'erudició i fent ús paròdic dels mecanismes de la filologia més encarcarada. Com deia McCarthy, *Pale Fire* va molt més enllà de ser només un *divertimento* per a lletraferits.<sup>3</sup> Els exemples d'aquesta particularitat estilística són una infinitat, però sempre amb constants: s'hi treballa l'eix intertextual de manera sistemàtica i els elements que s'hi usen prenen part en la configuració de l'estil com a recursos gairebé lèxics, però donant pistes suficients per no esdevenir un motiu d'hermetisme - que d'altra banda impediria aleshores la condició de base amb què és usat, l'humor. Perquè és en l'ús *impropi*, insòlit, de la referència intertextual que aquesta té raó de ser.

Certes referències d'aquest tipus, inserides com jocs de paraules en el text il·lustren aquest mecanisme justament amb el doble: A *Mashenka*, per exemple, Ganin es veu filmat en una pel·lícula on ha participat com a extra:

Ganin's doppelgänger also stood and clapped, over there, alongside the very striking-looking man (...)  
NABOKOV (1970) p. 21

i més tard, en el mateix sentit:

(...) and once again he remembered the flickering, shadowy doppelgängers, the casual Russian film extras, sold for ten marks apiece and still flitting, God knows where, across the white gleam of screen.  
NABOKOV (1970) p. 110

Parlant del passat, l'espai de la memòria que vol recuperar, Ganin el qualificarà de més real que no l'*ombra* constituïda pel seu present. Tot i que és cert que fins i tot un ús que sembla tan casual es prestaria a reflexions: el doble a la pantalla podria ser en certa manera un correlat fantasmàtic del present del personatge. Després de fer els possibles per recuperar Mashenka, la seva antiga promesa, Ganin rebutjarà la possibilitat de tornar a viure aquell espai de la memòria - un espai que remet a aquella imatge recurrent en

<sup>3</sup> McCARTHY (1972).

tants moments narratius de Nabokov de l'escena d'amor estiuenç.<sup>4</sup> El conflicte creat entre aquests móns personals es podria veure també, en la referència al camp temàtic del doble irreal, com una referència malenconiosa al desassossec de l'exiliat que intenta administrar la seva relació amb el propi passat - i la referència al doble intervindria aleshores com una cita enginyosa, que funciona fonamentalment pel seu ús inusual i refresca l'ambient del desarrelat amb un humor un pèl cínic.

En altres ocasions, la semblança li serveix per ironitzar sobre el comunisme:

As I am far from being an enemy of the Soviet Union, I am sure to have unwittingly expressed certain notions in my book, which correspond perfectly to the dialectical demands of the current moment. It even seems to me sometimes that my basic theme, the resemblance between two persons, has a profound allegorical meaning. This remarkable physical likeness probably appealed to me (subconsciously!) as the promise of that ideal sameness which is to unite people in the classless society of the future; (...) NABOKOV (1989) p. 158

cosa que a *Prin* fa també amb el tema dels bessons:

And indeed progressive, idealistic Wind dreamed of a happy world consisting of Siamese centuplets, anatomically conjoined communities, whole nations built around a communicating liver. NABOKOV (1996c) p. 333

i a *Pale Fire*, menys clarament, comentant una eventual semblança entre els "Zemblians":

(...) in fact, the name Zembla is a corruption not of the Russian *zemlya*, but of Semblerland, a land of reflections, of "resemblers" NABOKOV (1996b) p. 630

La particularitat de la manera de citar és prou clara, però em permeto complementar-la amb un parell d'exemples més (en aquest cas no de dobles) que ens poden ser molt útils per fer-nos una imatge més acurada dels seus mecanismes. *Lolita* comença amb una referència a una Annabel "arquetipus" de la nena Lolita, la qual Humbert hauria conegut essent adolescent i amb qui hauria passat una dolça i inoblidable aventura en un *principate by the sea*. L'episodi té lloc a la costa blava i no cal anar a buscar en la segona síl·laba del nom de la protagonista una semblança amb *Lee* per percebre ja com la sola i limitada referència al poema de Poe ha obert tot un món narratiu d'enormes implicacions pel que fa al retrat dels personatges i la situació. Ho ha fet, a més a més, sense estar-se d'aportar el matis burlesc que li dona la substitució de *kingdom* per a fer referència a un lloc concret, i doncs manifestar ja a l'inici de la novel·la un narrador incapaç de no filtrar l'existència a través de la percepció literària. Al cap. II, 22 de *Lolita*, Humbert Humbert, esverat, comprova que Lolita està molt malalta, en una escena exemplarment delirant que combina la reacció a la febre altíssima de la noia

<sup>4</sup> Cf. FOSTER (1993).

(complicada per la lectura en graus Fahrenheit), i als símptomes de poliometitis, amb l'acció primera d'un adult que hauria d'estar preocupat: *d'abandonar tota esperança de contacte sexual*. Humbert descriu així el seu camí cap a l'hospital:

With a heterosexual Erlkönig in pursuit, thither I drove. NABOKOV (1996a) p. 225

Una forma de citar paradigmàtica de la manera de fer de Nabokov: directa i sense espai a comparacions que atenuïn l'impacte de la referència intertextual - exemplar de personatges com Humbert que viuen en una concepció de món construïda en part important amb referents literaris. La cita al cèlebre poema de Goethe, popular també en la versió musicada de Schubert, és hilarant en molts sentits. Combina el record del viatger tardà que fuig dramàticament per intentar salvar el fill d'una força superior hostil amb el marc del món modern per antonomàsia (l'Amèrica dels 50), afegint-hi la càrrega de l'indeterminat "un" i l'especificació de les preferències sexuals d'aquest déu mitològic (ressò icònic de la imatge amb Lolita en braços del "pare"). A *Pale Fire*, torna a jugar amb el "simpàtic" rei d'una manera més erudita (és a dir en el marc de paròdia de l'erudició pedant), i posant a la nota 662 una referència obertament explicativa al vers inicial de l'obra de Goethe (vers que en el fons no fa sinó ressaltar el fet que, per al vers 584 hagi triat un comentari devastador com *Es ist die Mutter mit ihrem Kind* que estraça l'original *Es ist der Vater mit seinem Kind*). Tal com passava per al títol d'aquesta obra en la frase que hem citat més amunt, l'explicació al joc existeix, ni que sigui de manera més o menys velada. No es juga a l'erudició críptica, però s'hi requereix un esforç, un joc de *connaisseurs*, més ric com més competència tingui el lector; joc que tanmateix no seria impediment per a una lectura que no els identifiqués (l'efecte primer seguiria sent el d'un comentarista boig o un pervertit tocat de l'ala).

Hi hauria en aquest nivell més immediat de la intertextualitat una exasperació del fenomen típic de l'acte de la lectura, articulada en els nivells d'horitzó i repertori, i basada en la dinàmica de resposta del lector - a diferents nivells segons la pròpia competència i formació lectora, com ha descrit Iser.<sup>5</sup> Cal notar però que és característica d'aquests exemples la seva voluntat obertament provocadora. El desig de paròdia o instrumentalització lúdica d'aquest tipus de referència és particularment clara quan a Lolita II,23, Humbert descriu la llista delirant de pseudònims que Quilty havia fet servir durant la seva persecució a la parella:

<sup>5</sup> ISER (1987).



In horrible taste but basically suggestive of a cultured man - not a policeman, not a common goon, not a lewd salesman . were such assumed names as "Arthur Raimbow" - plainly the travestied author of *Le Bateau Bleu* - let me laugh a little too, gentlemen - and "Morris Schmetterling" of *L'Oiseau Ivre* fame (*touché*, reader!). NABOKOV (1996a) p. 235

*Touché*, lector!: la frase és potser la més explícita de quina és la manera que té l'autor de citar altres obres. Un joc explícit amb el lector.

En el procediment il·lustrat amb aquests pocs exemples, les referències intertextuals actuen de manera molt concisa - com si formessin part d'un corpus lèxic, dèiem. Que és precisament un dels modes, el primer que calia comentar, que té Nabokov de fer aparèixer el doble en les seves obres. Tal com *Erlkönig*, pot ser determinat i adjectivat, i doncs esdevé una paraula més, Nabokov fa reiteradament ús de la paraula "doble" - basant-se en la vaga pertinença a un paradigma "canònic", semblantment a com la correïssa vers l'hospital pertany vagament al paradigma de l'*Erlkönig*. En el mateix nivell que els jocs de paraules i l'enginy desbordat i desbocat amb què es duen a terme, les referències a un horitzó cultural troben la seva ubicació en aquesta intertextualitat que els considera prou genèrics (i "canònics", en la mesura que això sigui possible) com per desvelar la distorsió que s'hi opera - d'efecte obertament humorístic i anti-pedant. És elitista aleshores per l'esforç lector que demana, tant per la cultura genèrica que exigeix (vegi's, per exemple, l'obert menyspreu per la ignorància de Gradus a *Pale Fire*) com per la sàtira de la cultura "elevada", transversal en tota la seva obra (que troba en *Pale Fire* l'expressió més concisa). Com la presència constant de paraules en diferents idiomes (rus i francès en primer lloc), podem dir que Nabokov busca amb la intertextualitat fer *ressonar* (de la mateixa manera que en cada paraula estrangera ressona tota una llengua, com deia Gadamer)<sup>6</sup> tot l'autor, la seva estètica, el tema i la seva història - encara que el *ressò* busqui la *distorsió* grotesca. El gest es comporta d'una manera doble: d'una banda implica un coneixement (per tant una proximitat) intens de la tradició i alhora una irreverència clamorosa respecte a ella. En tots els casos, l'ús no és "correcte", sinó que s'apela a un *background* del lector on contrastar-lo en referència a un doble canònic o un *Erlkönig* clàssic per tal de suscitar tot l'abast de la inusual "acepció" amb què s'ha usat la "paraula". La base del procés se centra doncs, en la referència freqüent a un horitzó que no pot deixar de ser considerat canònic (després de tota l'elaboració de què hem donat fe en la primera part d'aquest treball); i alhora en una

<sup>6</sup> GADAMER (1991) p. 549.

distanciació irreverent d'aquest. Una ambigüitat sobre la qual haurem de tornar.

b) L'ús com a tema.

L'ús en la dimensió intertextual més condensada que acabem de comentar podria ser considerat anecdòtic; penso però que il·lustra les línies mestres de les possibilitats de l'ús del tema en Nabokov. Com a marc de referència genèric i constant de quin és el posicionament de l'autor enfront la tradició, aquestes línies són fonamentals per entendre en tot el seu abast l'ús impactant del tema que es farà a *Despair* - abans d'aproximar-se a la qual és prudent fer un breu repàs a altres novel·les de Nabokov que en certa manera també treballen el doble d'una manera menys extrema. Se sol considerar, sigui dit per començar, que el seu ús de personatges susceptibles de ser considerat dobles, segons les seves mateixes paraules, no és mai radical, i que en qualsevol cas, la càrrega és sempre paròdica:

Nabokov has denied the use of true doubles in his novels, as there are no two characters exactly alike within a single novel. Infact, false doubles are used. (...) In other words, one of his characters feels he has a double, but in reality he does not. However, this character and the one which is thought to be his double work as a *Doppelgänger*, albeit in a rather different way. What is new in Nabokov's treatment of the double is irony and parody. Nabokov displays a ludic view of literature. BARRERAS (1994) p. 18

A *Pale Fire*, abunden els desdoblaments - sobretot si es pensa a les dissociacions sistemàtiques que demostra l'autor-Kinbote-rei de Zèmblia - i ja és significatiu que el mateix autor del poema, de qui Kinbote s'apodera de l'obra per fer-ne el delirant comentari (i, reflectint la llum de l'altre, brilli com el *Foc pàl·lid* del títol), es digui Shade, ombra (com no s'està de dir ell mateix al comentari al v. 275). Abunden en un entorn que tendeix a multiplicar la volatilitat de la qüestió d'una identitat cercada però esmunyedissa:

Wandering in the mirror-maze of alternative identities, Kinbote can be viewed as the emblematic figure of this alienated condition. (...) However, since language is the place of alterity and itself a modality of exile (Zemblan is appropriately described as "the tongue of the mirror"), the object of Kinbote's quest - a stable identity, an ultimate meaning - can never be fulfilled, except in death. HENNARD (1994) pp. 308-309

També Gradus, perseguint el rei planant com un fantasma podria remetre al tema: la imatge del *perseguidor*, que a més a més s'oposa simètricament amb la seva figura a la ficcionalitat del món del narrador:

Whereas Kinbote is, in Todorov's phrase, "un homme-récit" who literalizes the analogy between writing and the evasion of death, Gradus is his antithesis, the paradoxical fiction who puts an end to all fictions, the depth (in the) sentence who shadows Kinbote, walking in his footsteps and his footnotes as the commentator progresses in his reading of Shade's poem. HENNARD (1994) pp. 310

tal com Quilty, potser de manera més clara, afronta Humbert Humbert a *Lolita*, donant-li la imatge del pervertit que és, sense però haver-ho camuflat en l'apassionada sentimentalitat de Humbert. Aquest és el contingut, fet i fet, de la única conversa que en la novel·la en qüestió tenen aquests dos personatges: Quilty està convençut de parlar d'un pervertit com ell i actua en conseqüència. Com si mostrés el reflex de Humbert Humbert, que ja havia fet notar certes afinitats quan el descrivia:

The clues he left did not establish his identity but they reflected his personality (...); the tone of his brain, had affinities with my own. NABOKOV (1996a) p. 234

D'alguna manera, Quilty projecta l'ombra de Humbert. Però quedar-se en aquesta constatació és reductiu. Més enllà d'aquestes consideracions de superfície, la relació ens remet a un sistema de connotar una desestructuració interna del narrador.

Here we find Humbert Humbert - though his name, a silly pseudonym he has created for himself, suggests from the outset by its double form a kind of mirror world, a split inself, an unstable identity (...). OLSEN (1986) p. 120

en una inestabilitat que en el fons emergeix com un leit-motiv en la novel·la, traduït en reduplicacions i moviments constants. La imatge millor, la recurrència del mirall - de la qual proliferació diu Olsen:

The proliferation of warping mirrors in the text becomes another parody of Stendhalian realism. (...) It also gives the reader a supernatural *four* set of twins, mirros of each other, who suggest the theme of the double that weaves through the text. OLSEN (1986) p. 123

Miralls o falsos miralls, que s'avindrien bé amb personatges com Gradus, Quilty, en els quals vagament ressona la simetria (la persecució, l'emergència de pulsions internes...) del doble - sempre però en un ambient que té el grotesc com a punt de fuga.

*Invitation to a Beheading* permet una aproximació semblant. El fet que Cincinnatus, protagonista de l'obra, condemnat a mort, tendeixi a estranys desdoblaments, ha permès parlar-ne en clau de aparició del tema del *doble* en clau gnòstica:

Nabokov's Protagonist, Cincinnat, dem die Doppelung/Spaltung widerfährt, folgt der Einladung zur Enthauptung. Doch sein pneumatischer Doppelgänger hebt das Haupt vom Richtpflock, und schreitet aus der Welt der Negativität in eine andere die ihm gnostische Erlösung verheißt, während die irdische Schöpfung eines bösen Demiurgen wie ein Versatzstück entfernt wird. (...) LACHMANN (1988) p. 434.

i com una interessant manera de fer emergir i restaurar d'alguna manera el fons subtextual de tota la literatura que treballa el tema del Romanticisme ençà:

Der Ruckgriff auf den gnostischen Grundmythos (Um- und Widerschrift), der in einer Reihe von Einzelementen narrativ und in Symbolsequenzen entwickelt wird, bedeutet zugleich die Entliterarisierung des Doppelgängermotivs. Oder besser; die Aufdeckung dieser in der romantischen Einkleidung verschliffenen Folie, eine Art Restauration des allen Doppelgängerversionen

zugrundeliegenden Subtextes. LACHMANN (1988) p. 433.

que es resol en les dues maneres de mimesis ofertes per Cincinnatus com a escriptor i el botxí com a fotògraf - personatge d'altra banda, a més de com a demiurg "dolent" oposat al demiurg "bo" Cincinnatus, interpretable com a doble del condemnat:

In der Konfrontation von Mimesis als positive Teilhabe des Abbildes am Urbild und Mimesis als Abfall der Abbildet vom Urbild, das die Gnosis in ihrer Lehre vom negativen Kosmos und Nabokov in seiner Interpretation der Welt als Fälschungsparodie übernommen haben, treten zwei Mimetiker einander gegenüber. Der Schreiber Cincinnat als positiver Mimetiker und guter Demiurg un den Henker (und umgekehrte Doppelgänger), der als böser Demiurg und Fälschungsmimetiker agiert. LACHMANN (1988) p.434.

Les referències, en aquesta novel·la, de tota manera, no són sempre clares i en tot cas es mouen en una atmosfera vaga. Cincinnatus s'escindeix sovint, és cert, i de fet, en la darrera escissió, l'escena que tanca la novel·la, Cincinnatus s'allunya del seu patíbul i es dirigeix cap al món dels seus "semblants" - potser alliberat de la càrrega d'habitar en el món que l'ha condemnat per ser *diferent*. Una diferència que de manera indefinida ha anat emergint en la novel·la i que ha conduït a espontanis desdoblements (*multiplicacions* diu ell) de la seva persona. Nabokov va negar la influència de Kafka en aquesta novel·la, però cal reconèixer que molts aspectes hi fan pensar.

Menys carregada d'enigma, l'escissió de la persona, entre conscient i inconscient, ànima i cos, relacionada aquí amb el doble, és tractada de passada a *Mashenka* en la seva dimensió present/passat de manera semblant. Recordant, Ganin pensa a una vida molt més *real* pel que fa a l'ahir, que no pas la del seu avui:

It was not simply reminiscence but a life that was much more real, much more intense than the life lived by his shadow in Berlin. NABOKOV (1970) p. 55

En general, aquestes aparicions fan pensar a una referència poc profunda al doble. Sovint actuen en harmonia amb l'expressió límit, l'experiència absolutament inestable que proposen obres com *The real life of Sebastian Knight*, l'intent d'un individu per reconstruir l'evanescent personalitat del seu germanastre Sebastian Knight - una tematització sobre les dificultats de la biografia, les interferències interpretatives, la impossible transmissió i la fragilitat de l'experiència individual, sobretot pel que fa a la presència determinant dels mons de ficció, que acaba amb una frase plena d'interès:

They all go back to their everyday life (...) but the hero remains, for, try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off. I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows. NABOKOV (1996d) p. 160

Constatació importantíssima i paradigmàtica de la manera de concebre la subjectivitat per part de Nabokov:

Sebastian's death is the mirror of something extremely important for the narrator, and it is not very difficult to see what. It is with Sebastian's death that the narrator discovers who he himself is. His quest comes to its inconclusive conclusion with the statement: "I am Sebastian Knight"; he sees himself in his half brother, just as he has progressively seen his own experience, and his own book, in Sebastian's published works. (...) Just as Sebastian's works are mirrors in which he is reflected, so is Sebastian a mirror in which the narrator sees himself. Consequently, as Sebastian's works mirror Sebastian, they also mirror the narrator, and they mirror the book the narrator writes. STUART (1978) pp. 27-28

Semblantment passa a *Pnin*, una aparent biografia on és difícil identificar qui és qui, establir els nivells de ficció, o ja tan sols seguir el fil de la narració (en aparença lineal), i on es juga repetidament en la desorientació i la irrealitat de l'experiència a través de motius com la imitació o els bessons.<sup>7</sup>

Aquests exemples són en efecte l'extrem d'una sensació prou coneguda als lectors de les novel·les de Nabokov i a la qual es referia Ross en les paraules que hem citat en començar: la sensació de insegurat davant el que se'ns diu, l'angoixa per la dificultat de discerniment en el joc de múltiples miralls que la narració proposa. No és estrany, doncs, que hi hagi una referència constant a miralls i dobles, ni que sigui en nivells superficials: talment miralls de fira que distorsionen la percepció i provoquen la inseguretats i la manca de certeses. Com diu Stuart, el tema d'aquestes propostes és el de descriure la percepció humana com una col·lecció de fragments, una acumulació incompleta i impossible de reconstruir: el jo és aleshores una construcció de la imaginació - una ficció literària:

The self is, therefore, an imaginative construct, an artistic composition; and "the light of personal truth is hard to perceive in the shimmer of an imaginary nature". (...) What Nabokov suggests here, as he does in so many other places, is the interpenetration of fiction and reality, between which there is, as this novel grows, little if any distinction. The real life of Sebastian Knight is the imaginary life of Sebastian Knight; the real world is the world of the imagination. STUART (1978) p. 47

Tant *Pnin* com *The real life of Sebastian Knight* aporten dades que són més o menys coherents pel que fa a un nivell de versemblança, però estan perforats en moltíssims llocs que fan esmunyedissa la coherència dels relats: *Sebastian Knight* semblaria una biografia que a la fi esdevé un relat d'una fusió de personalitat; *Pnin*, molt més acusadament, incidiria en la incertesa sobre la mateixa veracitat del que s'està presentant com a real. L'atmosfera literària que plantejem és precisament la posició inabastable que els

<sup>7</sup> Comentaris sobre la paròdia de la biografia i la *il·lusió* de l'existència com a temes de *Pnin*, a STUART (1978) pp. 133-161. En un cert moment, davant una confusió, un personatge d'aquesta novel·la arriba a afirmar "He probably mistook you for somebody else, (...). And for all I know you *may* be somebody else" NABOKOV (1996c) p. 417: la paradoxal afirmació és prou explícita dels fets que estem comentant.

personatges de Nabokov en general plantegen - i no és estrany així aquest recórrer a especularitats desorientadores. De tota manera, em sembla que se'n pot concloure una pertinença més aviat centrada en la problemàtica de la representació del subjecte, la memòria, etc.: l'eventual referència al tema del doble hi intervé com a complement gairebé instrumental - no importa el conflicte que crea, sinó el seu *ser literatura* i contribuir a la desorientació d'identitats i certeses del subjecte. Amarant els relats d'un *leitmotiv* que ressona recurrentment com el del doble, s'aconsegueix la persistència d'aquests efectes d'*il·lusió*, de *literaturització* i de *reconeixement* (implícit en el gest *a contrario* de la paròdia) de la consolidació canònica del tema.

c) *Despair*, el límit?

És ben fàcil notar que en els exemples citats s'imposa una certa prevenció en parlar de *dobles*: res no impediria veure-hi en acció només un escriptor particularment dotat que aprofita el tema en tant que un element present en el seu background a-crònic, l'espai de la intertextualitat, el lloc al final d'una tradició:

It is similarly tantalizing, and "pointless", for example, to follow Humbert Humbert and Clare Quilty in the direction of their possible doubling, because of and in spite of their little tangle in Pavor Manor where the pronouns go mad. The psychological expunging that I will suggest as a possibility in *Pnin* exists without recourse to *doppelgänger*, and there is only one parasite in *Pale Fire*, though he fasten himself nominally to multiple objects, including a royal dream. There *are*, in short, no "real" doubles in Nabokov's fiction. STUART (1978) p. 115

Perquè, continua Stuart, el rebuig de la "tècnica del doble" seria ja present en l'intent de destruir-ne les possibilitats narratives que és *Despair*:

(...) in fact, early in his career Nabokov composed an entire novel built on the parody and eventual rejection of such a tactic. In *Despair* (...) Hermann Hermann seeks in the classic manner to free himself from himself by killing a double he fancies he has fortitously discovered; (...), he fails, having been deluded to begin with, and it is in the failure that the judgement not only of the literary device of doubles but the conception of doubles as a perceptual act, resides. STUART (1978) p. 115-116.

Una destrucció que es converteix en paradigma de l'ús *terminal* que es fa del tema. Hi ha hagut intents de pensar el doble de *Despair* d'acord amb els conflictes genèrics del doble - ser o esdevenir l'altre, superar el passat, reconèixer-se en l'altre etc.<sup>8</sup> El focus primari però que cal llegir en el llibre, crec, és constituït per l'oberta subversió del tema, la paròdia límit que hi sofreix en el marc de l'ambivalent actitud envers la tradició. Amb l'estructura d'una novel·la policiaca, el narrador Hermann rememora l'execució del seu crim perfecte: matar el propi doble (que ha trobat en el rodamon Felix), cobrar

<sup>8</sup> Cf. per exemple ROGERS (1970) pp. 163 sq.; BESSIÈRE (1995), entre d'altres.

l'assegurança de vida que més tard ha contractat, fugir dels problemes econòmics i començar una nova vida amb una nova identitat. En la narració dels fets, Hermann desplega un estil cerebral i d'aparent control que es va esquerdant a mesura que, aquí i allí, hi apareixen elements contradictoris. A partir d'ells, el lector va construint la imatge d'una persona desequilibrada, incapaç de percebre, o almenys transmetre de manera fidedigna els aconteixements que narra. I així, a la fi, l'ordre i la recerca compulsiva de la perfecció en el crim, tema central del seu món narratiu, s'esfondraran, i pel lloc menys pensat. Efectivament, el lector descobrirà en els darrers capítols (escrits en el present de l'escriptura, i per tant no alterats per la reconstrucció de la memòria), que a través dels indicis no acceptats pel narrador, una veritat s'havia obert camí: en realitat, cap personatge veu en Felix *la més mínima* semblança, la més mínima possibilitat d'efectuar una substitució. El doble és impossible i han estat les limitacions estructurals del personatge com a ens psíquic equilibrat les que l'han configurat:

Thema ist die Opposition von Unverwechselbarkeit und Ununterscheidbarkeit. Hermann Karlovic, der als Schreiber der Geschichte fingiert wird, verfällt in der manischen Suche nach Ähnlichkeit darauf, einen ihm (objektiv) gänzlich unähnlichen Mann als seinen Doppelgänger zu adoptieren. Unfähig, Andersheit zu erkennen, erkennt er (Wiederholungszwang des eigenen Ich) in einem beliebigen anderen nicht den Anderen, der ihn auf sich selbst zurückweist, sondern sein alter ego. LACHMANN (1988) p. 436

És veritat que hi hauria també a *Despair*, un procés de projecció:

Hermann thinks he has got a *Doppelgänger*. However, nobody notices it. Whenever both of them speak or meet, they are alone. As happens in other *Doppelgänger* stories, Felix signifies everything that Hermann can never have. In a way, Felix is the externalization of Hermann's buried instinctual life. BARRERAS (1994) p. 23

Ara bé, aquest proposar en Felix una part amagada de Hermann, creant expectatives dins dels mòduls del doble, que però es veuen espectacularment contrariades, formen part de l'elaborada trama de la paròdia, que planteja una gran quantitat de matisos del paradigma per usar-los de manera invertida a *Despair*. Dostoievski seria el fornidor de la major part de material, segons Foster, que fa de la paròdia intertextual el centre de la contrucció de Hermann com a personatge:

Within the framework established by *Despair*, therefore, Hermann assumes his strikingly parodic persona through a specific inflection in Nabokov's two-tiered art of memory. An intertextual self, drawn mainly from Dostoievsky, usurps his life to such an extent that any genuinely personal element threatens to vanish entirely. FOSTER (1993) p. 96

I això sobretot en referència a "Crim i càstig", "El doble", en canvi, sembla que era per a

Nabokov una de les poques coses que mereixien respecte de Dostoievski.<sup>9</sup> Cal recordar però, amb Foster, que en l'hostilitat vers Dostoievski (amb la qual combinava ambigüament una certa admiració) hi hauria una hostilitat vers una certa recepció de Dostoievski en la modernitat europea (el cim del qual seria l'existencialisme francès - convenientment ridiculitzat al pròleg de l'edició anglesa de *Despair*).<sup>10</sup> Per això, encara que la font central sigui l'autor rus, els elements que intervenen en la paròdia del doble són com una recapitulació grotesca de la seva imatge "canònica" (en la qual hem vist ja el rol central de depuració que hi hauria assumit Dostoievski), portada així en totes les conseqüències, al límit de l'absurd:

Die Perversion (statt des Spiegelbildes im Wasser, was nichtsdestoweniger eindrucksvoll zitiert wird, eine unähnliche Person als Doppler einzusetzen, die nicht einmal als Stuntman taugt) demaskiert auch die literarische Doppelgängerei. Das romantische Doppelgängerphantom, hier wird es als 'reale' Person, die falsch ist, ad absurdum geführt. (...) In einer doppelten Camouflage, die von Hermann ausgedacht ist, wird der Landstreicher Felix (je nach vorgestellten Perspektiven) zu einer jeweils anderen Nuance eines Doppelgängers. Alle Nuancen rekapitulieren Elemente des Motivs. LACHMANN (1988) p. 437

Nabokov proposa així no un doble fantasmàtic o visionari, sinó una imatge fruit exclusiu de la imaginació i projectat sobre un personatge real que en tematitza la impossibilitat. Substitueix l'angoixa o l'inquietud per l'inconceivable per la grotesca paròdia encarnada en un personatge desequilibrat. Amb coherència de paranoic, però, aquest fa quadrar tota una sèrie de motius referits directament al tema: si la paròdia és tan efectiva és perquè Nabokov la construeix milimètricament. *Despair*, en aquest sentit, com totes les aparicions que hem citat per a Nabokov, seria una aparició *real* del tema del doble: no a la manera *clàssica*, sinó d'una manera completament diferent que treballa la literatura del doble en el límit de la seva impossibilitat, en l'espai únic que li és permès operar, el de la intertextualitat. En el fons, *Despair* és una novel·la sobre el doble de les més intenses que es puguin fer, per la densitat de la construcció al voltant del tema, la reflexió al seu voltant i la referència constant a la tradició literària; al mateix temps és una novel·la que, efectivament, pot ser descrita com la destrucció pel ridícul del tema: al cap i a la fi, es tracta d'una narració d'un doble que *no ho és*. No per casualitat Troubetzkoy l'havia descrit com *l'éclatante liquidation* del tema del doble - gairebé un portar-lo a terme.

<sup>9</sup> Cf. FOSTER (1993) pp. 106 sq.

<sup>10</sup> I encara més, una oberta paròdia dels autors menors del modernisme rus, mostra altres vessants d'aquesta hostilitat. Cf. DOLININ (1995).



Hermann (nom internament desdoblant en tant que Herr-Mann) es troba de viatge de negocis a Praga i havent anat a donar una volta pels afores, es troba amb la sorpresa de Felix:

Incredible! I doubted the reality of what I saw, doubted my own sanity, felt sick and faint - honestly I was forced to sit down, my knees were shaking so. (...) I was gazing at a marvel. Its perfection, its lack of cause and object, filled me with a strange awe. NABOKOV (1989) pp. 7-8

Tot i que ha de ser Hermann qui ho faci notar a l'altre:

"You fool," I cried. "Don't you see that we two - don't you see, you fool, that we are - Now listen - take a good look at me..."

I drew his head sideways to mine, so that our temples touched; in the glass two pairs of eyes danced and swam.

When he spoke his tone was condescending:

"A rich man never quite resembles a poor one, but I dare say you know better. NABOKOV (1989) p. 12

To d'altra banda il·lustratiu del nivell en què es mantenen les relacions entre els dos personatges en tota la novel·la. Hermann s'afanya a reflexionar sobre el fet:

(...) and as the resemblance itself had been established by me, I stood toward him - according to his subconscious calculation - in a subtle state of dependence, as if I were the mimic and he the model. (...) Our resemblance struck me as a freak bordering on the miraculous. What interested him was mainly my wishing to see any resemblance at all. He appeared to my eyes as my double, that is, a creature bodily identical with me. It was this absolute sameness which gave me so piercing a thrill. NABOKOV (1989) pp. 12-13

Veiem així l'elaboració en àmbits psicològics d'aquella problemàtica que presideix alguns dobles: la relació original/còpia. L'emoció es repeteix quan més tard es tornen a veure:

And then again, the thrill of that marvel made my heart miss a beat. That man, especially when he slept, when his features were motionless, showed me my own face, my mask, the flawlessly pure image of my corpse - I use the latter term merely because I wish to express with the utmost clarity - express what? Namely this: that we had identical features, and that, in a state of perfect repose, this resemblance was strikingly evident, and what is death, if not a face at peace - its artistic perfection? Life only marred my double; thus a breeze dims the bliss of Narcissus; NABOKOV (1989) p. 15

No és solament una referència unidireccional a la relació doble-mort. La paròdia funciona també perquè té una altra direcció menys vaga: Félix s'assembla més a Hermann reposant perquè si obrís els ulls, el color diferent d'aquests ho espatllaria tot... Hermann deixarà anar de manera inconstant elements que avisen el lector del seu error, tot i que conscientment es negui a acceptar l'evidència: en el moment definitiu, per exemple, menysprearà els policies, que han considerat el color dels ulls de Felix diferent al seu.

El desenvolupament de l'obra parteix d'aquí: se situa de manera inequívoca i radical en la perspectiva del doble, i al mateix temps mostra aspectes determinants de la personalitat de Hermann, i el seu peculiar mode de narració, ple de reflexions i divagacions (a vegades delirants) que escapen el d'un relat "normal" i que hi

introdueixen elements subjectius en aparença no pertinents (tècnica que ens remet l'exemple límit de *Pale Fire*). En el marc d'aquesta manera de narrar, aparentment plena de disbarats, incoherències i dissociacions i continus canvis de ritme, to i percepció, es crea una situació completament inestable, en la qual el lector no sap discernir quins nivells de versemblança ha de donar al complet subjectivisme del relat. I és en aquest marc també que la narració va recordant aquí i allí, de manera aparentment trascurada, errant com la memòria que els recorda i com si no tractés en realitat del tema ni de la trama, indicis sobre el progrés de la narració policial i de la història amb el doble. Més tard, Hermann proposarà a Felix l'"intercanvi" de papers. Sempre constant, la referència a la seva semblança, i a la subtilment avançada idea que en el present de l'escriptura l'intercanvi ha tingut lloc. El to de deliri es manté també constant. En aquellencontre, Hermann aconseguirà convèncer Felix que treballi per ell. Subscriurà una pòlissa, tornat a Berlín, i ordirà un pla criminal "perfecte", el de portar fatalment les coses al seu desenllaç:

The mistake of my innumerable forerunners consisted of their laying principal stress upon the act itself and in their attaching more importance to a subsequent removal of all traces, than to the most natural way of leading up to that same act which is really but a link, in the chain, one detail, one line in the book, and must be logically derived from all previous matter; such being the nature of every art. If the deed is planned and performed correctly, then the force of creative art is such, that were the criminal to give himself up on the very next morning, none would believe him, the invention of art containing far more intrinsical truth than life's reality. NABOKOV (1989) p. 122

I no s'està de ser grotescament coherent a aquesta concepció estètica del crim. Just després de llençar la carta que preludeix el desenllaç, Hermann es fa passar per curt de vista per fer que una nena li llenci la carta (en el fons és incapaç d'assumir-ne la responsabilitat): després de fer-ho, travessa el carrer fingint-se autèntic curt de vista - *art for art's sake, for there was no one about* (p. 125).

Tota la cura esmerçada en el tracte amb Felix per tal de mantenir-lo encobert respon a aquest desig de perfecció. Hermann el matarà en un terreny solitari propietat d'Ardalion, el vestirà amb la seva roba i fent un discret camí a peu agafarà un tren en una població allunyada. Fugirà a França on esperarà la seva dona que haurà cobrat mentrestant l'import de l'assegurança. Hermann s'ha cuidat molt bé de disfressar el motiu econòmic en l'estètica del crim; tampoc no ho ha reconegut directament a la seva dona en el moment d'explicar-li la part que li pertoca en l'assumpte en una escena també esperpèntica.

Els dos darrers capítols presenten el desenllaç; se situen en el moment d'escriure

la narració, en present. Hermann està escrivint la història i les coses comencen a no anar de la manera prevista, la gent comença a malfiar-se, els diaris francesos comencen a parlar del fet a Alemanya, Hermann deixa transparentar en el seu estil, que vol distanciat i contingut una creixent tensió nerviosa que el portarà a la desesperació del títol. Finalment, sap pels diaris que han estat identificats tant l'assasí com la víctima. Fins i tot en aquest punt, però, Hermann no vol entendre perquè la gent l'acusa de manera tan immediata d'haver comès l'assassinat i d'haver deixat el cos del doble amb els propis documents d'identitat:

Now it dawned upon me what had shocked me most - shocked me as an insult: not a word was there about our resemblance; not only was it not criticized (...) but it was not mentioned at all - which left one with the impression that it was some wretch whose appearance was quite different from mine. NABOKOV (1989) p. 186

cosa que porta el lector a la revelació sorprenent en una novel·la sobre el doble, de la inexistent semblança sobre la que ha basat Hermann tot el seu projecte criminat, elaborat amb perfecció neuròtica. Hermann, però, no canvia el registre. Reconstruint la sèrie dels fets presentada per la policia, descriu:

(...) the guilt has been laid upon me, straightaway, unreservedly, with cold and callous promptitude, as though it were vengeance, as though I had long been offending them and they had long been thirsting to punish me. Not only taking for granted, with strange prejudication, that the dead man could not be I; not only failing to observe our resemblance, but, as it were, *a priori*, excluding this possibility (for people do not see what they are loath to see), the police gave a brilliant example of logic when they expressed their surprise at my having hoped to deceive the world simply by dressing up in my clothes an individual who was not in the least like me. The imbecillity and blatant unfairness of such reasoning are highly comic. The next logical step was to make me mentally deficient; they even went so far as to suppose I was not quite sane (...) NABOKOV (1989) p. 191

i ja a punt d'arribar a l'escena final:

But enough, enough. All that disgusting mess is due to the inertia, pigheadedness, prejudice of humans, failing to recognize me in the corpse of my flawless double. I accept, with a feeling of bitterness and contempt, the bare fact of unrecognition (whose mastery was not darkened by it?) but I keep on firmly believing in my double's perfection. NABOKOV (1989) p. 194

Hermann intenta vanament de fugir de la policia, el cercle s'estreny. La darrera frase del llibre ens l'acaba en sintonia amb aquesta barreja de món de ficció i realitat: encerclat, de les seves paraules no sabem si s'entregarà, si creu que ho ha fet ja, si pensa efectivament que la gent de fora el creurà quan diu que tot és un muntatge cinematogràfic...

La revelació de la inexistència del doble havia estat evidentment preparada - ja ell mateix, per exemple, mirant els papers, havia comentat que en la foto del passaport Felix no se li assemblava. Elements com la continua dissociació que demostra Hermann, la confessió de la seva tendència a mentir i a construir delirants disbarats han preparat el

lector per al desenllaç per tal com feien sostenir seriosos dubtes pel que feia a la credibilitat del discurs del narrador. Hermann ha donat mostres d'aquesta actitud en l'escriptura; vegem-ne un exemple d'entre els molts possibles en la descripció:

A lonely spot, quite so! The pines soughed gently, snow lay about, with bald patches of soil showing black. What nonsense! How could there be snow in June? ought to be crossed out, were it not wicked to erase; for the real author is not I, but my impatient memory. NABOKOV (1989) p. 37

i més endavant, com a mostra de la barreja dels ritmes més disperss:

While apologizing for the muddle and mottle of my tale, let me repeat that it is not I who am writing, but my memory, which has its own whims and rules. NABOKOV (1989) p. 52

Fet i fet, ha quedat clar, aquí i allí, escampats, indicis de la seva essencial "tendència a mentir", ja de petit:

Not a day passed without my telling some lie. I lied as a nightingale sings, ecstatically, self-obliviously; reveling in the new life-harmony which I was creating. NABOKOV (1989) p. 45

o sobretot fent referència a la seva dona:

With, perhaps, the ill-defined feeling that by further embellishing the image of the man she loved, I was meeting her halfway, and doing her and her happiness a good turn, I took advantage of her confidence and during the ten years we lived together told her such a heap of lies about myself, my past, my adventures, that it would have been beyond my powers to hold it in my head (...) NABOKOV (1989) p. 26

En consonància amb això, el seu to és obertament condescendent amb tot i tothom - el fragment anterior acaba amb un menyspreu obert de la seva dona:

But she used to forget everything. Her umbrella stayed with all our acquaintances in turn; her lipstick turned up in incomprehensible places such as her cousin's shirt-pocket; NABOKOV (1989) p. 26

El lector, a través d'aquests indicis és convidat a dubtar de la credibilitat de Hermann, coherent només dins del seu món. Un món, per exemple, en el qual la seva dona mig tonteta li és absolutament fidel amb devoció, i el signe delator del pintallavis un oblit estúpid. Molt més endavant es comporta de manera semblant davant dels clars indicis d'infidelitat de la seva dona. Un dia concret, Hermann torna a casa i no la hi troba. Prova d'escriure "un brillant fragment de prosa" i sentint la pròpia companyia "massa excitant i sense finalitat d'excitació", s'obliga a sortir per anar, sense cap motiu concret, com a l'atzar, a casa del cosí de la seva dona, Ardalió:

I betook myself to Ardalion; a mountebank of a man, red-blooded and despicable. When at least he let me in (he locked himself up in his room for fear of creditors) I caught myself wondering why had I come at all. NABOKOV (1989) p. 104

Allí hi troba Lydia mig nua, perquè *no es troba bé*. Hermann sembla que no en faci cas i comença a discutir sobre pintura. Quan se'n van, *Ardor-Lion* s'ofereix a acompanyar-los i es dedica a vestir-se amb la roba que troba escampada desordenadament per tota

l'habitació. Hermann no fa cap comentari sobre la situació: el lector ho ha d'entreveure a través únicament de les seves paraules; ell, en comptes de manifestar cap sospita, es posa a menysprear la deixadesa del jove. I tot i això, en començar el relat d'aquesta vetllada, improvisament i sense que sembli que tingui relació amb el previ, havia anunciat que, ni que sigui de manera velada, alguna cosa volia fer notar d'aquests fets dient *One November evening, especially, stands out in my memory* - després no se sap ben bé perquè destaca (el relat queda clos ambigüament amb l'afirmació que l'únic motiu era de transcriure com havia estat d'agradable la vetllada). Anteriorment, i sense aparent continuïtat, Hermann havia reflexionat sobre Othello, tot manifestant el seu costum de canviar-ne el progrés (el seu Othello era més escèptic i Desdémona més infidel). La lectura va progressant en aquest bosc espès de veritats mig dites, grotescament descrites, relats *en abyme*, que continuen suscitant aquest espai de ficcionalitat tan propi dels personatges de Nabokov, els quals, com Hermann, solen fer dubtar de la seva capacitat de discerniment, sobretot en l'espai d'una intertextualitat ferotge - perquè és en el monòleg tenyit de referències literàries que la dissociació del personatge escenifica la seva capacitat de veure i les poques ganes de fer-hi atenció (sinó és filtrant el que percep a través de la seva aclaparadora coherència de neuròtic):

These examples show, on one hand, that Hermann is out of touch with reality, and on the other, that he is also capable of understanding reality as it is. Consequently, he can understand that Lydia's lover is Ardalion and that Felix is not his real double. These examples also show how hard he tries to convince himself both of Lydia's love for him and Felix's similarity to him. BARRERAS (1994) p. 21

En efecte, és com si Hermann veigués i entengués els indicis, però en el seu cervell tot anés d'acord amb la interpretació prèvia - mentider compulsiu, rebutja clarament les *implicacions* del real que percebeix (els elements que delaten l'efectiva percepció són molts: anomenar el cosí *Ardor-Lion* en comptes de Ardalion, per exemple); un obvi abraçar la *il.lusió* del doble del real que glossa gairebé el treball de Rosset. Particularment il.lustratiu i hilarant la descripció de la seva tècnica de desdoblament. Hermann s'imagina observant-se ell mateix mentre fa l'amor a la seva dona:

For example, I would be in bed with Lydia, winding up the brief series of preparatory caresses she was supposed to be entitled to, when all at once I would become aware that imp Split had taken over. My face was buried in the folds of her neck, (...) but at the same time, incomprehensibly and delightfully, I was standing naked in the middle of the room, one hand resting on the back of the chair where she had left her stockings and panties. The sensation of being in two places at once gave me an extraordinary kick. NABOKOV (1989) p. 27

Per fases, aconsegueix satisfer la impaciència d'aquesta excitació perfeccionant la seva dissociació, és a dir, observant-se fent l'amor a la seva dona cada vegada des de més

distància, fins a arribar a la saleta i observar-se gràcies al mirall (*reflected in the oblique speculum or spiegel*) de l'habitació...

Alas, one April night, with the harps of rain aphrodisiacally burbling in the orchestra, as I was sitting at my maximum distance of fifteen rows of seats and looking forward to an especially good show - which, indeed, had already started, with my acting self in colossal form and most inventive - from the distant bed, where I thought I was, came Lydia's yawn and voice stupidly saying that if I were not yet coming to bed, I might bring her the red book she had left in the parlor. NABOKOV (1989) p. 28

Hermann parla en diversos llocs d'innocentades, i la darrera entrada del llibre està datada el 1r d'abril... Res contribueix a dissipar la sensació del lector de no saber ben bé què creure's i què no del que diu Hermann.<sup>11</sup> No és estrany que captius d'aquest torrent estilístic una acotació a l'inici on es descriu la semblança fent en canvi un llistat de diferències:

Two, but with a single face. You must not suppose, however, that I am ashamed of possible slips and typ errors in the book of nature. Look nearer: I possess large yellowish teeth; his are whiter and set more closely together, but is that really important? On my forehead a vein stands out like a capital M imperfectly drawn, but when I sleep my brow is as smooth as that of my double. And those ears... the convolutions of his are but very slightly altered in comparison with mine: here more compressed, there smoothed out. We have eyes of the same shape, narrowly slit with sparse lashes, but his iris is paler than mine. NABOKOV (1989) p. 17

Serà habitual en ell en tot el llibre, Hermann deixa anar, com qui no ho vol, elements que fan dubtar de la veracitat del seu discurs, tot i que ràpidament els matisi -mai prou per dissipar la profunda ambigüitat ja aixecada:

This was about all in the way of distinctive markings that I discerned at that first meeting. During the following night my rational memory did not cease examining such minute flaws, whereas with the irrational memory of my senses I kept seeing, despite everything, myself, my own self, in the sorry disguise of a tramp, his face motionless, with chin and cheekd bristle-shaded, as happens to a dead man overnight. NABOKOV (1989) p. 17

És en aquesta perspectiva del personatge que barreja els nivells de percepció i l'extrema concisió i habilitat combinatòria de tots els elements, que *Despair* esdevé un *tour de force* paradigmàtic de l'art de Nabokov, centrat en la figura del personatge problematitzat en les seves possibilitats no solament de comunicar sinó fins i tot de percebre en tant que individu.<sup>12</sup>

One avoids the temptation to dismiss *Despair* as a long way to go for a clever phrase, when one considers the importance of both the manner of conveyance and the particular angles of vision it affords the traveler. One receives not only a delightful parody of a much-practiced mode of literary perception, but some valuable suggestions - dramatic, composite, reticulate - about the way such perception can issue in consequences of a perilous kind. STUART (1978) p. 132

<sup>11</sup> Cf. TROUBETZKOY (1995) i STUART (1978), comentaris de la novel·la centrats en la perspectiva de la *innocentada* al lector, als personatges...

<sup>12</sup> Cf. STUART (1978) pp. 115-132.

Hermann se situa conscientment en aquesta perspectiva:

I have grown much too used to an outside view of myself, to being both painter and model, so no wonder my style is denied the blessed grace of spontaneity. Try as I may I do not succeed in getting back into my original envelope, let alone making myself comfortable in my old self; the disorder there is far too great; things have been moved, the lamp is black and dead, bits of my past litter the floor. NABOKOV (1989) p. 19

I així, en el moment d'elegir el seu títol ens torna a aquesta interrelació del relat amb la realitat, la tradició el món en què Hermann *creu* (i així ho sembla) viure:

What should I call my book then? "The Double"? But Russian literature possessed one already. "Crime and Pun"? Not bad - a little crude, though. "The Mirror"? "Portrait of the Artist in a Mirror"? NABOKOV (1989) p. 201

tot i que s'entrevégi que Hermann diu una cosa sense pensar-la realment, ja que mostra la seva *desesperació* i perd progressivament el control de les seves emocions. La referència, però, al títols concrets, ha elaborat ja les dianes de la seva paròdia (Dostoievski, Joyce, en aquest cas), suggerint al mateix temps tota un vast horitzó d'intertextualitat.

*Despair* és un autèntic *tour de force*, dèiem, i sens dubte no és menys complexa ni rica ni reeixida que cap de les "grans" novel·les de Nabokov. La seva magistralitat la fa com un mecanisme de rellotgeria, que gira, d'acord amb un típic recurs de Nabokov, amb les convencions d'un gènere per manifestar a través d'una història policíaca la paradoxal situació d'un doble que no ho és.<sup>13</sup> L'exemple és el del treball portat al límit: el tema literari que viu amb tanta força com per dominar un narrador desequilibrat - qui sap si només un cínic - i fer-li construir una ficció sense fonament. Ara bé, el mateix narrador desequilibrat troba en el doble, en el relat del doble, una figura de compensació. Que sigui "real" o no, fruit inconscient d'una voluntat malaltissa o merament coherència intertextual als elements associats en la tradició al tema, són coses que importen secundàriament: el relat els presenta i Hermann els viu (més enllà de les aparences i les suspicàcies que pugui suscitar com a narrador creïble) com a configuradors d'una problemàtica identitat:

L'histoire du double est introduite comme l'histoire d'un Narcisse et du narcissisme, comme l'histoire du retour du sujet, qui voit son double, à une manière d'indéfini symbolique intérieur, comme l'histoire d'une dissociation de la perception de soi, à laquelle le choix du double apporte un remède, comme l'histoire d'un sujet qui veut faire apparaître son moi idéal. *La Méprise* est aussi le roman qui déconstruit tout cela. L'argument policier - escroquerie, meurtre, fuite, enquête - permet de marquer que

<sup>13</sup> Tot l'interessant treball de STUART (1978) es basa en el mecanisme narratiu que conforma situacions com aquesta - unida a una constant subversió dels *angles de percepció* a través dels quals aquest art és exercitat.

ce choix du double répond moins à une nécessité fantasmatique qu'à un calcul, et qu'il appelle plus le constat des preuves et des évidences que celui des ressemblances. BESSIÈRE (1995) p. 144

que troba en el doble un atenuant i una ubicació literària prèvia. Les circumstàncies que hem descrit farien lliscar segons Bessière la nostra percepció vers un "tema residual" que no pot ser llegit com una paròdia que el destrueix ni com una realització simbòlica; però que arriba en la paròdia i la deconstrucció a la seva darrera essència:

Indiquer cette lisibilité de la fiction revient à indiquer trois usages du double. Le double est déconstruit. Le thème du double est traité de telle manière qu'il porte en lui-même la récusation de son mouvement régressif et qu'il apparaisse comme l'interprétant de ses propres données et des données de la fiction grâce à ses propres jeux de réversion. Le thème du double permet de caractériser doublement la fiction: celle-ci se définit par ses propres mondes, fait de ces mondes des médiations mutuelles, et, par là, figure le jeu de médiation qui la passe. BESSIÈRE (1995) p. 166

d) L'espai de Nabokov; possibilitats del tema després seu.

Almenys dos aspectes sobressurten en el tractament del tema del doble en Nabokov - dos aspectes que hem relacionat de manera estreta a les característiques genèriques de la seva narrativa: la inestabilitat del subjecte i el recurs sistemàtic a la intertextualitat, com a paradigmes a més a més del seu estil (sense pretendre, evidentment, esgotar l'obra de Nabókov en aquests eixos). Hermann se'ns ha presentat com un personatge alienat, incapaç de discernir amb criteri els plans de la seva experiència, i d'una manera semblant, Humbert Humbert ha viscut en els brillants instersticis de la seva narració una existència poc aferrada al tema. Dèiem que només en personatges com aquests és possible viure l'artifici literari del doble. Personatges que es perden en els laberints narratius de l'autor (a vegades els construeixen ells mateixos) i que acaben per delinear un status completament problemàtic de la idea de subjecte o individu. Mostra n'eren el vertigen de la fusió del germà de Sebastian Knight, l'absoluta desorientació de Pnin, que presentaven primer la dificultat d'aferrar l'essència esmunyedissa d'un individu per després postular ambigus jocs que posaven en dubte la mateixa versemblança del tema proposat. Per això, dèiem també, els processos especulars hi tenien tan joc, per tal com incrementen els efectes d'irrealitat en clara harmonia amb l'esfera de la *il·lusió* tal com l'ha descrit Rosset. La gran majoria dels personatges de Nabokov escenifiquen d'una manera o altra aquesta problematització, i en general es pot dir que un correlat bàsic n'és la tematització de l'alienació en la imatge de l'exili. El més radical en presentar-se així és sens dubte Kinbote:

If his situation echoes Nabokov's multi-cultural and multilingual heritage (Russian, English, American, Swiss/French) playfully alluded to in the passage quoted above, Kinbote's sense of



fragmentation, alienation, and difference is augmented by an overwhelming nostalgia for his lost homeland, his implied madness, his barely disguised homosexuality and, of course, his status as a critic. The eccentric expatriate functions as an overdetermined trope for alterity and marginality, and his interpretation of the poem is formed in and informed by the challenging liminal space of his cultural, linguistic, psychic and sexual difference. HENNARD (1994) p. 305

el qual s'entrellaça vertiginosament amb el gest de l'escriptor com a connotant del sentiment de provisionalitat en contínua referència a un subjecte que troba en darrera instància, com a entitat del desarrelament i d'exili, possibilitat de configuració gairebé només en el gest de l'escriptura:

Thus, of necessity, his autobiographical notes spectacularly problematize the formation of the subject in language. The exile must indeed redefine, and to some extent invent, an identity in order to make sense of his translated self. (...) Redoubling the experience of writing, the experience of exile thus dramatizes and reveals the condition of the subject: identity is conceived as a textual construct and can only be provisionally articulated in the field of discourse (...). HENNARD (1994) pp. 306 i 309

Una idea, la de la barreja constant entre ficció i realitat com a índex d'una problematització de l'individu, que era a la base de l'estudi de Stuart i que era posada, també per ell, en relació amb la imatge paradigmàtica de l'exiliat. Era en aquestes coordenades que es desplegaven les "dimensions de la paròdia" amb què l'autor definia l'art de Nabokov. Una paròdia que es basava evidentment en aquella intertextualitat que hem descrit com a fonamental, perquè era en ella que es percebia l'art de la memòria particular de Nabokov: el d'un concepte essencialment proustià de memòria que barrejava memòria personal i memòria intertextual.<sup>14</sup>

El fet és que l'ús del tema del doble en Nabokov se situa clarament en aquestes línies de càrrega. És aquí que percebem les línies de continuïtat que es perllonguen de la mera citació del tema fins la novel·la magistral construïda íntegrament al voltant de la seva inversió. En el fons, el que és clar és que la posició de Nabokov és realment terminal: el límit d'una tradició, sobre la qual es manté una actitud *global* i *sincrònica*, i que es visita amb tanta freqüència com *eclecticisme*. Amb l'originalitat ja sobrepassada, el que s'opera en aquest posicionament enfront la tradició occidental és un clar procés de re-semantització. Parlem evidentment d'aspectes que han portat a aclamar Nabokov com a herald del postmodernisme. Una filiació que, com passa amb gairebé tot el que té a veure amb el postmodernisme, aixeca més discussions que no aplega consens. Com deiem a l'inici, la figura multifacètica de Nabokov permet moltíssimes aproximacions, i

<sup>14</sup> FOSTER (1993); vegeu unes interessants reflexions sobre la situació històrica de Nabokov i la seva resposta en el marc de la tradició de la novel·la (en l'exemple concret de la relació amb Freud) a SHUTE (1984).

és de fet en la seva varietat i densitat que s'ha pogut veure com a concentrat històric del S.XX - i per això Mc Hale el pot considerar en el seu vessant postmodernista (com la major part d'estudiosos del període), i Foster en canvi en matisa la imatge mostrant la seva continuïtat amb la gran tradició modernista.<sup>15</sup> No és estrany doncs, que la seva figura inaferrable sigui considerada més sovint com un llinard entre una estètica i una altra - entre les dues estètiques pròpies del S.XX del qual Nabokov, des d'un cert punt de vista, és emblema.<sup>16</sup>

Nabokov participaria doncs de manera radical en les conseqüències estètiques que el món occidental hauria d'assumir després del trencament operat per figures com Nietzsche i Baudelaire. La seva formació multicultural, amarada d'esperit europeu, seria la base a partir d'on la seva etapa americana desenvoluparia el que s'ha vist com els precedents de la postmodernitat. No cal entrar ara en definicions ni perioditzacions (difícils i discutides, sobretot pel que fa a establir un *terminus ab quo* del postmodernisme)<sup>17</sup> per veure com la figura de l'autor rus s'hi adapta tan bé que sembla que els paradigmes teòrics han estat construïts a partir d'ell. Deixant a part nomenclatures, hauríem de convenir, sobretot a partir de les mostres de l'ús del tema del doble que hem estudiat, que Nabokov se situa en perfecta sintonia amb el progrés estètic d'un segle que ha anat assumint cada cop més la seva ubicació extra-lineal pel que fa a la tradició, gairebé de manera a-històrica, i que hi ha *intervingut* de manera eclèctica i lliure de prejudicis (tot i que en una ambigua perspectiva que combina irreverència i respecte: la combinació d'admiració i rebuig que Nabokov sentia per Dostoievski és un emblema de l'actitud general vers la tradició entesa com un tot). En definitiva, en sintonia amb el procés que ha portat a dibuixar en la dinàmica exhauriment/recompliment de la tradició les possibilitats de l'acte literari.<sup>18</sup> Tendencialment, és clar que la seva figura presenta proximitats amb el postmodernisme - com és clar també que la problematització del subjecte n'és un altre punt clau. Això, però, no és una cosa que calgui establir aquí - el

---

<sup>15</sup> McHALE (1994); FOSTER (1993).

<sup>16</sup> Cf. HENNARD (1994) o l'especial de la revista *Cycnos* de 1995: es tracta de treballs que parteixen de la base de considerar Nabokov no *modern* o *postmodern*, sinó una figura pont a la cruïlla de l'evolució estètica del segle XX - vegeu sobretot GRABES (1995); BOYD (1995); FOSTER (1995); GREEN (1995).

<sup>17</sup> Cf. RELLA (1981); RELLA (1995).

<sup>18</sup> BARTH (1967); BARTH (1980); JAUSS (1988c).

debat està obert i potser encara no del tot elaborat. Serà molt més útil constatar aquestes línies de tensió i comprovar en altres autors menys esmunyedissos la seva continuació en l'estètica literària més recent: és en aquests exemples que podrem observar les línies mencionades potser amb menys dificultats.

Si és que, després d'una intervenció tan liminar, és factible encara l'*elaboració* del doble.

#### 4.- Després de Nabókov

##### a) Evanescències

Hem arribat així al final d'un trajecte potser no continu en el seu desenvolupament concret, però sí en el seu concepte. Sense ser lineal, el recorregut d'aquest estudi té la voluntat d'aportar elements significatius en una panoràmica abstracta del desenvolupament de la literatura que *treballa* el doble - del món màgic de les supersticions als mites, de l'Edat Mitjana al Romanticisme, i la continuïtat posterior a la fixació més o menys depurada de la iconicitat del doble. No podem, doncs, deixar de tractar-ne un àmbit fonamental: les possibilitats després d'un tractament radical com el que acabem de comentar en Nabokov. I s'entén aquest "després" no com una acotació estrictament cronològica, sinó en el sentit de qüestionar-se per la possibilitat que, existint com existeix una elaboració tan extrema com la seva, sigui possible una aparició del tema que no es trobi dins l'espai de possibilitats que *Despair*, en tant que límit, enclou. Considerar l'obra de Nabokov d'acord amb la imatge de *límit* i interrogar-se sobre les possibilitats d'actuació al respecte, són posicions retòriques només en aparença. Recordem que un crític tan atent al doble i coneixedor de Nabokov com Troubetzkoy ha parlat de *liquidació del tema* comentant *Despair*. Si fos efectivament així, no cal dir-ho, caldria parlar d'un *portar a terme* en termes de Blumenberg, un esgotar-ne el potencial de significativitat.

Al meu entendre, en la energia deconstructora del tema, Nabokov desvela ja les possibilitats de la literatura de la darrera part del S.XX. Possibilitats que tindran sempre com a focus de referència característiques estètiques ben pròximes a les que conformen l'activitat literària de l'autor rus. Es tracta de potencialitats molt allunyades del *Doppelgänger* romàntic; és més, construïnt la paròdia gairebé en un *catàleg de connoisseur* d'elements que es refereixen a aquell doble "ideal", ens mostra la característica més marcada que defineix el doble en aquesta època: la de tenir part de la seva càrrega semàntica condicionada pel fet primer de ser una referència a un model literari. Model que es presenta d'altra banda com a establert i conegut - i en aquest sentit el gest de Nabokov, que combina evidència i subtileza, és una prova *a contrario*, de l'èxit del doble i per tant signe que la fixació canònica ja havia estat operada en el S. XX. Hi ha hagut intents, és cert, d'estudiar *Despair* des d'una perspectiva que mostri el conflicte Hermann - Felix com el del doble. Res no impedeix fer-ho, però més fonamental em sembla en canvi la càrrega d'intertextualitat que comporta l'operació: és sobre aquesta

intertextualitat extrema que es desenvoluparan les altres dimensions de l'obra (i que faran que Hermann construeixi la seva relació imaginària fidel i coherent fins al detall amb el repertori). No es tracta d'afirmar que les citacions i la intertextualitat són patrimoni d'un cercle concret d'escriptors; és més aviat dir que aquesta pràctica adquireix una gran significació en aquests autors (fins al punt d'arribar a gairebé auto-significar-se, com si el mitjà fos realment el missatge, en certs noms que haurem de veure més tard). Per això hem intentat il·lustrar altres usos en Nabokov que confirmaven aquesta tendència: irònica, distant amb la font, feta de referents intertextuals i obertament lúdica - en l'estil, en la construcció, en els personatges (de la cita divertida al desenvolupament guinyolesc de trames etc.). És en aquestes noves coordenades que es fa possible la utilització, perquè de fet, no calia dir-ho, el tema segueix amb força, més enllà de Nabokov. Fet i fet, el que és particular de Nabokov és la seva força subversiva, la intensitat de la seva operació: que és el mateix que continuar renovant-se (com en els gèneres, dèiem a la primera part, els temes repetits equivalen a fossilització - tot i que sabem des de Borges que és impossible escriure dos cops el *Quixot*). A la seva manera, tampoc Conrad repetia. Tampoc veiem en la línia que ells culminen un camí que porti de dret a l'esgotament del tema. El potencial de significativitat no té perquè esgotar-se - en harmonia amb l'esperit d'aquests autors, la continuïtat és ben factible (cosa que tampoc vol dir que siguin ells algun tipus de "font" per a la posteritat). En el nostre puzzle només falta situar aquesta parcel·la, de la qual és necessari donar fe per demostrar com el tema ha superat la seva pretesa liquidació. La coherència de l'argumentació ho reclama.

Podem dir però que la literatura de Nabokov (o més ben dit, aquesta seva manera d'afrontar la producció literària que acabem d'il·lustrar) se situa en el centre del desenvolupament de la literatura del S. XX, i que els elements principals de la seva poètica defineixen tota una línia estètica de gran importància. Es tracta de fets que tenim ben presents: una actitud de desconfiança envers el concepte de realitat, un aprofundiment en el procés de dissipació de l'individu: la seva capacitat per actuar en aquella o ja tan sols percebre-la (el joc amb els punts de vista narratius és clau), la destrucció del temps i l'espai en un món literari on la referència és la memòria personal i la intertextual i la seva dinàmica tota particular... John Stark, referint-se al famós terme de Barth, ha parlat d'aquests fets com el conjunt de la literatura de l'*exhaustió* que, movent-se en aquests paràmetres, radicalitza la condició *evanescent* de la percepció de l'existència. És aquesta la manera pròpia de Nabokov, Borges i molts autors posteriors:

tants que és fàcil pensar-la general - al meu entendre es tracta d'una actitud genèricament cultural, i no solament literària, latent però estesa en tota la literatura occidental de la segona meitat del S. XX: recordem-ho, només un extremer intuïcions que ja hem vist insinuades en Pirandello i que podem veure en tants d'altres del seu temps (molts els noms possibles, de Rimbaud a Pessoa, de Conrad a Borges...). Sigui com sigui, no es tracta de dades constatables sinó de línies evolutives genèriques de l'*experiència estètica*; i si bé poden semblar fruit de generalitzacions excessives, és també cert que existeix en el pensament estètic un cert consens sobre elles (com veurem en les conclusions d'aquesta part). Les característiques més comunament acceptades de la proposta de Stark es trobarien en una actitud a-històrica i desinteressada per la comunicació, abocada a confondre els límits entre realitat i ficció i a desintegrar la idea d'individu. Per això la preferència per figures com el laberint, el mirall, la literatura com a tema o les estructures narratives paradoxals (de capses xineses, relats *en abyme* etc.) que desembocarien en un *verbalisme* gairebé solipsista que busca desfer les convencions sobre realitat i ficció - i, postulant que la imaginació és plena de realitat, arribar al corollari que la realitat és fruit de la imaginació. L'exhauriment de possibilitats literàries portaria també a la profusió de cites i al·lusions - la mateixa literatura com a tema, i la paròdia com a punt més crític d'aquesta actitud.<sup>1</sup>

No cal pensar que el panorama literari compleix punt per punt aquestes coordenades - ningú no diu que, avui dia, la lectura Stark no pugui semblar massa categòrica o entusiasta (el mateix Barth, dit només com a exemple al qual haurem de tornar, va redefinir anys més tard la seva proposta amb el concepte de *reompliment*): el debat crític, en aquest darrer apartat que estem tocant, té la característica de trobar-se encara en curs. Podem tenir clar però que es tracta de tendències fonamentals en bona part de la literatura del S. XX, d'on l'afinitat estètica de molts autors. Com és evident, el *dobte*, amb la seva càrrega de profunditat contra la integritat de l'individu i la dinàmica de contrast entre real i imaginari, és un tema que casa bé amb tot aquest ambient. Una mostra la trobariem en un dels autors que més han fet parlar pel que fa al doble i pel que fa a la irrealitat de miralls, laberints i la lògica dels móns possibles. En efecte, un autor citadíssim per explicar els canvis estètics en la literatura del S. XX com Borges (al costat del seu coetani Nabokov, un dels insignes predecessors que el postmodernisme s'ha

<sup>1</sup> Cf. STARK (1974).

atorgat), fa un ús abundant del doble. Hi veiem sens dubte el joc, a vegades paròdic, amb la tradició, del qual acabem de parlar. La seva manera de fer respon a allò que Rogers ha descrit com a barrocs: la literatura que (la referència posterior que fa a Barth és significativa) té com a voluntat forçar els límits literaris fins a l'exhauriment:

What Borges and others have done, though this feature of their work has to do with more than just their employment of doubles, is to elaborate their technique to the point of self-parody. "Baroque" is the term which Borges applies to such technique: "The Baroque is that style which deliberately exhausts (or tries to exhaust) its possibilities and borders on its own caricature. ROGERS (1970) pp. 162-163

Un tipus d'actuació que, unida al virtuosisme dels autors, supera els perills, diu Rogers, de la mera reiteració i esdevé una mostra de la seva complexa capacitat artística. En els termes que estem usant en el nostre estudi, és com venir a dir que és en l'habilitat dels autors que es concreta l'*elaboració* del tema, i que és en els més capaços el lloc on trobarem les mostres més interessants:

The admirable virtuosity with which writers such as Borges, Fiedler, and Nabokov complicate their presentation of doubles unquestionably generates enough ambiguity to avoid such boring stereotypes as the criminal-superego composite in Poe's "William Wilson". In part the ambiguity results not so much because they deliberately complicate their technique as because their complex formal effects reflect the intricacy of their general artistic vision. ROGERS (1970) p. 167

A diferència de Nabokov, però, Borges es veu molt més atret pel component fantàstic del tema i pel seu consegüent òptim rendiment per a vehicular tota una sèrie d'inquietuds genèricament associables al fantàstic (cosa que Rogers, entestat a discernir entre dobles latents i manifestos, no troba important) com una dimensió oposada diametralment a la que podríem anomenar versió "oficial" de l'existència humana. Cosa que, de retop, el porta a formular dobles que, en el fons, d'alguna manera, ens retornen a una intuïció present en Nabokov, aquí de manera més greu, allà més lúdica: la dissolució del jo, els dubtes fenomenològics i epistemològics, la desaparició de la referencialitat, la crisi del subjecte - la literatura com a doble, com en un moment diu Fernandez Bravo:

Borges désigne ainsi l'imaginaire comme triomphateur du réel, le moi n'est plus défini par sa position ici et maintenant: le sujet vit le présent comme illusion. (...) L'individualité rejoint l'archétype de l'humain: le moi romantique est réduit au silence: la dissolution du moi, qui se perd dans un ensemble plus vaste, est la réalité du XXe siècle. FERNANDEZ-BRAVO (1988) p. 521

El fet ens situa clarament en el vertigen abismàtic de la incertesa absoluta: per això la preferència per les paradoxes, laberints, móns possibles, miralls i trucs narratius, és tan propera a l'ús del doble en Borges; perquè, com en el doble s'hi desenvolupa la possibilitat tangible de mostrar els dubtes fonamentals que planen sobre categories com realitat / imaginació. Per això també l'aproximació al fantàstic. El paral·lelisme seria aleshores la *mise en abyme*: en ambdós casos, la paradoxa literària portaria a dubtar

sobre la pròpia existència (com hem ja descrit a la 1a part). En conseqüència, crec, és aquí on cal fonamentar la lectura de, per exemple, el famós "El otro Borges". El doble, en tant que inconceivable, es fa òptim per fer emergir dubtes sobre el que és *conceivable*, i, deliniant una constant inestabilitat en la identitat, dubtes sobre ella, que en principi hauria de constituir-se com a completament estable. Com veiem, un clar ambient de crisi del subjecte, ben semblant al desorientament sistemàtic practicat en alguns dels llocs citats per a Nabokov.

De fet, altres autors podrien ser citats per realitzacions semblants. Per òbvies proximitats, caldria citar el cas de Cortázar (àmpliament estudiat)<sup>2</sup> o Fuentes, que l'usen constantment en les seves obres. Fuentes ens col·locaria sovint en els vertigens del reflex, Cortázar declara obertament estar obsedit pel doble (com a realitat que contradia el nostre ser "allò que no sabem si som"). L'oposició del somni a la realitat, la dificultat de *representació* de la persona en el *xoc* cultural, la dissolució perceptiva, la caiguda de veritat i error com a criteris absoluts, són aspectes que s'hi veuen com a constants. La presència d'aquest filó llatinoamericà en aquest tipus de literatura és, segons Fernandez-Bravo, una ocasió de configurar-ne nous sentits:

Mais pour les écrivains d'Amérique latine, il y a un élargissement du territoire-clos, les personnages vivent simultanément des espaces et des temps pluriels. Le mythe du double réel, imaginaire, rêvé, fantasmé, est pour les auteurs d'Amérique latine une façon d'aborder leur rapport à l'histoire, à la mémoire, de créer une mythologie synchrétique qui rende compte de la civilisation propre (...) et de ce qui leur vient de l'Europe, marquant leur condition d'hommes déchirés entre deux cultures et deux mondes: l'anglo-saxon et le méditerranéen. FERNANDEZ-BRAVO (1988) p. 522

Sigui com sigui, hi és sempre present el focus de l'il·lusori i el dubte sobre la "realitat": com si en aquests autors fos imperatiu (paradoxalment, en un món tecnològic on la certesa és dictadora) edificar espais immensos d'incertesa (el fantàstic, reproposat, troba així un àmbit expressiu nou). La identitat i les certeses que haurien d'envoltar-la són qüestionades radicalment a través de la il·lusió i troben en el doble un mecanisme òptim d'actuació. La intervenció en el més versemblant, com una desconfiança en les capacitats del subjecte, com un situar insistent l'home en el *misteri*, tot i la tecnològica i il·lusòria acumulació de veritats i conviccions. L'abisme dels miralls retornaria la vertiginosa incertesa i el dubte d'*existir* (i potser sí que per això agrada tant a gent com els escriptors llatinoamericans que viuen en la creació cultural un espai d'indefinició, hereus d'una sobreposició cultural i conscients per tant de viure-les d'una manera evanescent i plena

<sup>2</sup> Cf. una mostra a NOGUEROL (1994).



de relativitat).

Així doncs, és precisament el factor que més hauria de contribuir a l'argument terminal, l'especial tensió de Nabókov amb la tradició és un dels aspectes que es veuran represos en obres posteriors. La introducció d'un tema tan irreal com el doble en aquestes coordenades estètiques no és cosa que hagi de sorprendre. I molts d'altres podrien ser esmentats. No es busca en cap part d'aquest estudi ser exhaustius - hi ha molt textos i interpretacions possibles. El tema no sembla esgotar-se - i aquí només s'han triat moments que servissin com a il·lustració de la resposta històrica als diferents horitzons que la pregunta del doble ha suscitat. És clar que aquestes coordenades no són gaire distants, en el fons i amb tant de matis com calgui, de les de Nabokov, es podria objectar. No cal negar el fet d'una afinitat estilística: Com hem dit, greus o lúdics, s'hi entreveu una mateixa tendència i una certa coincidència en els gustos. I això ens porta al fil directe que, dels dubtes de Nabokov al fantàstic de Borges, presenta en el punt més extrem les experiències de l'anomenada "postmodernitat" literària, en el sentit més estret que s'ha fet servir el tema.<sup>3</sup> El gust per miralls, laberints, textualismes, móns immanents i un llarg etc. que, en harmonia amb el que hem anat dient, s'adapten bé a l'experiència abismàtica del doble.

#### b) Persistències

Però no s'acaba en aquesta tendència tan important de la literatura del S.XX la potencialitat del tema dins d'aquesta genèrica sintonia estètica. Ens acontentarem encara amb dos o tres exemples que justifiquin aquesta constatació per tal de fer veure ara que no és tampoc aquest grup d'escriptors els que donen una articulació terminal al tema. Molts llibres recents extremen la perspectiva de "foscor ontològica", de crisi i col·lapse de la representació del món que porta a replantejaments del que és o pot ser el paper de la literatura - o de l'escriptura. En un món, tot s'ha de dir, que veu multiplicades també les actes de defunció i el treball teòric "expert" pel que fa a l'activitat estètica, i que per tant troba en la pràctica narrativa gairebé un contrast. En el món del capitalisme total, de la globalització de les esferes de l'activitat humana (si no en dimensió real, almenys com a mite de civilització), del *pastiche* i la intrusió definitiva de l'audiovisual, del descentrament de les experiències i de la impossibilitat de representació de la nova

<sup>3</sup> Cf. McHALE (1994) i les reserves d'un autor més jove que els tractats com McINNERNEY (1997).

situació (la xarxa informàtica ens en forniria l'exemple més il·lustratiu) - en aquest món, on el subjecte es troba hipotecat sota un gran signe d'interrogació. Siguin quines siguin les causes i les conseqüències d'aquest clima cultural, és ja interessant notar que, lluny d'estar liquidat, el doble hi intervé amb certa freqüència, i amb noves formulacions de notable interès. Estem acabant la nostra panoràmica i ho fem amb lectures més personals i que per tant podrien ser considerades com un a part en la recerca. Amb aquest esperit proposo aquí una sèrie de lectures que no pretenen en cap cas ser exhaustives (són molts els autors que caldria tractar - Tournier, Frisch i un etcètera presumiblement llarg reclamarien la seva presència amb tota legitimitat); sinó, precisament, indicar tota la quantitat de testimonis de què són representants. Deixem l'àmbit històric i entrem en el més estrictament crític, és cert: el fonament, però, continua postulant la idea de l'*elaboració* literària d'acord amb les tendències exposades en parlar de Nabokov; d'altra banda, no està de menys subratllar que es tracta de mostres molt creatives, on la significativitat i rendiment del *treball* és notable. És una proposta que té el risc de ser aleatòria, clarament, però no capritxosa. Al capdavant, tampoc no es pot procedir per acumulació o esgotament (cosa que a vegades pot pensar-se de la propensió de certs estudis sobre el tema a fornir exemples i més exemples): el risc d'un intent condemnat al fracàs és caure en el tedi més profund. Aquest capítol final pot valdre així com un apèndix. Però necessari, perquè no seria just no indicar la *persistència* amb què la figura irromp en la literatura i no acabar l'estudi subratllant-ne el caracter obert que ell mateix es reclama. Amb el benentès que no es vol en cap cas procedir per *saturació*.

### 1) *Simulacre*.

Philip Roth, amb *Operation Shylock* (1993), ens ofereix una obra narrativa centrada completament sobre el motiu del doble: en el doble físic que el protagonista (el mateix autor) té, i en el doble com a atmosfera que impregna tota la novel·la. Les dinàmiques que s'hi formulen es troben inserides en la quotidianitat de personatges que experimenten de manera lacerant i plena d'angoixa la pregunta per la *identitat* en la dramàtica situació del Mitjà orient. És a dir, en un espai cultural dominat per idees de fixació atàvica, com ètnia i tribu (i el conflicte amb el model americà de vida a-problemàtica), filtrades en la inestabilitat d'un entorn condicionat per la idea de *simulacre*, encarnat aquest emblemàticament en els intersticis del contraespionatge. D'aquesta manera, les dues citades dimensions del doble s'hi interrelacionen de manera

clara i constant. El subtítol de l'obra (*Una confessió*), n'indica ja el to: narrat en primera persona com una crònica personal, és introduït per una nota on s'afirma la veracitat de totes les dades que s'hi aporten, tots i els necessaris canvis de nom i ubicacions en deferència a la seguretat dels implicats (que no fan sinó afegir-hi versemblança). Les coordenades són doncs les d'un *document* dramàtic sobre la vida al límit en l'escenari del Pròxim orient. Al final del llibre una nota manifestarà la falsedat de tot el que s'ha explicat i la ficcionalitat de *tots els personatges i fets*. La confessió, és la darrera frase del llibre, "és falsa". L'obra és en principi versemblant, però s'hi desclou així una espiral de paradoxa. Si es fa cas de la darrera posició del llibre (tot és fals), no solament les dades de compromís del llibre són suspectes, sinó també els passos escenificats en ell on es posa de relleu la necessitat d'acabar-lo certificant-ne la falsedat (l'aire de paradoxa clàssica toca així el *simulacre* que regeix la contrainformació). Cert que la primera impressió suscitada d'alguna manera entra encara en la coherència de la narració d'espionatge - en la descripció de les modalitats d'existència de l'estat d'Israel, el qual, en la seva política de serveis secrets, hauria fet del simulacre i la violació del principi de contradicció el paradoxal i darrer mètode de supervivència en un ambient hostil com el món àrab. Com es veu, en el joc de la ficció, de l'embolic abismal de les seves figuracions, un horitzó històric concretíssim emergeix com un teló de fons en el qual, paradoxalment, els fets es mostren en aparença més reals, més *versemblants*, justament perquè aparentment més *irreals*. S'hi afegeix un entorn estrictament històric: el rerafons de l'Orient Mitjà de la Intifada i del judici a Ivan Demjiakuk, acusat per la justícia Israelita de ser en realitat Ivan el Terrible, el "carnisser de Treblinka". Clima conflictiu on l'antisemitisme, el sionisme i totes les possibilitats intermèdies que s'hi donen, són òbviament els marcs de referència. Dues idees, doncs, centrals: el simulacre (l'il·lusori instrumentalitzat) i la seva convivència amb la més crua realitat. Potser per això el títol, vagament, uneix la dimensió fantasmàtica del doble en la ben tangible realitat de l'extermini. Un dels molts personatges delirants que es troba en la llarga narració dels esdeveniments afirma haver trobat en Shylock l'explicació essencial de l'antisemitisme: la seva figura, com un concentrat, s'hauria convertit en *our [dels jueus] doppelgänger into the consciousness of the enlightened West* (p. 274), i l'obra en què apareix, un paradigma de l'actitud d'exclusió occidental en referència als jueus - d'una Venècia sense Shylock a l'Europa *Judenrein* dels nazis. Cosa que no ve a dir que en la tàctica de contraespionatge i desinformació verídiques de l'Estat d'Israel (la falsa *Operació*

Shylock ho exemplifica) vulguem postular una adscripció postmoderna a l'evanescència del doble: més interessant és notar una conjunció de gran funcionalitat entre el testimoni sobre un grup humà que viu el problema de la identitat en una forma tràgica, la constant tàctica de desorientació pel que fa a certeses en què es troba immers, i el paral·lel desestabilitzador del doble.

A l'inici del llibre, Roth, famós escriptor nordamericà, jueu d'origen, que té planejat viatjar a Israel, sent a parlar d'algú que a Jerusalem parla públicament en nom seu. Roth és a Manhattan, en una espècie de *aground on the dividing line between past and future* (p.19), just superant una greu crisi per la depressió causada per l'ús del nociu somnífer Halcion, que l'ha portat als límits de l'equilibri psíquic. És aquest home, amb l'ànima convalescent, el que decideix, contra el parer de la seva dona, afrontar l'impostor en el viatge que ha de fer aviat a Jerusalem. Però el que hauria de ser un joc fins i tot divertit, acaba convertint-se en un embolic considerable de persones, interessos i estratègies que l'atrapen sense que hi pugui fer res. El tal Philip Roth va pel món usant el seu nom i la seva fama d'escriptor, per propugnar la solució definitiva per al problema jueu, el *diasporisme*; és a dir, en oposició diametral al *sionisme*, en el retorn dels jueus a la condició de la diàspora prèvia a la *Shoa*. Sosté que l'actual conflicte amb els àrabs només pot portar a l'extermini atòmic de jueus i palestins, i està donant importants passos per a fer sentir la seva proposta a les esferes més elevades. Roth troba Roth sortint del procés a Demjiakuk (motiu que l'havia portat a Israel), canònicament igual que ell, només que amb tot l'aspecte de ser dement. La versió de la companya d'aquest contribuirà a aquesta impressió: es tracta d'un malalt terminal de càncer, disposat a tot abans de morir per a contribuir a la solució del problema jueu. Ella, per la seva banda, és una noia enfermera de malalts terminals, amb una vida plena d'experiències límits i un cap d'idees delirants. L'ambient de demència no acaba aquí. Com per casualitat, un ex-company d'escola, Ziad, àrab, introduirà Roth en la versió àrab del conflicte, i li manifestarà l'acord amb les seves (en realitat les de *l'altre* Roth) propostes, i la necessitat de dur-les a terme. A la sensació immediata és de paranoia de ser manipulat i utilitzat per culpa del seu altre jo, s'hi afegeix un vellet que li mostra també el seu suport, amb un xec per a la causa d'un milió de dòlars. Tot de personatges plens dels conflictes anímics que semblen inevitables en aquesta atmosfera extremadament hostil per a l'equilibri psíquic van portant l'atmosfera del relat a un punt crític. En el desenvolupament dels fets, el vellet resulta ser un agent del Mossad que portarà a Roth a

una missió a Atenes, aprofitant l'enrenou creat pel seu doble (doncs, *usurpant l'usurpador*), amb un objectiu que no és desvelat (en l'epíleg s'afirma que li ha estat aconsellat no publicar el capítol que ho narrava). No se sap d'on surt el doble ni què feia a Israel; però, Roth hi troba un impuls substancial per a la pròpia definició personal - col.laborar pel seu poble.

El centre de la narració és el doble. No es tracta només del paper que pren com a usurpador del nom i de la figura pública (per tal d'aprofitar la projecció de l'escriptor com a caixa de ressonància de la seva proposta); el fet és que, com a bon relat de doble i possibilitant la substitució, hi ha també la condició de la duplicitat física: l'altre es vesteix com la pròpia i molt particular manera que ell mateix ho fa (p. 76) i sembla igual als ulls de la noia. Una semblança, matisa l'escriptor, amb lleugeres diferències - com si es tractés de *l'abans i el després d'un amnci de cirurgia estètica* (p. 72). De tota manera, la impressió que fa a l'inici és d'inquietud:

Seeing him materialize voluminously in space, measurable as a customer in a clothing shop, (...) was as frightening as seeing a vaporous ghost (...). As jolted by the spellbinding reality of his unreality as by its immensely disorienting antithesis, I was at loss to remember the plans I'd made for how to act and what to say when I'd set out to hunt him down in the taxi that morning; ROTH (1993) p. 70

i més tard demostrarà conèixer records tan íntims de la persona que el mateix Roth els té oblidats - records que és gairebé sobrenatural que conegui; de fet, l'arribarà a espantar la semblança (com si veure'l fos veure's a si mateix en els pitjors moments de la crisi per l'Halcion):

And what I saw, as I stepped closer, so shocked me that I had all I could do not to turn and run full speed for help. His face was the face I remembered seeing in the mirror during the months when I was breaking down. ROTH (1993) p. 179

L'ambient de la novel.la no va mai més enllà d'angoixes que no siguin anímiques: ja d'entrada, el doble no és fantasmàtic en cap cas - és més, en veure l'escriptor, emocionat, l'abraça i es posa a plorar:

Tears of joyous relief - ad I had imagined that confronted with the materialization of *me*, he would recoil in fear and capitulate. ROTH (1993) p. 71

Més endavant, es descobrirà com a persona semblant, de mateix nom, que però es dedica a ser detectiu (a l'epíleg, aquesta versió es desvelarà una vegada més falsa). Ja des de la primera trobada, la relació se situa en la dinàmica original/còpia:

"Philip Roth! The real Philip Roth! (...)"

"And you", I said, shoving him a little as I stepped away, "you must be the fake Philip Roth".

(...)

"Fake, oh, compared to you, *absolutely fake* - compared to you, nothing, no one, a cipher. ROTH (1993) p. 71

En aparença, la intenció del doble és convèncer a Roth de seguir fent el que ell ja ha començat aprofitant la seva semblança: usar la projecció pública de l'escriptor per a escampar la bona nova del *diasporisme* (com si sofrís de la *síndrome de Jerusalem*) el missatge de la seva associació de *Antisemites anònims*. El cert és que la persona sembla bastant irreal en aquestes afirmacions:

"What is he?" (...) "He gives off none of the aura of a real person, none of the coherence of a real person. Or even the incoherence of a real person. Oh, it's all plenty incoherent, but incoherent in some wholly artificial way: he emanates the aura of something absolutely spurious (...) ROTH (1993) p. 107

El sentiment que li provoca, abans que res, és més aviat de *irritació*, i el desig que li suscita és de demandar-lo judicialment - i la referència es fa doblament interessant (com a reflexió sobre la dinàmica original / impostor i la ubicació en els paràmetres del que hem anomenat *canon del doble*):

The other one. The double. The impostor. It only now occurred to me how these designations unwittingly conferred a kind of legitimacy on this guy's usurping claims. There was no "other one". There was one and one alone on the one hand and a transparent fake on the other. This side of madness and the madhouse, doubles, I thought, figure mainly in books, as fully materialized duplicates incarnating the hidden depravity of the respectable original, as personalities or inclinations that refuse to be buried alive and that infiltrate society to reveal a nineteenth-century gentleman's iniquitous secret. ROTH (1993) p. 115

La qüestió és que, coquetejant també amb l'absorció dels actes dels altres, l'autèntic Roth arriba a prendre el lloc del fals en certes ocasions públiques. La circumstància és obertament aprofitada pel Mossad per entrar en la trama en benefici propi. I fins i tot quan anys després coneix detalls de la realitat del doble, i la seva companya els confirma de manera vaga, roman una àurea de misteri i evanescència en tota la narració per al qual la crisi depressiva és un correlat magnífic:

I could even envision *Operation Shylock*, misleadingly presented as a novel, being understood by an ingenious few as a chronicle of the Halcion hallucination that, momentarily, eve I, during one of the more astounding episodes in Jerusalem, almost supposed it might be. ROTH (1993) p. 361

Quan l'agent del Mossad li aconsellava dir que *Operation Shylock* era falsa, la referència es concretava encara més en la referència intertextual al canon:

It won't be hard for them either: they'll blame it (...) on your Halcion madness the way Jekyll blamed Hyde on his drugs, ROTH (1993) p. 248

Veiem doncs com l'ús del doble té un altíssim rendiment en aquesta notable novel·la, on s'escenifiquen en paral·lel a la temàtica del doble tota la centralitat dels problemes de la identitat dels personatges sotmesos al malson jueu, al malson sionista-palestí, al malson racista, al malson de la *Shoa* etc., per als quals la corporització efectiva

d'una usurpació d'identitat i la confusió i reflexió que comporta són elements de rerefons essencials. I tot i això, l'obra va més enllà de configurar-se com una comèdia dels errors: perquè és necessari subratllar que el protagonista viu el conflicte amb el doble com una experiència fonamental i radical que el portarà (de manera si es vol externa, i si es vol casual) a afrontar les responsabilitats de la seva identitat. És a dir, per damunt de tots els problemes i elaboracions interessants que se'n fan, és la de ser jueu - ell que en principi és bastant crític amb versions oficials del sionisme (i que, com a personatge, troba en el grotesc del *diasporisme* l'excés simètric del doble). I no hi ha terror gòtic, però sí un desequilibri emocional - cal afegir que la malaltia ànimica que se'ns descriu (justament a l'inici de la trobada amb el doble, com una coincidència de malson) és ben pròpia de la fi del s. XX: una crisi d'ansietat profunda causada per un psicotròp real. Identitat i multipersonalitat, el mal que tothom porta a dins, estan explicitats clarament en la referència a Demjankuk: parlant-hi imaginàriament durant una sessió del judici, Roth li pregunta com podria explicar-se que *ell* fos el carnisser en el passat, i ara un modèlic i afable avi:

Because you are. Because your appearance proves only that to be both a loving grandfather and a mass murderer is not all that difficult. (...) You've really only lived sequentially the two seemingly antipodal, mutually excluding lives that the Nazis, with no strain to speak of, managed to enjoy simultaneously. ROTH (1993) p. 63

Roth es pregunta per la possibilitat d'estar-se efectivament equivocant i acusar una persona innocent - la reacció que es dona és prou taxativa: *was it somebody else?*(p. 65): un o altre, l'home occidental era el que havia fet tot allò. La idea de irrealitat que impregna tot, afegint-hi la paradoxal revelació final ens situa en l'òrbita del *simulacre* (la condició de supervivència, que l'enemic no sàpiga què passa), que és com una tematització política de la irrealitat i la crisi del subjecte i la representació que hem trobat en els herois de Nabókov. I no cal dir que la situació més enllà de la tradició, en la dimensió de l'humor irònic és ben clara quan es descriu l'escena de l'hotel on Roth i el doble es troben sols a l'habitació:

"Guess." Oh, he was very bright and sparkly now, practically flirtatious. *Guess*. Don't tell me he's bisexual! (...) Don't tell me he wants us to have it off together, Philip Roth fucking Philip Roth! that, I'm affraid, is a form of masturbation too fancy even for me. ROTH (1993) p. 191

Si l'altre és un mateix, l'acte sexual esdevé masturbació: la frase condensa tota la distància irònica amb la tradició - els continguts de la imatge canònica són desenvolupats, en aparença, fins a l'absurd més radicalment mancat de reverència. En aparença, perquè l'epígraf del llibre ens remet a un altre relat d'ambient del doble: la història de Jacob

(bessó també ell) que en el moment previ a la fundació per la que serà recordat, ens relata la situació gens nova per a nosaltres del personatge lluitant tota una nit contra un misteriós oponent (Gènesis, 32, 24).

És molt interessant assenyalar així que en aquest posicionament distant davant d'una tradició, certs elements són susceptibles de la distància de la ironia, d'altres en canvi emergeixen intactes. És el cas de la funció del doble en relació (com a índex o desencadenant) amb un punt d'inflexió en la biografia més íntima del subjecte - un subjecte ben diferent, tot s'ha de dir, que l'individu romàntic-modern: un subjecte que té com a preocupació central (per parafrasar McHale) no *com coneix* sinó *què coneix i que és qui coneix*; i que fins per als problemes més dramàticament tangibles troba en el doble l'efecte d'irreal que impregna tota la vida, tal com tots els profunds problemes dels personatges els porten a una existència sinó irreal, sí almenys al·lucina.

## 2) *La incògnita del jo*

En un món que viu una imparable cadena d'avenços tecnològics, que gairebé es diria immers en un ambient de ciència ficció quotidiana (sobretot en el filtre dels *media*), les immenses dificultats del viure humà i els misteris que a cada moment hi apareixen, no per projectar-se sota una llum particular deixen d'emergir amb força. Una petita i interessant novel·la de Millás *La soledad era esto*, se situa en aquesta atmosfera amb decisió, escenificant en el concepte de doble tota la càrrega de dramàtica incertesa de la vida humana. El tema, a més a més, apareix diàfan, però amb un nom tot particular. La intertextualitat de base que hem posat com a fil de les elaboracions del doble troba aquí la formulació d'una nova possibilitat: com dissoldre l'horitzó previ en el canvi del nom. La trama es veu així, en certa manera, alleugerida d'un cert pes semàntic i pot abordar l'escenificació d'un procés gairebé autista on una dona experimenta el dolor, la incertesa del jo, el desconcert davant la vida; i que descobreix en la dinàmica del doble les eleccions que li cal afrontar, el misteri amb què ha de conviure. L'ambient és molt menys crispat que en Roth i la dimensió diametralment oposada, com correspon a la interioritat gairebé solipsista d'una crisi d'angoixa com la narrada. Una dona que travessa un mal període (també aquí, com en l'Halcion de Roth, una d'aquestes espesses intangibles baixades de to ànimic tan pròpies del S.XX occidental) trobarà en el doble, en el marc del món al·lucinant que és la vida quotidiana, la figura que marcarà la crisi que li permetrà seguir més enllà del fons del pou en què s'ha convertit la seva vida.



La protagonista, Elena, notablement aïllada del món, és la muller d'un advocat ben situat, jove valor, dels que van saber aprofitar el canvi i el descrèdit de les ideologies que de manera pseudo-revolucionària havien seguit de joves, i que a poc a poc han trobat gràcies a l'habilitat, capacitat i manca d'escrúpols un bon lloc (per arribar al qual ha estat també clau saber-se moure en els laberints de la corrupció democràtica). El llibre comença amb la mort de la mare d'Elena. Davant d'aquest fet, del dol i de l'enterrament, tot i estar afectada, una profunda veritat se li obre pas: la distància no ja amb la *societat*, sinó amb la seva família (en la qual és l'única dona amb nom diferent del de la mare, com si fos predestinada a ser diversa). Una salut precària ens fa intuir la somatització de conflictes interiors i la vida d'Elena ens presenta el quadre d'una persona submergida en l'ansietat i el buit. Sigui perquè es troba abandonada, sigui perquè no dóna opció a ser tocada, el seu món és d'una esfera gairebé autista: amb el marit manté una relació distant, silenciosa, on s'exclou qualsevol contacte físic i on predomina la incomunicació; amb la filla el tracte és mínim; amb els germans, ni tan sols l'espai privilegiat de la memòria és àmbit de comunicació:

Su hermano permaneció todavía un rato en la casa, pero los intentos que ambos hicieron por comunicarse resultaron inútiles. Era como si en un tiempo remoto hubieran pertenecido a la misma patria, pero la vida los hubiera dispersado obligándoles a adquirir gestos, tradiciones o actitudes extrañas que los habían convertido en otros sin que por ello hubieran llegado a perder la memoria de lo que fueron. Pero esa memoria no tenía otra utilidad que alimentar la conciencia de la pérdida y confirmar la imposibilidad de recuperar los hábitos de la primera patria, donde estuvieron contenidos los signos capaces de evocar un mundo propio, un territorio común en el que el intercambio habría sido posible todavía. MILLÁS (1990) p. 54

En aquest ambient, l'única possibilitat de comunicar arriba amb els informes escrits que demana a un detectiu sospitant una confirmada infidelitat per part del marit. En aquesta figura important, Elena trobarà un inici de contacte i contrast, en veure's descrita en tant que *altra* per part del detectiu. Així es coneixerà tal com és per al seu germà (que li declara no entendre-la amb irritació, essent com és de classe mitjana i no havent entrat mai com ella i el marit en lluites polítiques universitàries) o per al detectiu, la versió oposada de la mateixa generació. Els que treballant i per necessitat, per escrúpol o per falta d'habilitat, no han trobat un lloc en l'espai ocupat pels antics joves d'esquerres, espai que no és més que un paisatge impregnat de cinisme. Hilarant la reacció del detectiu quan Elena, demanant-li més subjectivitat (en una ànsia d'autoconeixement a través de l'escriptura de l'*altre*) rebutja la descripció "periodística" de les activitats poc transparents del marit, del seu origen i de les seves activitats esquerranoses. El to de l'informe resultant és desfermat:

En mi opinión, y si eso es lo que quieren saber quienes me pagan, ese sujeto (...) jugó a la revolución en su momento y después, como tantos otros, se fue adaptando poco a poco a sus necesidades gastronómicas y sexuales. Sin ninguna ruptura, en una transición imperceptible y lenta que lo condujo a los aledaños del poder donde hoy se encuentra confortablemente instalado. Conozco bien a estos tipos, dejaron tirados en el camino a sujetos como yo, que - preciso es confesarlo - carecimos de la inteligencia precisa o la falta de escrúpulos necesarios para darnos a cuenta a tiempo de lo que iba a suceder. (...) Me hicieron la revolución, como quien dice, y luego se largaron a ocupar despachos y consejos de administración y direcciones generales desde donde han perdido la memoria de la gente como yo. Son lo que fueron siempre, unos señoritos, pero conservan de aquel paréntesis de sus vidas el gusto por el hachís o por la cocaína (...). Afortunadamente, algunos de ellos han agarrado un cáncer o un SIDA (...). Son unos cabrones, unos hijos de puta, y Enrique Acosta es el mayor de todos ellos, mi enemigo. Esto es subjetividad y lo demás son cuentos. Vale. MILLÁS (1990) p. 92-93

El detectiu és doncs, un insòlit punt clau en el procés d'Elena per valorar la realitat cínica de la vida que han construït amb el seu marit Enrique - la desorientació del subjecte, també reflectida en la inestabilitat ideològica. La consciència de la circumstància històrica, de l'horitzó cultural, dels cadàvers generats per les ideologies que els han donat el confort - l'espai ideològic d'un marit capaç de rellegir *La Metamorfosi* intentant adoptar el punt de vista no de la víctima Gregor Samsa, l'habitual en la seva joventut d'ideals, sinó de la família.

La dona que imperceptiblement s'havia esborrat i només es coneix en les paraules dels altres. Però un altre element, tan fonamental com aquest i més important per a nosaltres, acompanya el procés de maduració de la crisi - la figura de la seva mare, que comença a reconstruir a partir d'uns diaris personals d'aquesta, trobats per atzar en una visita dels germans per repartir-se'n els béns. La part dels diaris dedicada als fills ha estat destruïda, però Elena trobarà en la resta informacions trasbalsadores. La imatge d'una mare que li reproduceix com en un mirall les angoixes, crisis i processos anímics per on ella passa (ja en la visita havia descobert que bevia i prenia ansiolítics abundantment). I així, la segona part del llibre és un diari d'Elena, que comença exactament com el de la seva mare (just abans dels 43) i que té en les observacions d'aquesta la referència contínua. La referència no és casual, perquè la mateixa mare afirma veure en Elena la filla que més se li assembla, la que li dona més disgustos. Una dona es coneix i aprofundeix en el propi dolor, i en la capacitat per conviure-hi, a partir del mirall de l'*altra* - que afegeix al relat en *abyeme*, la complexitat afectiva de la figura de la mare. El fet es barreja amb una clara referència al doble, però no en el sentit que la filla percep la dualitat misteriosa que encarnen, sinó de manera molt més interessant, en el presagi de la mare - que de fet, amb l'elecció del nom ja l'ha designat fatalment. En efecte, la mare explica en els seus diaris tenir un tracte especial amb el seu doble - que anomena "antipoda" (i aquí

la menció que fèiem més amunt al canvi de nom en referència amb el cànon). Llegeix Elena en els diaris de la mare:

Hay otra historia que me contaron de pequeña que me gustó mucho más y en la que todavía creo, aunque no se lo he dicho a nadie. Se trata de lo siguiente: según mi madre, todos tenemos en nuestras antípodas un ser que es exacto a nosotros y que ocupa siempre en el globo un lugar diametralmente opuesto al nuestro (si no, no sería antípoda). Me contaba mi madre que este ser anda, duerme y sufre al mismo tiempo que una porque es nuestro doble y piensa siempre lo mismo que nosotras pensamos y al mismo tiempo. MILLÁS (1990) p. 60

La revelació que trasbalsa Elena és però el nom de l'antípoda:

A mi antípoda (...) comencé a llamarla Elena (no sé cómo me llamaría ella a mí). Por eso a mi hija mayor le puse ese nombre, que no ha llevado ninguna mujer de la familia. MILLÁS (1990) p. 61

En aquesta figura, la mare havia trobat l'acompanyant que porta la pròpia vida en paral·lel, d'una banda com un necessari defensar-se de la soledat, però també un responsable dels actes de què aparentment no vol portar la càrrega:

Algunas tardes, cuando comprendo que estoy bebiendo más coñá de la cuenta, pienso que a lo mejor es cosa de mi antípoda, de Elena, que se ha alcoholizado por no saber hacer frente a los momentos difíciles de la vida, como este de la soledad que nos ha tocado vivir a las dos en la vejez. Me da pena porque se está destruyendo, aunque a lo mejor en una de estas se suicida y me hace descansar a mí también. MILLÁS (1990) p. 61-62

O com més tard diu:

Permanecí durante mucho rato en el cuarto de baño, sin llegar a desmayarme, aunque tengo cierta facilidad para ello, sobre todo desde que Elena, mi antípoda, se ha dado al alcohol y a las pastillas. MILLÁS (1990) p. 102

L'efecte que li fa a la filla llegir aquestes descripcions de la pròpia mare són sempre de trasbals, de suor, de sensació de vòmit impossible, de terror... En el fons no és solament que la mare projectés en aquest doble la carrega profunda de l'angoixa com una higiene mental; és que també hi creia i el vivia com una experiència lligada de sempre a la seva vida. I és, sobretot, també que escenifica una crisi que torna el reflex de la que travessa la seva filla. Una filla amb el mateix nom del doble i que en un moment particularment intens, és confosa amb la real antípoda, abans de morir, quan la filla la visita abans de ser enduta a l'hospital:

Elena, mi antípoda, se ha sentado a los pies de la cama y me ha preguntado que cómo estoy. Ella no se encontraba muy bien y ha estado poco tiempo. Le he dicho que me daba mucha alegría conocerla después de tantos años y le he reprochado que bebiera tanto coñá, pues a mí no me hacía bien. MILLÁS (1990) p. 156

No cal dir que, la referència és clara, tot i que llunyana, a un eco del doble com a missatger de la mort. Rememora Elena:

Cuando dice que su antípoda la fue a visitar el día anterior a salir de casa, en dirección al hospital, se refiere a mí. (...) En realidad, me estaba confundiendo con su antípoda, lo que por un lado resulta halagador y, por otro, terrible. Además, me he acordado de que en la recepción del hotel vi a una mujer

que se parecía a mí y con un vestido que quizá fue mío en otro tiempo. Tal vez sea mi antípoda, tal vez se haya escapado de su lugar geométrico para venir a anunciarnos nuestra muerte, la mía y la de ella. MILLÁS (1990) p. 157-8

És a dir hi ha com una espiral de reflexos on no s'acaba de reproduir un paral·lelisme estrictament duplicat entre les vides, però on cada figura fa ressonar de manera vasta el drama de l'existència i la soledat de l'*altra* - i, simultàniament, d'*una mateixa*.

És en aquest fer-se conscient de la pròpia existència adquirida a través de la mirada de l'altre i la revelació del doble, que Elena decidirà canviar la seva vida i començar-ne una de nova, de manera tímida, no amb entusiasme juvenil, però sí en canvi amb la pau interior que denota una millor salut. La consciència de ser una *altra* i d'haver acabat amb la vida anterior, en paral·lel a la consciència de sentir-se millor, és palesa. El que és important és que aquesta consciència té el punt d'inflexió en la pròpia antípoda de Elena, vista en el darrer viatge amb el seu marit (moment en què llegeix el fragment citat anteriorment):

(...) escribo estas líneas que quizá sean las últimas, por lo menos las últimas de mi vida anterior, la que clausuré en Bruselas al día siguiente de encontrarme con mi antípoda. El tic tac del reloj de péndulo es apacible como el vértigo del vacío al que se abre mi futuro. (...) Por el ventanal entra una luz cegadora y blanca (...). En medio de esa luz, muy pronto, irá corporeizándose una forma oscura y bella como la del diablo, pero apacible y dulce como la de la divinidad. MILLÁS (1990) p. 181

L'equilibri que denota la frase final del llibre és el premi del procés que ha començat en un entorn d'absoluta ansietat: on Elena només podia patir i fumar haixis, un món que només és horror, buit, infern, per al qual, però, la resposta cínica del marit no li sembla vàlida. En el procés, el doble, afrontant aquest buit, aquesta ombra de l'existència, la porta a la pau més o menys aconseguida en el seu interior, que és tant conèixer-se com conèixer la mare, com percebre i acceptar la impenetrabilitat de l'existència.

El llibre és ple d'aquest desconcert vital, d'aquest buit, d'aquest sentir la inexistència de la vida (*no estoy segura de haber sido siempre la misma*, son les darreres paraules del diari de la mare):

Esto es la vida, pensé, esto era la vida. No es más que esto, nacer, reproducirse y morir; a veces, también, crecer. Y entre una cosa y otra, un espacio vacío, un tiempo muerto, algún horror que ni siquiera recordamos. MILLÁS (1990) p. 140

En la seva soledat, la manca de referències és central:

¿Qué tengo yo que certifique lo que he sido, lo que ahora soy, si soy algo? Tengo este diario, y el hachís que procuro no fumar; quizá también el reloj y la butaca. MILLÁS (1990) p. 127

i en aquest panorama d'angoixa existencial, l'alleugeriment arriba a través del gest de l'escriptura: el diari es converteix en una obsessió que arriba a significar la mateixa

existència:

(...) llevo varios días sin acudir a este diario y eso me proporciona la rara sensación de no existir (...) La idea del diario, desde que lo comencé, me ha invadido como una obsesión. Yo sé que un diario de este tipo es una suerte de mapa esquemático (...). Sin embargo, en mi imaginación, el diario es la vida misma. Alguna vez leí algo acerca de quienes confunden el territorio con la representación del territorio (el mapa); tal vez eso es lo que me sucede, tal vez por eso tengo la impresión de no haber existido los días pasados. MILLÁS (1990) p. 115

En aquestes coordenades, el doble esdevé un motiu central: com a referència del procés, com a índex i com a manifestació del conflicte; en un moment, comentant el valor de les obsessions quotidianes com ajut per a fixar l'existència, diu Elena:

También yo he padecido obsesiones de ese tipo, pero me he desprendido de ellas (...). Y al desprenderme de ellas quizá me he quedado sin identidad porque en todos estos ritos limpiadores residía la posibilidad de ser una misma misma. Pero mi madre no sólo me transmitió eso, porque al mismo tiempo (...) me proveyó de una antípoda, que en el otro extremo del mundo se debate, como yo, entre acoplarse a lo que llaman realidad o levantar una realidad propia en la que retirarse a vivir. En otras palabras, mi madre me mostró el estrecho pasillo y las mezquinas habitaciones por las que debería discurrir mi existencia, pero al mismo tiempo me dio un mundo para soportar ese encierro o para hacerlo estallar en mil pedazos. MILLÁS (1990) p. 131

El doble presenta així un valor positiu que se situa en paral·lel a l'existència més íntima de l'evolució personal, en els punts d'inflexió de la qual d'alguna manera es troba present - i això ens el presenta d'alguna manera com a continuïtat. Altres elements contribueixen a omplir d'interès aquest tractament: el nom, denota una distància irònica amb la tradició, en fer-lo no tema literari, sinó creença en aparença simple d'una persona normal; el fet de ser una dona protagonista i merèixer l'atenció en la tasca d'introspecció; el fet de no insistir en la irrealitat fantasmàtica o en l'horror, per tal com és ja el món mateix és ple de misteri, i la vida, d'irrealitat i horror... (en harmonia amb un grup heterogeni d'escriptors recents de la literatura espanyola abocats al misteri i *l'ombra*).<sup>4</sup> No en darrer lloc, el focalitzar-se radical en el subjecte com a concepte en qüestió, evanescent, que dramàticament erra per l'existència sense sentit, en allò "que anomenen realitat" - un subjecte del qual no podem afirmar que arriba a l'autoconeixement sinó més aviat a un equilibri en el descobriment i acceptació de la inestabilitat i incògnita que encarna.

### 3) *Dispersió.*

La darrera d'aquestes propostes de lectura vol abordar de manera explícita (en el sentit que es tracta d'un fet implícit en tots els autors tractats) com allò que hem vist

<sup>4</sup> Cf. PITTARELLO (1995).

característic en Nabokov, l'especial lligam amb la tradició, es perllonga en el temps. Si la història de la literatura és segons Jauss un repropòsar models que trenquen l'horitzó d'expectatives, d'alguna manera això també és cert pel que fa als temes. Ara bé, aquesta successió no és una evolució lineal. Vivint en paradigmes de la *modernitat*, la relació amb la tradició d'un tema podia concebre's encara de manera teleològica d'acord amb el mite de la il·lustració de què en el fons la *modernitat* era cim. En les obres que estem observant, la direccionalitat dona pas a una simultaneïtat a-temporal respecte la tradició. En resulta una mirada ambigua, que fluctua inestable entre la irreverència amb la tradició i la seva represa - com un eclecticisme vacil·lant. És interessant aprofundir en aquesta actitud, la que caracteritza el comportament de models literaris i referents en l'horitzó de la postmodernitat. No per postular una adscripció a alguna de les parts del debat sobre tal concepte ni per definir l'obra dels autors que estem treballant dins del mòdul del postmodern; sinó per descriure quina és la perspectiva amb què els autors de finals de segle resolen l'acostament a la tradició - perspectiva que en general s'atorga com a pròpia de la postmodernitat: univers intertextual i a-cronològic de la tradició literària propi d'un món que es complau en mesurar la pròpia situació històrica en el prefix *post*. Múltiples autors juguen a la intertextualitat en una manera de fer que considera gairebé tota la tradició com un *momentum* simultani. Un joc freqüent hi és el de fer versions irreverents de motius tradicionals de diversa natura. Certs autors l'usen per esborrar completament la situació, dinamitant referents reals, desintegrant especulacions sobre irrealitat i il·lusió, situant-se de manera militant en la *immanència* de la literatura, dins de la lògica de l'*exhauriment* a què ens hem referit. Jugar amb la *variació*, amb el virtuosisme, amb l'activitat aparentment superficial, esdevé un gest que s'autoconté i s'autosignifica. És la mateixa ambigua relació de reverència-irreverència que hi emergeix la que quasi esdevé contingut de significativitat principal. El paisatge és eclèctic i a-històric, propi d'una consciència de posició terminal en la tradició - gens estrany en el món del final de les ideologies teleològiques reemplaçades per la primavera eterna del capitalisme tardà, la globalització dels mercats i tot allò que configura la nostra *condició postmoderna*. Quan el doble hi intervé, és fàcil de veure, ho fa com a figura molt codificada (només així pot tenir un lloc en una galeria de motius altament definits); figura codificada que en la subversió permet la dinàmica de *reompliment*. Tractant aquest punt exasperat de la relació del triangle *dualitat / canon romàntic / citació* en què ens trobem quan abordem aquests autors, en els quals d'alguna manera la intertextualitat té un sentit

fonamental (com si el mitjà hi esdevingués el missatge, dèiem), podem insinuar un punt provisional d'arribada de la nostra descripció de la dinàmica multiforme (en la qual troben cabuda, per extensió, em sembla, de manera satisfactòria la resta d'aparicions).

Giorgio Manganelli és un representant espectacular d'aquesta manera de subvertir la tradició - a *Centuria*, sobretot, el recull de 100 propostes de novel·la-riu. Després d'haver descrit com *Despair* ens donava la clau de lectura pels dobles de la segona meitat del s. XX, sabem que l'horitzó de referència és ara una tradició universal en el temps i l'espai entesa de manera simultània com a pou intertextual. Manganelli exemplifica com pocs aquesta tendència general en la relació amb els models literaris. Distància, contenció, irreverència, escepticisme, marquen la negativitat que impregna les eleccions estilístiques, de referent i temàtiques. Aquesta actitud es manifesta de manera paradigmàtica i concentrada en el joc amb la tradició literària practicat gairebé amb crueltat de què acabem de parlar. Es tracta de la re-elaboració quasi cínica de motius i temes del corpus de la literatura més tradicional: contes infantils, motius llegendaris o mítics, moments o personatges famosos de la literatura universal... Vegem-ne algun exemple extret de *Centuria*, publicat per primer cop el 1979.<sup>5</sup> Manganelli ens parla de la tediosa vida d'un fantasma ("Quarantuno", "Quarantasei", "Cinquantaquattro"), d'unicornis esperant l'autobús ("Novantacinque"), de bandits usats com a entreteniment aristocràtic ("Novantadue"), de la trista condició del drac i el cavaller ("Cinantadue", "Sessantacinque"), d'un emperador desvagat en els pubs de Cornualla ("Ventotto"), d'una fada que s'equivoca de tren ("Sessantasei"), del capità del Vaixell Fantasma explicant aventures a la taverna, rebudes amb incredulitat per ser canòniques ("Sessantotto"), d'una princesa sanguinària per raons fatals ("Ottantuno"), d'un personatge passejant i conversant tranquil·lament amb el seu doble ("Cinantanove"), d'un altre fugint d'un *Horla* inexistent ("Novantaquattro")... Exemple clau d'aquest posicionament enfront la tradició és el del doble: perquè el material que portem acumulat sobre el tema ens permet valorar en la seva dimensió completa el *treball* i la referència al model en relació amb el corpus ingent de la tradició - la intertextualitat "simultània". Hi trobem de manera més evident, la il·lustració del procés habitual d'aquestes elaboracions: el "material" o "tema" en qüestió és pres sense mediatitzacions de manera al·lusiva i convulsionat en la seva essència - pel tractament dins de paràmetres de distància (el món

<sup>5</sup> MANGANELLI (1995)

quotidià en primer lloc, però també el no fer-lo tema problemàtic de manera directa i allunyar-lo com a tal del centre de preocupacions narratives - desdramatitzant-lo com si fos la cosa més normal del món), les expectatives que el seu ús suscita es veuen capgirades de manera irreverent: espai marcat pel signe de la negativitat on es conforma i radica, precisament, l'*efecte* essencial del procés.

Com se segueix fàcilment, el gest de *Despair* es veu reprès en aquesta latent i difusa relació intertextual amb la tradició: la d'una *irreverència* i alhora, la d'una necessitat de buscar-hi temes i connectar-s'hi. Manganelli, ho hem vist, fa a "Cinquantanove" de l'encontre amb el doble una trobada marcada per les bones maneres i la correcció més educada,

Un signore privo di fantasia e amante della buona tavola incontrò per la prima volta se stesso ad una fermata d'autobus. Si riconobbe immediatamente, e ne provò solo un blando stupore; sapeva che, sebbene rari, avvenimenti del genere erano possibili, anzi non infrequenti. Ritenne opportuno non far mostra di essersi riconosciuto, dato che non erano mai stati presentati. MANGANELLI (1995) p. 133

la ironia és clara en tots els seus actes, que mimetitzen l'encontre amb una persona desitjada, o inverteixen la del doble perseguidor:

A partire dall'inizio di un qualsiasi inverno, gli incontri divennero frequenti: era chiaro che egli e se stesso abitavano in quartieri non lontani; che avessero abitudini simili, non era cosa da stupirsene. MANGANELLI (1995) p. 133

una inversió irònica perquè en la manca de sorpresa del senyor en qüestió per veure el doble, s'hi compta també una consciència "tipològica": quan s'adona de tenir sentiments diferents, li demana què li passa, perquè no és normal no compartir-los:

Una sera osò rivolgergli la parola, cominciando con un "Amico mio"; la conversazione, affabile e cortese, lo indusse a chiedergli se non avesse qualche cruccio cui egli non partecipava, sebbene la cosa gli sembrasse fuori della norma. MANGANELLI (1995) p. 134

El fet de saber que el doble està enamorat i ell no el preocupa terriblement. Per por, ironia límit, a una *escissió*:

Egli fu sconvolto dalla rivelazione, giacché non era innamorato di alcuna donna; e tremò al pensiero che si fosse creata una scissione così grande, così profonda, da essere definitivamente insormontabile. MANGANELLI (1995) p. 134

La correcció, però, permet superar de manera educada el problema. L'exquisit comportament del personatge i el doble els fa passejar tranquils, conversant amb interès i serenitat. Cosa que no vol dir que el personatge se'ns presenti com una persona turmentada justament perquè la seva existència no correspon al *canon* del doble, preocupada però mantenint el seu tracte educat:

Da quel giorno, egli è caduto in una cupa malinconia. Passa con se stesso gran parte del suo tempo, e chi li incontra vede due decorosi signori parlare sommessamente, ed uno che, il capo immerso in un'ombra, talora



assente, talora nega. MANGANELLI (1995) p. 134

No està de més recordar que les novel·les-riu de *Centuria* no passen de pàgina i mitja, i que és en aquest concentrat de la història, despullada d'accessoris, reduïda a l'essència que sorgeix encara més *l'estupor*: com si l'estil gairebé telegràfic contribuís a subratllar aquesta inestable característica d'una actitud que cita clarament la tradició i alhora la subverteix. Ara bé, és precisament sobre la tradició que cal parlar. És a dir com Manganelli i altres mantenen tractes particulars amb la tradició literària. Tractes de distància d'una banda, i de superació dels habituals modes d'inseriment en la tradició de l'altra - sobretot pel que fa a la imatge d'un horitzó que va més enllà de la pròpia tradició, amb el qual es juga de manera oberta (del moment que la referència i la tensió que provoca l'inseriment, el mimetisme i el canvi inesperat en referència a la imatge *canònica*, es resolen en una dimensió obertament humorística). Tant és així que sembla factible expressar aquest fet genèric descrivint la relació existent entre Manganelli i un seu admirador, Quim Monzó, en qui, de fet, trobem també el mateix tractament de temes tradicionals i també del doble.<sup>6</sup> Amb "Bessonada" ( a ...*Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*,<sup>7</sup> Monzó capgira el tema, sense gairebé parlar-ne, ni fer referència ni cita palesa al tema, només deixant intuir el canvi de veu. Ho fa posant el protagonista en la insòlita situació d'ingenuïtat davant *l'altre* malèfic. Mentre el lector sent les paraules del narrador que dialoga amb el seu germà, es va formant la imatge d'un assassí que en el fons, aprofitant la semblança prendrà finalment el lloc d'ell - mentre el protagonista parla i parla i dona tot de dades que ens figuren un germà malvat que li ha fet la guitza de manera perversa tota la vida. En el mateix llibre, a "Préssec de Poma", un home comença a veure una única i mateixa dona en totes les dones que troba:

En arribar la nit, era pertot: o totes les dones duïen la seva cara o la seva cara era reproduïda en la de totes les dones, sota una llum que, com tot al meu voltant, es xerocopiava infinitament i donava al cel l'aspecte d'una fitxa d'ibeema. MONZÓ (1980) p. 37

<sup>6</sup> Monzó, en *El Perquè de tot plegat*, MONZÓ (1993), mostra el príncep de la Ventafocs alleugerint el tedi conjugal amb les germanastres ("La Monarquia"), una Bella Dorment multiplicada ("La Bella Dorment"), el diàleg incòmode entre la princesa-gripau acabada de salvar i el príncep blau ("El gripau"), un "Pigmalió" desconcertant; una tònica que en el seu darrer treball *Guadalajara*, MONZÓ (1996) també segueix: subvertint l'òptica de les històries del Cavall de Troia ("A les portes de Troia"), Guillem Tell ("Les llibertats helvètiques") o Robin Hood ("Fam i set de justícia"), amb el fruit destacat d'una inspirada i densa variació sobre *La metamorfosi* ("Gregor")...

<sup>7</sup> MONZÓ (1980).

Subjecte que hem vist típic en la problemàtica del doble: la de no percebre problemàticament la diferència i doncs la certesa de la pròpia identitat:

No em calgué, doncs, ser gaire intel·ligent per a profetitzar-me el futur, per a tractar d'endevinar quin seria el següent graó d'aquell complot còsmic: en deturar-me davant d'un cartell de circ, l'home que el mirava girà la cara a un mateix temps que jo i, per un moment, no vaig saber si em trobava aquí o allà del mirall: un altre jo divers de mi m'observava sorprès, sense saber per què treia aquell ganivet de la butxaca, encara dubtós si en clavar-l'hi (a ell i a tots els que, com ell, fossin jo sense ser jo) no me l'estava enfonsant a mi mateix en el pit. MONZÓ (1980) p. 37

La presència de Giorgio Manganelli entre els autors de referència de la narrativa de Quim Monzó no és cap novetat ni cap fet que precisi demostracions o argumentacions. El mateix autor ho ha recordat en reiterades ocasions, incloent-lo a gairebé cada entrevista des de fa un bon grapat d'anys en una llista repetida amb coherència admirable. És diàfana en aquest sentit, en les produccions d'ambdós autors, una proximitat en l'inseriment genèric a unes certes constants estètiques - amb el pol més sobresortint d'una distanciació programàtica, asèptica i escèptica, que determina la seva posició enfront dels problemes de la representació i de la ideologització del món al qual intenten respondre, ja des de les mateixes eleccions estilístiques. Fins la lectura més veloç notarà la sintonia dels textos d'ambdós autors - un fet que, en tant que accentuadament palès, és còmode ressenyar sobretot pel que fa a *Centuria* i la narrativa curta monzoniana d'*Olivetti...* ençà.<sup>8</sup> Eixos fonamentals en podrien ser l'allunyament pel que fa a l'objecte, en correspondència amb un estil contingut, fins i tot sec o fred, el gust per la paradoxa i la càrrega àcidament humorística, plantejades en contextos quotidians o en d'altres de fantàstics tractats dins la lògica de la quotidianitat. La literatura que en resulta és cerebral, sòbria en l'expressió i l'emoció, en general bastant pessimista i desencantada, o almenys extremadament escèptica. Prenem *Centuria*, per exemple: les concordances són tan nombroses que sembla talment que Monzó hi trobaria una font riquíssima de propostes per plantejar situacions en una mateixa longitud d'ona, fins a tal punt que fa de mal triar. Prolifereixen situacions paral·leles: embolics i ambigüitats personals, el pessimisme fatal, l'atracció pel no-res, la perspectiva d'un subjecte sotmès a canvis inexplicables i inexplicats - abunden motius com el de l'home que tot d'un plegat "s'ha" de convertir en assasi; hilarants cadenes d'amors trencats i obllits; situacions límit creades per l'ambigüitat del discurs amorós; l'espectre de la neurosi i l'obsessió en la vida d'avui (els embolics amb la puntualitat i les cites en són un exemple emblemàtic); la represa i

<sup>8</sup> Ens centrem aquí en aquestes obres: MANGANELLI (1995); MONZÓ (1980); (1993); (1996).

modificació de temes literaris tradicionals... La llista seria més aviat extensa i ens donaria la imatge d'un paral·lelisme d'àmbits temàtics evident, que és, fet més significatiu, també paral·lelisme de l'estil (tallant, sec, mesurat) i paral·lelisme del to gairebé insensible amb què la ironia dona als malestars vitals més foscos una enganyosa amabilitat d'eufonia - més angoixant, alhora, pel plus d'*inevitabilitat* que hi fa emergir. Tot això, en correspondència a un estil que dissectiona l'activitat literària prèvia,<sup>9</sup> en la cerebralitat d'una literatura concebuda com a joc a-referencial (la cèlebre literatura *com a mentida*), en una concepció lúdica gairebé compulsiva de l'ofici d'escriure

Più di ogni altro autore della neoavanguardia, Manganelli si è inoltrato in profondità nel territorio di una letteratura intesa come puro artificio svincolato da ogni sudditanza nei confronti del reale e da ogni finalismo ideologico: per lui infatti la scrittura si risolve in un gioco linguistico, pura costruzione arbitraria fine a se stessa e apoteosi inutile di una suprema menzogna. GAMBARO (1993) p. 206.

que coincideix amb una oberta antipatia pels canals "autoritzats" cada cop més "oficials" de lectura:

Manganelli non ha alcun rispetto per studenti, professori, critici letterari, recensori, filologi: tutti lettori di secondo grado e, dunque, pericolosissimi, oltre che dementi. MENECELLA (1993) p. 207.

I tres quarts del mateix es podria dir per a Monzó.<sup>10</sup> El riure amarg descobreix en el joc literari la falta de punts de base per a l'home - de la manera més cruel i efectiva, l'humor. No s'escapen d'aquest enrunament ni el sentit comú (en tant que *lloc comú*) ni les ideologies generacionals més o menys post-68.<sup>11</sup> Els personatges de *guignol* d'ambdós autors, sovint anònims, a vegades caricaturitzats fins al grotesc, amb noms inversemblants o introduïts per especificatives delirants (d'on el lliscament cap a l'al·legoria, amb la qual fa broma directa Manganelli a "Ottantaquattro"), es troben doncs com perduts sense remei, impregnats de paradoxa, enyor vital i absències imprecises - presos per la pròpia existència, atenallats en la quotidianitat de les pròpies eleccions. Com dèiem, però, la constel·lació irònica i demolidora resultant troba contrapès en el

<sup>9</sup> MENECELLA (1993) p. 146.

<sup>10</sup> Cf. com a il·lustració CONSUL (1988), NADAL (1990); més genèrics BOU (1988) OLLER (1979).

<sup>11</sup> En darrera instància, tots aquests mecanismes activen una destrucció de l'ordre del *sentit comú* en tant que "lloc comú" a base de *sentit comú* en tant que "sensatesa". Aspecte, aquest, central i particularment visible en l'obra periodística de Monzó recollida en volums que ofereixen moments memorables - tan central que, de fet, s'ha dit que el punt d'inflexió determinant de la narrativa de Monzó ve donat per l'adopció d'un desencant militant enfront dels somnis d'una generació plena d'ideals. Cf. MARTÍ (1983).

nucli cristal·lí de la llengua.<sup>12</sup> Un estil que ha fet parlar molt pel que fa a Manganelli, però que, pel pes afegit que adquireixen les eleccions en matèria de llengua catalana, és particularment significativa en Monzó. De Manganelli s'ha subratllat molt sovint aquesta tendència constant a la distància i a la retòrica higiènica no-realista - que acaben en la Paròdia extrema, darrer resultat d'una *negativitat* militant.<sup>13</sup>

La relació Monzó - Manganelli és, doncs, evident, però necessitem contextualitzar-la més per fer-la útil. En el fons estem parlant d'una afinitat que no engloba només ells. Hi coincidirien autors ben diversos que, però, sembla que comparteixen una mateixa manera de fer literatura, determinada per aquesta semblant noció de l'experiència literària, la realitat, la tradició i el fet literari en si. La uniformització universal de la vida del món actual, segons diu el mateix Monzó, es correspondria en darrera instància a aquesta sintonia creativa - passat el moment de les literatures amb Denominació d'Origen, el món d'avui oferiria una mateixa situació que generaria una resposta caracteritzada per la uniformitat o almenys per la desubicació de la resposta, tant gràcies a la rapidesa objectiva amb què circula la producció literària com a la molt més immediata circulació dels paradigmes i bens culturals en la xarxa global dels *media*:

Amb això de l'art i les nacionalitats cada cop passa més el mateix. Hi ha una literatura escrita en català, en alemany o en italià, però cada vegada dubto més que es pugui parlar de literatura catalana, alemanya o italiana. Fa dos segles potser sí, perquè la gent vivia aïllada i les fronteres eren prou rígides. En general, i amb les excepcions que calgui, la gent es veia obligada a néixer i a morir al mateix lloc i les relacions culturals internacionals eren cosa de minories, i, per tant, en general s'aprenia bàsicament de la tradició pròpia. Ara, una novel·la surt als Estats Units i al cap de sis mesos la tenim aquí, traduïda. Tot es barreja i mamem de tot, i no tan sols de la tradició literària, sinó també del cinema, de la televisió, del que sigui. CASACUBERTA (1996) p. 125.

Estem parlant, doncs, d'una òrbita estètica més o menys clara i concebuda com a fenomen general. Cosa que no s'ha de confondre amb l'establiment d'una genealogia d'influències, o una filiació: tot i aquest acord amb una manera més o menys precisa de fer literatura, les filiacions de Monzó, per exemple, semblen tan poc lògiques com la seva formació acadèmica; seria difícil demostrar que Monzó va més enllà de la sintonia amb Salinger, per exemple, si ens l'escoltem quan afirma que, quan el va traduir, no el coneixia, per molt que la crítica en parlés com un tribut del deixeble envers el mestre.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> CONSUL (1995); VECCHI (1982).

<sup>13</sup> GIULIANI (1977) pp. 37-41.

<sup>14</sup> CONSUL (1988) p. 41.

Eco, reminiscència, sintonia, homenatge-deute, influència, els termes són de mal definir si pensem en aquest desarrelament i alhora paral·lelisme literari amb autors que no considera formadors del seu estil: cas de Trabal, Calders o Salinger, tots citats en una llista significativa:

Monzós Interesse für eine aus der Alltäglichkeit des urbanen Milieus aufsteigende Phantastik, für avantgardistische Sprachexperimente und "Stilübungen" sowie für die Erzähltechnik einer vom Ende her konzipierten *short-story* orientierten den katalanischen Autor an der literarischen Tradition der US-amerikanischen (Coover, T. Wolfe, Pynchon, Barthelme, Salinger, u.a.) und lateinamerikanischen (Borges, Bioy Casares, Cortázar, García Márquez u. a.) Literatur sowie am französischen und katalanischen Modernismus, Symbolismus und Surrealismus (Queneau, Vian, Calders, Trabal u. a.). HARMUTH (1992) p. 66.

La figura de Manganelli, pel que fa a les dades "biogràfiques" i amb totes les distàncies que calgui salvar, presenta paral·lelismes amb la de Monzó. També en ell es troba la imatge de l'excepció (*l'insòlit, l'escriptor més italià i alhora menys italià*)<sup>15</sup> en el panorama literari que li és més proper. Es tracta amb tota probabilitat de l'autor que dona la resposta més radical a la circumstància de la literatura italiana dels anys 60 ençà, fins i tot en l'àmbit de l'experiència de l'anomenada neoavantguarda italiana, que Manganelli desenvolupa sense termes mitjans - i això malgrat la seva edat i les reserves que la seva presència al grup suscita.<sup>16</sup> Condensaria com pocs altres a Itàlia la resposta "postmoderna" al temps de la "postmodernitat".<sup>17</sup> No ha de sorprendre, doncs, que els autors de referència citats per a Manganelli s'insereixin també en una dissolució atopològica de la verticalitat de la tradició "pròpia":

Ricerca i "padri letterari" di Manganelli non è facile, certo si tratta di un autore ben poco "italiano", si iscrive in una tradizione più "europea" recuperando parte dei materiali della letteratura onirica di fine Ottocento-inizio Novecento, da Lautréamont a Huysmans fino a Daumal, accogliendo la lucida e

<sup>15</sup> VECCHI (1982) p. 49. CALVINO (1995).

<sup>16</sup> MENECHHELLA (1993) p. 143. BARILLI (1995) p. 246.

<sup>17</sup> Pel que fa a una mirada que contingui la reflexió sobre la nova manera de viure, i les seves repercussions, i fer literatura en la societat postindustrial (l'època de la *postmodernitat*), amb paradigmes que responen o no a aquesta situació històrica (és a dir, *postmoderns* o no), estem usant amb molta cautela i amb la consciència que es tracta d'una lectura molt concreta que haurem d'ampliar, la descripció que en fa, en referència a la literatura italiana, LUPERINI (1993) pp. 7-9. - i no és casual que en certa manera una mateixa irrupció d'aquesta realitat històrica i les seves implicacions espirituals (el tan citat "urbanisme" en seria el símptoma: la irrupció dels media, el canvi des de la postguerra que porta del món rural -passant per l'impacte de la industrialització - al contemporani etc...) aparegui en l'estètica de Monzó. Més que el d'una "etiqueta" de moviment o generació (essencialment nord-americana), o el d'un espai de discussió filosòfica i estètica, l'àmbit és el del terme aglutinador, vague si es vol, del complex esperit d'aquest fi de mil·lenni. Vegeu CARA (1987); PETRY (1987); WEST (1991).

desperata lezione esistenziale di Kafka e di Beckett, rielaborando le esperienze di certa letteratura psicoanalitica (...). Sicuramente sulla pagina di Manganelli si trovano molti materiali della cultura degli anni Sessanta, in particolare vi confluiscono le esperienze della neoavanguardia: le riflessioni sulla letteratura a-ideologica, sul linguaggio *autre*, le discussioni sul romanzo, e si può certamente affermare che Manganelli si sia eletto a sacerdote della distruzione del romanzo, minandone la struttura, stravolgendo funzioni, irridendo significati. VECCHI (1982) p. 49.

L'heterogeneïtat dels canons personals dels autors i les possibles discrepàncies són problemàtiques només en aparença; en el fons la perplexitat que sembla que suscita suggereix de manera immediata un paral·lelisme. En la varietat de models, una continuïtat de concepte en una tradició a-tòpica i eclèctica d'obres de referència apareix ben clara: la idea que més que parlar d'influències directes, ens trobem en una situació de simultaneïtat, que dissol les tradicions locals i la seva verticalitat (el cas de Manganelli, i també de Monzó, tan singulars en la pròpia tradició i tan semblants entre ells, ens ho fa evident). Els resultats serien aquesta condició d'excepcionalitat, la síntesi de procediments multiformes, la renovació de les funcions literàries.

L'exemple de *l'altre*, per la seva concisió i brevetat s'adapta perfectament com a il·lustració d'una actitud genèrica, sigui pel que fa a la *intervenció* en la tradició literària més genèricament universal, sigui l'atmosfera que es respira en els mons narratius dels autors:

Lo schema fondamentale è la "variazione su tema" attraverso cui prendono forma i diversi aspetti di questa vicenda dell'inesistente. Sullo schema della variazione si modella, del resto, tutta l'opera di Manganelli che ha proseguito attraverso molti anni e molti libri con lucida e inesorabile coerenza. VECCHI (1982) p. 53.

El *treball* sobre el doble comentat per a Manganelli (breu, autèntic signe d'una fragmentació concentrada que transmet el desassossec d'un món literari que ha de ser inclement fins i tot amb el doble en el seu continu posicionament enfront dels *mites* epocals) se situa en el límit de l'experiència literària - i d'aquí la malenconia d'un lloc on no hi ha mites ni arquetipus ni contes que salvin de l'ofec de la vida expressat a través d'una distància asprament irònica (i significativa en tant que tal). Es tracta d'una literatura que treballa el mòdul del doble en la seva extrema concisió, en l'espai de la seva negació irònica. I per fer-ho, es mou en la dinàmica exhauriment / reompliment d'una manera radical i explícita (gairebé *tematitzant* aquest fet). Eclecticisme de referència, intertextualitat a-crònica, serien paraules que s'hi avindrien bé.<sup>18</sup> L'ascendent d'aquest sobre un autor d'una literatura particular com la catalana, i la represa de la

<sup>18</sup> Cf. BARTH (1967); (1980); STARK (1974), i la contextualització estètica dels conceptes en qüestió a JAUSS (1988c).

mateixa dinàmica, fan més palesa, penso, la idea fonamental d'una simultaneïtat que ens obliga a repensar la dinàmica local /global.

Però no és només en l'extrem que és factible observar-ho. La distància és visible fins i tot en les narracions de dobles que no es mouen en aquesta exasperació de la intertextualitat, i s'accontenten amb proposar elaboracions renovades del tema sense fer-les radicalment "auto-referides". Per exemple, Javier Marias en el volum de contes *Mientras ellas duermen* ha fet coses semblants; en el conte "Gualta" la inversió és sistemàtica: la d'un empresari madrileny que coneix un empresari català exactament igual que ell i que decideix canviar completament de vida per tal de no assemblar-s'hi - passant que cada cop que es tornen a veure, Gualta, el barceloní, ha dut a terme els mateixos canvis que ell. El cas és que aquí es produeix una degradació de la persona, del jove empresari brillant es passa a un fracassat, que ha abandonat a poc a poc tots els seus hàbits per la pressió d'assemblar-se al seu doble - aquí, com veiem, no és el doble que segueix la davallada a l'abisme, sinó la seva aparició que la suscita, i ho fa sobretot en el marc de la referència als dobles canònics:

Hasta los treinta años yo viví tranquila y virtuosamente y conforme a mi propia biografía (...) Pero no esperaba convertirme en un William Wilson sin sangre, ni en un retrato desdramatizado de Dorian Gray, ni en un Jekyll cuyo Hyde no fuera sino otro Jekyll. MARÍAS (1990) p. 117

No hi ha fantàstic ni horror, sinó una vaga angoixa que tradueix una crisi d'esperit, el doble significa l'aniquilació com en tants altres contes; però el procés que desencadena és una subversió distant, basada en l'absurd més que no una represa. Acaba, en efecte, el conte amb un aclariment diàfan en aquest sentit: citant l'inevitable i necessari canvi en relació amb l'original i conscient que el procés pot haver anat en paral·lel fins a les darreres conseqüències, manifesta la renúncia a voler veure de nou el doble,

Pues ha llegado un momento en el que, si me cito con Gualta, pueden suceder dos cosas, ambas aterradoras, o más que la incertidumbre: puede ocurrir que me encuentre a un hombre opuesto al que conocí e idéntico a mi yo de ahora (desastrado, desmoralizado, negligente, mal educado, blasfemo y perverso) que quizá, sin embargo, me seguirá pareciendo tan execrable como el Xavier de Gualta de la vez primera. Respecto a la otra posibilidad, es aún peor: puede que me encuentre, intacto, al mismo Gualta que conocí: inmutable, cortés, jactancioso, atildado, devoto y triunfal. Y si así fuera, habría de preguntarme, con una amargura que no podré soportar, por qué fui yo, de los dos, quien tuvo que claudicar y renunciar a su biografía. MARÍAS (1990) p. 125

I en referència al nucli de l'argumentació a través de la qual intentem bastir una continuïtat en el tema, m'agradaria obrir un darrer parèntesi de puntualització. Calders, un volgut predecessor de Monzó en la literatura catalana, per exemple, ja havia tractat el tema d'una manera semblant, com ha notat Gregori en una anàlisi marcada per la

referència a la imatge que en va donar Rank, i en la seva relació amb la literatura fantàstica, en relació amb els quals àmbits la posició de Calders seria tan "homenatge" com "acta de defunció".<sup>19</sup>

El repàs (...) dels contes de Calders que toquen el tema del doble ens demostra que el corpus d'obres del fantàstic que tenen aquest mateix tema no és desconegut per aquest autor. Les referències hi són contínues tot i que el tractament del tema és, en Calders, ben allunyat dels clàssics del gènere. (...) Aquest homenatge a una literatura que continua despertant l'interès dels lectors d'avui és alhora la seua acta de defunció definitiva. GREGORI (1992) p. 208

Al meu entendre és central en aquestes elaboracions l'allunyament del *cànon*: és en l'espai que es recorre en aquesta distanciació que el gest dels autors es mostra com el *treball* productor sobre el motiu que en realitat és. El treball de Gregori mostra com, seguint Martí-Olivella, es pot parlar d'incorporació distorsionada del fantàstic en l'obra de Pere Calders: a través d'una munió de contes de l'autor català, es fa ben palesa la seva actitud irreverent amb l'aproximació al tema. Com fa notar l'autora, es tracta d'un ús al·lusiú i irònic del material, i en aquest sentit, és clar que el que se suscita de manera "superficial", amb unes pinzellades mínimes, és la imatge del doble més enllà de la que ha pogut formar-se en la literatura fantàstica, i sense que per tant clagui fer referència a Rank o Freud per desenvolupar la potencialitat del gest de Calders, que acaba usant el tema de manera *caldersiana*, efectivament, *al servei dels seus interessos literaris particulars* (com en tota elaboració), que se centren en obrir sobretot un abisme entre el tema suscitat de manera impressionista (tocant-ne un nombre limitat d'elements, de manera que la intertextualitat el connoti), i el mode com el resol en la pràctica - que és on es fa palesa la *distància*, (en el fons, autèntic tema, al meu entendre).

Per retornar al fil que hem encetat, veiem com hi ha un canvi de nivell d'exasperació de les implicacions del tema. Marías tot i semblar menys atrapat en la dinàmica intertextual, fa referència més que diàfana al tema: com en Millás, però, i en la mateixa sobrietat afectiva que Manganelli, la persona que troba el doble ens manifesta la inestabilitat del subjecte, mentre que la gairebé candidesa i afabilitat de les situacions de Calders no arriben a travessar la línia de l'estupor. És més que probable que la literatura de finals de S. XX presenti una profusió d'exemples com aquest, que no han sorgit en una cerca exhaustiva sinó només com a exemples, precisament d'aquesta comunitat d'esperit conscientment eclèctica, indefinida, no teleològica etc. - Manganelli, Millás, Roth, Marías, Monzó, Calders... Per això els autors que l'han exemplificat tenien com a

<sup>19</sup> GREGORI (1992)



referència literatures més aviat *perifèriques* en el canon (catalana, espanyola, italiana) en el període més recent: perquè el joc eclèctic amb una tradició que esdevé global en la mecànica tot just il·lustrada, es veia molt més subratllat si l'exemplificàvem en espais que no possibilitaven una filiació primera. Si el treball sobre el doble prové d'uns model supra-locales és perquè il·lustra una simultaneïtat progressiva de la tradició que tampoc té gaire de local. L'altre fet important, les dates de publicació, es comenta per ell mateix - la liquidació del tema no havia estat total. Manganelli, en qui ens hem aturat, és el punt més extrem d'una activitat que s'ha convertit en xifra de l'activitat literària i que ha portat la intertextualitat en el nivell més elevat de la creació literària.

Necessàriament sinuós, aquest conjunt de notes fragmentàries arriba així a la conclusió. No es tractava de disseccionar tota l'activitat sobre el doble feta en el S.XX, sinó col·locar-ne exemples dins de la perspectiva de la seva *elaboració*, en què hem postulat que és possible fer-se una idea (i alhora proposa nous exemples a la idea de la dinàmica històrica dels temes) del seu recorregut. Com dèiem en començar, un gest radical com el de Nabókov, més que no Conrad, si era entès d'una manera determinada, implicava dubtes sobre la possible continuïtat. En diversos exemples hem anat mostrant (n'hi pot haver, no cal dir-ho, molts més) que la impressió no era literalment correcta. La il·lusió dels miralls, el misteri de l'existència, el drama de la identitat i l'autoconeixement profund en els dubtes epistemològics (fins a l'ontològic) hem anat mostrant càrregues semàntiques que *Despair* permetia clarament: la d'una sintonia, en darrera instància, que hem pogut il·lustrar en un cas particularment extrem (que no vol dir més dens) de distanciament irònic respecte la tradició. Aquell que troba en la variació sobre el tema un significat auto-referencial (i per això parafrasàvem McLuhan - el missatge de tals variacions és la variació mateixa).

## 5.- Figures després del canon. Modernitat, postmodernitat. Conclusions.

D'entre el mar d'exemples del tema del doble que es multipliquen progressivament després de la determinació amb què l'aborda el Romanticisme, hem triat començar amb Conrad. No per seguir un tall històric capritxós, o almenys problemàtic ni perquè s'hi esgotin les essències diferencials històriques, ni tan sols perquè sigui emblema d'un eventualment únic i fonamental canvi estètic; sinó més aviat perquè, més enllà del fet que sigui costum considerar Conrad mestre exemplar de la modernitat, en els relats d'aquest autor percebem d'una manera clara una certa *exterioritat* i posterioritat a la *fixació* icònica de la imatge que hem dit canònica (amb totes les prevencions que calgui afegir a aquesta idea). En els seus relats, el tema és ja una referència literària, sobre la qual és factible treballar amb més o menys intensitat, però que roman en la seva potencialitat una figura més o menys estable. El seu exemple, a part de mostrar un nou estadi d'*elaboració* del tema ple d'interès, ens apareix com una *confirmació* d'aquest procés de fixació esbossat a la Iª part de l'estudi.<sup>1</sup>

Conrad estava fascinat pel doble. Potser ja perquè la vida real li havia demostrat les dimensions pregoneres que podia prendre la relació amb l'altre, si fem cas de la manera que el va utilitzar. A *The Secret Sharer* (com a *The Duel*, menys intensament), el doble, real i tangible, no fantasmàtic, és en primer lloc un índex de formació personal. Simbòlic o no, l'altre és el *reflex* que acompanya el protagonista en travessar la *línia* d'ombra. A *Heart of Darkness*, el doble no és quotidià, però reflecteix l'horror tenebrós que aquest quotidià amaga dins seu - i en l'ambivalència de la relació, Marlow se sent gairebé objecte d'una *revelació*: és l'excés de Kurtz i el trasbals catàrtic que suscita el que li obre els ulls a noves veritats, més enllà de les dels *homes buits*. La referència al doble és més o menys velada - a *The Secret Sharer*, el fet de citar-lo obertament i de manera continua indica ja aquest inseriment en la tradició. Un inseriment que realitza però sota el signe de la discontinuïtat. La part fantasmàtica ve representada en el seu peculiar estil, sobri i directe, però teixit de vaguetats i vaporositats per mostrar l'evanescència d'impressions, raons i veritats. Perquè els dobles no són mai fantàstics, sinó que es presenten en la vida diària: Conrad considera el valor de l'experiència del doble - aquest és el punt més incisiu que apareix en llegir-lo. El misteri de la personalitat i la necessitat imperiosa de tractar-la

---

<sup>1</sup> Cf. HERDMAN (1990) pp. 151-152.

en harmonia amb l'entusiasme romàntic, o amb l'expressió quasi al·legòrica de la múltipla personalitat, donen pas a una posició molt menys grandiloqüent. Conrad es remet a la tradició del doble, però la seva elaboració la configura d'acord amb coordenades molt precises. El món dels mars ja no és el món de l'aventura ni de l'infinit. Friedrich podia posar els seus personatges a la vora d'un mar o en un oceà de glaç, davant d'una naturalesa sublim que gairebé tocava el sinistre; el món dels mercants de Conrad és, fins i tot quan no és l'escenari, el món colonial: el triomf de la raó, de l'abstracció monetària. L'escepticisme més radical domina: el món colonial que s'hi presenta és desencant, i les boires, inexistents sinó és en el salvatgisme pre-humà de la tenebra (que és com dir el lllindar de *l'ombra*) o en la dificultat per accedir a les coses magistralment transmesa en l'estil. S'hi sent l'angoixa dels esperits que de manera aguda perceben aquests fets; en participen el triomf de la freda raó, la pèrdua de lloc del subjecte davant les dimensions de la ciència (del naixent complex tecnocràtic, en paraules d'avui), l'aparició de la tenebra interna, de l'alteritat incorporària però exasperada just en aquests paisatges en teoria completament desemboirats per la tècnica. F. Rella ha descrit molt bé l'esperit que amara aquest desenvolupament:

Come diceva Nietzsche, l'uomo si trasforma in un *cogital* contrapposto all'*animal*. Perché la ragione appare *effettivamente* più forte delle sensazioni e dell'esperienza che da esse deriva (...). Il soggetto viene deresponsabilizzato conoscitivamente. Troppo importanti sono i territori nuovi che la ragione riesce a scoprire. Su questi territori il pensiero, come una tela di ragno, traccia le sue linee, che appaiono subito come le strade, i fiumi, di una carta geografica (...). E così esse [les línies] acquistano una resistenza, individuale e collettiva, come fossero divenute le maglie d'acciaio che finalmente possono contenere il reale nelle sue metamorfosi e così dominare il "disordine" in cui le cose divengono e periscono. La realtà, dunque, come nel racconto di Conrad "era andata riempiendosi di fiumi, di laghi e di nomi". Aveva cessato di essere "uno spazio bianco di delizioso mistero" (...). Era diventata, invece, "un luogo di tenebre", oppure, come ha detto Benjamin, "un pianeta che ingrigisce nell'attesa di una catastrofe". RELLA (1981) p. 22

El tedi del país plujós de Baudelaire domina aquest món saturat, on gent com Conrad percep certament una desconfiança del món científic, tan inclement amb les potencialitats de les persones, però on tampoc els és possible un tractament del fantàstic propi del XIX (sigui vague, horrorós, tendent a l'al·legoria, o en totes les formes limítrofs que pugui emergir). Impossibilitat de tractar el fantàstic més aviat de *principi*: és sobretot en Conrad, ho recordava admirat Borges, que la teòrica possibilitat d'excloure i no permetre la intrusió sobrenatural o fantàstica no es veia confirmada (precisament) per l'experiència. No calia *buscar* un fantàstic davant una realitat que continuament s'hi mostrava. L'imperi de la raó (malgrat les resistències diverses) havia anat avançant i seguia avançant, però no era capaç d'englobar la totalitat tal com pretenia. Aquest fet és

molt present en l'estil de Conrad, en aquella esmunyedissa tensió del llenguatge que en el fons, sota etiquetes com *impressionisme* o *simbolisme*, no fa més que fer-se correlat d'aquest viure en la boira paradoxal d'una tècnica que aspira a explicar-ho tot i que com més avança, amb més espais abismals decep el seu optimisme.

Il pensiero infatti, nei suoi percorsi, traccia anche i confini dei territori ad esso impenetrabili, che appaiono dunque come cupi luoghi di tenebre: terreni su cui crescono soltanto i boschi e le sterpaglie della follia, della malattia, dell'alterità insanabile. RELLA (1981) p. 22

Amb el temps, Freud descriu racionalment els mecanismes més pregonos del sinistre. Sense entrar ara en noms o teories científiques, la percepció d'un lliscament clar és palès en l'experiència: la tenebra interior del quotidià ha substituït el misteri:

Marlow è entrato nel cuore di tenebra. È entrato nel cuore di Kurtz. Ha scoperto che il mistero non sta negli intestizi fra i nomi, ma nei nomi stessi. (...) Marlow ha scoperto che l'Altro, la foresta, l'orrore, la *wilderness*, non sono fuori di noi, ma dentro di noi: nelle trite parole che abbiamo, nelle parole di ogni giorno, quelle parole che non vale nemmeno la pena ripetere tanto sono ogni santo giorno ripetute. Ha scoperto che il mistero non è *al limite estremo* della terra, ma nei nostri atti quotidiani. RELLA (1994) p. 136

Ja Leopardi havia anat més enllà de Kant en tractar l'infinit i sublim kantià, descrivint en la multiplicitat d'horitzons, el *llindar* d'existència.<sup>2</sup> La fragmentació dels horitzons pròpia de la modernitat és el lloc on se situa Marlow. El seu horitzó no clou espais inexplorats i misteriosos, sinó misteris i foscors més inquietants. Viu precisament en l'angoixa que aquests horitzons han deixat veure finalment la seva constitució:

Marlow sa che dietro l'orizzonte sta il mistero; sa anche che questo mistero non è più negli spazi bianchi che una volta segnavano sulla carta i luoghi inesplorati. Sa che il mistero sta dentro i nomi di laghi, città e monti che ora popolano tutta la carta geografica. Sa che *il mistero sta dentro l'orizzonte del nome e della parola*. RELLA (1981) p. 127.

Dins d'aquesta consciència es desenvolupa el sentiment profundament decebut, l'escepticisme radical de què hem parlat. La raó tècnica obre més misteris en un món desencisat.

Aquí troba eco aquella relativització constant dels valors humans que omple els relats de Conrad: moral, realitat, versemblança etc.; però també colonialisme o revolució. L'imperi de la raó, la retòrica del sentit comú, no poden evitar espais de misteri. Els dobles de Conrad es situen justament allí. El fet molt significatiu, a més a més, és que representen potencialitats humanes oposades a les retòriques imperants. El personatge hi fa l'experiència radical, però el reflex que li torna és la imatge simètrica (i, no cal dir-ho, fins i tot horrorosa) del seu "jo" social. És a dir, del *jo* que la societat esperaria d'ell. No

<sup>2</sup> RELLA (1981) pp. 123 sq.

és casualitat que l'habitual simpatia de Conrad pels que no segueixen les lleis "comunes" sigui present també en el doble: l'excés de Kurtz, el crim de Legatt, perseguits per l'ombra de la mediocritat. Els homes buits, la societat del sepulcre blanquejat, es veuen radicalment qüestionats en aquesta dinàmica. Al cap i a la fi, el to de Conrad és molt escèptic amb els fruits dels pretesos avenços de la societat. Kurtz, sobretot, és el salvatjament oposat - més enllà dels valors socials, mostra el perill de la tenebra; però alhora mostra que aquesta existeix i que no pot ser ignorada com voldria una societat benpensant.

El doble és aleshores difícil d'inserir en paràmetres que es moguin radicalment en el fantàstic per definició. Al mateix temps és aquest esperit de les obres que explica també la seva ambigüitat i inestabilitat. Sota una versemblança aparent, tot d'elements ens situen en una posició incòmoda, que no és certament la d'un relat naturalista: l'evanescència onírica del relat a *Heart of Darkness* és emblemàtica, però tampoc se sap gaire què afirmar de l'experiència del doble a *The Secret Sharer* (real, fantàstic, visionari...?). En l'oceà de tedi modern, tot i la pressió progressiva del complex tècnic, l'alteritat emergeix amb força - però de l'única manera possible: cada cop més intangible (recordem *Le Horla*). Fantàstic i sobrenatural han perdut coordenades de credibilitat; però com més s'intenta tancar, més apareix l'innombrable, l'horror. En el segle de la psicoanàlisi, l'argument de precisió científica no elimina dimonis, religions o misteris; només que en fa més incorporada, íntima i reservada l'expressió. I més anguniosa l'*alteritat*. S'afegeix a aquest situar-se en l'horitzó de la modernitat un afrontar la psicologia personal: el doble és l'experiència, presentada en la seva quotidianeïtat (però alhora astorador, sorprenent i fins i tot fantàstic) del magnetisme de la persona damunt d'una altra; del poder de la imatge de l'altre, un poder indefinible (amb un peu a cada costat: del real i del fantàstic), màgic en el fons, en la configuració del jove a punt de travessar la *Shadow Line*. I també, en aquesta relativització, queda clar que el doble és ja una referència de *cànon*: l'experiència extrema de l'altre és la d'un mateix, però filtrada en el treball literari que ha donat ja un *nom* a aquesta experiència: el *doble*, al qual hom es pot referir i suscitar-lo només amb la cita, i alhora com a fet tancat i, per tant, allunyat, és susceptible de ser moldejat.

Habitualment, dèiem, es considera Conrad un escriptor emblemàtic de la modernitat - terme que hauríem de considerar més que no pas com a etiqueta d'una eventual periodització, acotació temporal o moviment estètic, una categoria

hermeneutico-cognoscitiva, com volia Baudelaire i com hem ja apuntat en altres ocasions.<sup>3</sup> El fet de la citar no és casual, perquè també habitualment es considera que les dues fites que donen la sortida a la modernitat són Baudelaire i Nietzsche. Però si per a l'horitzó cultural des d'on explicar el doble en l'Edat Mitjana hem tingut poca confusió, pel que fa a aquesta darrera part, les coses són més complexes: l'acceleració històrica, les fractures i trasbalsos estètics configuren una dinàmica molt més articulada, que necessàriament hem de tenir en compte perquè emergeixen també en el tractament dels dobles que hem comentat. No és possible així parlar en aquests termes sense fer una mínima referència a una certa polèmica en aquestes recerques, pel que fa a definicions de períodes. És coneguda la posició contrària a aquesta perspectiva de Habermas, segons el qual modernitat seria un terme que designaria més aviat tot un projecte iniciat en la il·lustració (en oposició, com haurem de tornar a comentar, amb la idea d'una postmodernitat que el superi o una acotació que la distingeixi del projecte dels il·lustrats), en essència invariable des del moment de la seva formulació:

The project of modernity formulated in the eighteenth century by the philosophers of Enlightenment consisted in their efforts to develop objective science, universal morality and law, and autonomous art according to their inner logic. At the same time, this project intended to release the cognitive potentials of each of these domains from their esoteric forms. The Enlightenment philosophers wanted to utilize this accumulation of specialized culture for the enrichment of everyday life - that is to say, for the rational organization of everyday social life. Enlightenment thinkers (...) had the extravagant expectation that the arts and sciences would promote not only the control of natural forces but also the understanding of the world and of the self, moral progress, the justice of institutions and even the happiness of human beings. The twentieth century has shattered this optimism. HABERMAS (1993) 103

un procés de modernització reflectit en l'art, on es fa evident l'escissió entre producció estètica i situació històrica:

[Schiller] speaks to us of a utopia reaching beyond art itself. But by the time of Baudelaire, who repeated his *promesse de bonheur* via art, the utopia of reconciliation with society had gone sour. A relation of opposites had come into being; art had become a critical mirror, showing the irreconcilable nature of the aesthetic and social worlds. This modernist transformation was all the more painfully realized, the more art alienated itself from life and withdrew into the untouchableness of complete autonomy. HABERMAS (1993) p. 104

Certament, per entendre les ambigüitats d'aquesta època i de les perplexitats que les categoritzacions oposades poden arribar a crear, cal centrar-se. Habermas ha estat prou comentat, i em sembla que és ben vàlida l'oposició a una lectura reduccionista de la història fonamentalment *apàtica* i fatalista, que faci de la consciència de posterioritat necessària per a mantenir la pretesa secular de ser *moderns* després de la modernitat, un

<sup>3</sup> RELLA (1995).

oblit de les categories eminentment positives de la modernitat (per limitades que siguin), i una porta a l'entrada de l'esclavatge espiritual. Apart aquesta valoració concreta, en la perspectiva que busca la comparació entre materials medievals, romàntics i post-romàntics, cal convenir en una fractura històrica fonamental (per molt difícil que sigui de delimitar) i una unitat epocal a banda i banda d'aquesta: una fractura que és el trasbals del món copernicà, de l'aparició del *cogito*, o més clarament, el projecte de la il·lustració. Des d'aquell moment, la percepció de l'home, la seva situació davant la natura, per molt que sigui variada, es modifica davant d'una nova variant: la possibilitat, negada o afirmada, és igual, d'aferrar el món amb la raó. Per això l'emblema és la matemàtica i el resultat una clara qüestió de *poder*, cosa que, com la història ha demostrat, més que no assegurar el domini sobre la natura, assegura com a certesa la *il·lusió* d'aquest domini, que esdevé *raó de ser* d'on deriven profundes implicacions per al món posterior:

The Enlightenment aimed at human emancipation from myth, superstition and enthralled enchantment to mysterious powers and forces of nature through the progressive operations of a critical reason. (...) The problem lies not so much in the theoretical principle of Enlightenment as in its practice. In the desire to contest any form of animistic enchantment by nature, Enlightenment set out to think the natural world in an abstract form. (...) A mathematical consciousness thus produces the world, not surprisingly, as mathematics. (...) Enlightenment's 'emancipatory' knowledge turns out to involve itself with a question of power, which complicates and perhaps even restricts its emancipatory quality. Knowledge, conceived as abstract and utilitarian, as a mastery over recalcitrant nature, becomes characterised by power, as a result 'Enlightenment behaves toward things as a dictator toward man. (...) Knowledge is reduced to technology, a technology which enables the *illusion* of power and domination over nature. DOCHERTY (1993) pp. 5-6

Aquesta il·lusió, dèiem, és fonament cada cop més constitutiu de l'esperit històric: la reducció de la raó crítica a la tècnica, avui tecnologia, crea una aparentment progressiva capacitat de domini. Domini il·lusori, ja només perquè tot allò que la natura presenta i que no pot rebre un nom (doncs, una categoria), simplement és *inaferrable per la consciència*. El poder real d'aquesta mentalitat, aleshores, és més que no el domini de la natura o la seva il·lusió, el domini sobre altres homes que no en participen:

What it does give in the way of power is, of course, a power over the consciousness of others who may be less fluent in the language of reason. Knowledge thus becomes caught up in a dialectic of mastery and slavery in which the mastered or overcome is not nature but rather other human individuals; it is therefore not purely characterised by disenchantment and emancipation. From now on, to know is to be in a position to enslave. DOCHERTY (1993) p. 6

Estem parlant, però, d'un mite poderós. Els recursos interns d'aquesta lògica fan que l'autojustificació sigui impecable; un autoemascarament que pren clarament la forma d'una autèntica ideologia:

The very myths from which Enlightenment claims the capacity to disenchant humanity are themselves the products of Enlightenment, constructed and produced in order to be unmasked by Enlightenment,

and hence to legitimise the utilitarian activity of an Enlightenment epistemology. but we can no longer claim that Enlightenment simply produces a knowledge of the contents of the material world; rather it produces a formally empowered Subject of consciousness. (...) Enlightenment itself is not the great demystifying force which will reveal and unmask ideology; rather, it is precisely the locus of ideology, thoroughly contaminated internally by the ideological assumption that the world can match - indeed, can be encompassed by - our reasoning about it, or that the human is not alienated by the very processes of consciousness itself from the material world of which it desires knowledge in the first place. DOCHERTY (1993) pp. 6 i 8

Aquest és l'horitzó establert al qual Conrad s'acara. El procés està molt avançat, i ja hem vist com el Romanticisme ja hi havia reaccionat, encara que d'una manera que no posa en dubte la seva qualitat d'horitzó mític fonamental de l'època. Negat o acceptat, en tot cas inalterable fins als nostres dies, l'horitzó és sotmès a l'escepticisme en Conrad (i els seus dobles). El Romanticisme introdueix encara en mòduls coherents amb el "pacte mimètic" de què parla Steiner com a una de les poques autèntiques revolucions espirituals de la història occidental i una definició de la mateixa modernitat, una obertura al misteri, la que permetrà a Conrad la tenebra, i alhora la foscor del món colonial, de la ciutat dels sepulcres, la foscor del propi occident:

Una finestra aperta sull'*altro*: sul mistero. Questo è l'ultimo grande messaggio del romanticismo prima che esso cambi nome, diventi impressionismo, postimpressionismo, naturalismo. Ma con questo "surnaturalismo" esso porta a compimento qualcosa che era, fin dall'inizio, implicito nel suo pensiero e nelle sue opere: la rottura del patto mimetico che garantiva che ad una rappresentazione corrispondesse una realtà definita. RELLA (1994) p. 113

Queda clara doncs, l'elecció d'aquest Conrad que té en el cànon un predecessor, un *nom*, s'aboca al *misteri* i n'aprofita el doble per suscitar-lo, situant-se en la *shadow line* personal, sense caure en l'al·legoria transparent ni tampoc el científicisme: vida en un món d'aventures, tenyides d'al·lucinació de la llengua. Com a text modernista, doncs, Conrad mostra l'excés de la raó, jugant amb el mite, i li dóna narrabilitat. El doble entra, en els relats que hem comentat, a formar part d'un món narratiu que no esborra encara el subjecte, però sí es dedica a explorar les categories epistemològiques que fan possible el coneixement, l'estructura i fins i tot la seva mateixa existència - en un món que assisteix al desenvolupament gegant i esborronador de la tècnica que cada cop deixa menys espai a la coneixença personal. El drama és el de l'home mesurant la seva capacitat per afrontar i entendre la "realitat", la natural i la social, les seves possibilitats d'assimilar-ne l'experiència (i no en darrer lloc, les de comunicar-les). Herois sols, aïllats en la seva obstinació, relats tensos que reclamen, sota l'aparença de novel·la d'aventures marineres, una tensió del llenguatge per aconseguir transmetre veritats imperatives - com diu Marlow a l'inici de *Heart of Darkness*, conscients que en aquest món la realitat no



està en el nucli sinó en el que l'envolta. L'escepticisme radical pel que fa a les certeses dels mites occidentals que resulta d'aquesta nova posició de l'home modern es manifesta tant en el decandiment descriptiu dels personatges com en l'objecció directa:

The valorization of Western reason and civilization becomes for Conrad a cloak for greed, destruction and, paradoxically, the return of irrationality because it allows men to suppose themselves gods. The story makes its point, however, in terms of an old mythic narrative: the voyage to the underground and back (...). There is therefore a confidence that the culture can narrativize its reneging on enlightenment. The text has also its own positive ideological project. Marlow's voice grafts the discourse of 'the common man' on to that of the sensitive, alienated intellectual. In this way, negative universalism still works towards a consensus. Marlow also attempts, though vainly, to autonomize instrumental reason - vainly, because his work finally fulfils imperialist ends. Finally, the text presents one place in society that is protected from its own truths. Marlow, who knows that enlightenment is a form of barbarism, that the West's Other is the West itself, protects Western women from that truth by lying to them. DURING (1993) p. 452

Són tots aquest aspectes els que configuren l'espai de representació que els dobles de Conrad ens han manifestat: l'aïllament en un mateix (l'encontre amb el doble) és en el fons un símptoma clar de predestinació per a la persona, d'escepticisme pel que fa a la societat i les seves certeses, la perspectiva personal (la primera persona és insistent) ens situa en un treball de les perspectives narratives i en les tècniques d'expressió del tipus de drames que assetgen l'home de l'inici de segle. En aquest sentit es feia interessant la referència a *Apocalypse Now*. D'entrada, perquè ens porta a l'òrbita de la discutida postmodernitat, que és precisament allò que ens ha servit de fil per comentar Nabokov. El món de Coppola tan postmodern com post-colonial, alèrgic als nacionalismes i petites diferències territorials presenta l'experiència personal de crisi perceptiva, de narrativització i topologia del espais mentals de referència. Una mateixa aparent estructuració que la novel·la i que respon a matisos de més profund desassossec:

What the film makes clear is that Vietnam is 'irreal' because principles of intelligibility by which to experience it are missing. In Conrad these principles were narrativity on the one hand, and the unity of the subjective consciousness on the other. (...) Willard's voice-over, unlike Marlow's, is not in itself the means both of representing events and of interpreting them subjectively. In the film the representing function is given over to the camera, blocking control of representation by subjectivity. Thus the autonomy of the bourgeois subject, which depends not only on a clear division of self and world but on a means by which the self can absorb the world, comes apart in film. Here we encounter in the system whose effect is the postmodern sense of the death of the psychological subject and the end of expression. DURING (1993) p. 453

Així, la narrativització en la pel·lícula és completament fragmentària. El famós principi, per exemple, comença amb la cançó de *The Doors* "The End", sense més significat aparent que el d'una expressió terminal d'angoixa intangible, com un horror innominable de malson transmès pels helicòpters que lentament es fonen en un cel vermell sang, en un inici de pel·lícula significativament sense crèdits. Aquest desconcert total del subjecte i de

la guerra, tantes vegades admirat pel que fa al treball de Coppola com a expressió autèntica de l'experiència real d'aquella guerra (*better than Disneyland*: les paraules d'un dels personatges són clarament exponents d'una civilització permeada del *simulacre*), esdevé correlat d'un no-sentit i d'una falta de progressió narrativa; d'un *motiu* narratiu, la novel·la de Conrad, que funciona com a eco, reminiscència que és alhora única garant de la narració. És a dir, el món és absurd, incoherent com l'aventura i l'estructuració de perills i proves, i si hi ha alguna coherència, aquesta actua com a *citació de Heart of Darkness*. L'atmosfera iniciàtica del viatge de Marlow amunt el riu és aquí gairebé *monitoritzada* tecnològicament. La significació de l'encontre amb Kurtz és aleshores una cosa que s'ha de trobar en una realitat intertextual, escèptica, en un món uniforme i racionalitzat del capitalisme, de l'imperialisme americà... Potser símptoma que els continguts no poden ser els mateixos, però molt més angoixant per la inevitabilitat que se'n desprèn, per l'angoixa fatalista d'un control i una impossibilitat davant la maquinària tecnològica que no deixa espai a l'home...

Conrad's narrative is a journey away from light to darkness and back to light as darkness. It requires a world with a boundary between civilization and savagery, even if those distinctions ultimately vanish. Such difference exists in the film only as a quotation. Willard, like Marlow, travels up a river by boat, but messages to him are always in front of him. Helicopters and jets fly above him towards his destination. The form of his journey is unmotivated; it seems a Conradian echo (...). Coppola is using Conrad's narrative to tell the truth about Vietnam, but in the attempt we are left with historical incongruity and a mere monumentalization of modernism. Kurz quotes Eliot; he is reading Frazer and Weston; he delivers a Nietzschean tirade on greatness as the capacity to bear the suffering of others. (...) It is the standard matter of a liberal arts education. His true distinction in the film's own terms is his efficiency, his refusal to play the hypocritical game of army bureaucrats. DURING (1993) p. 454

L'exasperació dels trets alienants del món que afronta Marlow tenen el resultat del món de Willard. La foscor és cada cop més intangible i cada cop menys ubicable. Però més present: la visualització del macabre que envolta *l'altre* per part de Coppola va més enllà que Conrad - l'abisme i la foscor s'estenen com una taca. La desubicació cognoscitiva del subjecte, la realitat del simulacre permeant l'existència, la desorientació moral, són alguns dels aspectes que ens han portat a parlar del famós postmodernisme, ja citat anteriorment. No cal negar-ho, entrar de ple en la discussió sobre aquest terme és com entrar en la selva del sud-est asiàtic. Ens és útil, també ara, com a instrument interpretatiu: Conrad sol ser considerat modern - en oposició (i les objeccions d'Habermas al respecte ja han estat esmentades) a una estètica postmoderna. Se sol també pensar l'esperit modern a partir del pensament de Baudelaire i Nietzsche, però el

consens es desfà per indicar-ne el *terminus ad quem*;<sup>4</sup> i el fet no és el darrer de tota una sèrie de desacords entre els crítics. El terme s'ha convertit en centre de debat o fins i tot en una *trade mark* segons Siegle) que tothom fa servir sense acord, gairebé com a legitimació d'una sèrie d'actituds crítiques determinades, tal com demostra aquest autor de manera una mica críptica, però en qualsevol cas efectiva - quan no és que es cita com a espècie de maniobra desorientadora d'un conservadorisme agressiu basat en l'encobriment d'una banalitat espiritual que s'escampa com una taca.<sup>5</sup> Ja només perquè la idea està estesa capilarment en el món d'avui, caldria aturar-s'hi; però molt més si, sense voler entrar en la justesa de les argumentacions, trobem que a través dels estudis que aborden el problema es dibuixa tota una sèrie de línies culturals particularment il·luminadores pel que fa a la resta d'exemples treballats. Cal definir, doncs, no tant *què* és el postmodernisme i la seva oposició amb la modernitat, sinó *en què* ens poden ser útils les diferents argumentacions del debat per a llegir les elaboracions del doble que hem exposat en aquesta IIIa part. En general, podríem postular una *continuitat* - tal com per a l'Edat Mitjana ens movíem en un horitzó unitari gràcies a un cert grau d'abstracció. Per als autors que tractem ara, hi hauria sí diferències de radicalització, però un horitzó de referència també abstractament unitari - i per matisar els dobles que hem vist i ubicar-los, són pertinents uns i altres.

Està clar que existeix, d'entrada un salt qualitatiu que veu la *modernitat* (sense que això vulgui imposar dates de naixença) ja des de Nietzsche o Baudelaire; i un esperit postmodern sobre el qual és difícil concretar, que però ofereix una clara sensació de *limit*, de trobar-se més enllà dels extrems de la modernitat - en la seva ressaca (perquè progressa imparabile en la planetització). Ara bé, també està clar que en definitiva no és més que una modernitat més moderna: i és per això que Habermas el qualifica d'atemptat contra el projecte de la Modernitat. Les condicions són la ruptura del pacte mimètic i una certa saturació del concepte de realisme en relació amb el superament de les avantguardes; un eclecticisme que és l'autèntic grau zero del moment cultural contemporani; la capitalització dels criteris estètics en funció del rendiment dels productes artístics; i la desrealització resultant del triomf del capitalisme. Tot incideix en una subordinació de l'activitat humana als criteris de la tecno-ciència (és a dir, els de la

---

<sup>4</sup> RELLA (1981) pp. 8-9.

<sup>5</sup> SIEGLE (1995).

millor *performance* possible per a un moment i lloc donats): amb paraules de Lyotard, el resultat d'una estètica que s'ha centrat en l'imrepresentable en oposició a una modernitat que hauria intentat sistemàticament de moure's en el fet que l'imrepresentable existeix i que això pot ser representat com a buidor apaivagada per la forma:

Here, then, lies the difference: modern aesthetics is an aesthetic of the sublime, though a nostalgic one. It allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents; but the form, because of its recognizable consistency, continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure. Yet these sentiments do not constitute the real sublime sentiment, which is an intrinsic combination of pleasure and pain: the pleasure that reason should exceed all presentation, the pain that imagination or sensibility should not be equal to the concept. The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable. LYOTARD (1993) p. 46

Encara que seria possible intentar provar una definició tipològica, seria discutible, com diem, si Modernisme i Postmodernisme són en realitat una radicalització dels mateixos components (com de fet fa sospitar el prefix *post-* de natura cronològica).<sup>6</sup> Com hem dit, les discussions s'allarguen pel que fa als elements (oposats o no) susceptibles d'integrar l'estètica postmoderna. Hassan ho intenta, en el camp de la literatura, amb una llista d'oposicions que freguen el col.lapse; en la qual, però, trobo interessant la consideració de tendències claus del postmodernisme la indeterminació i la immanència. Indeterminació, que és ambigüïtat, discontinuïtat, pluralisme, aleatorietat, deformació, perversió (on s'engloben molts termes actuals de *unmaking*: decreació, desintegració, diferència, deconstrucció...). Fets que en el fons, diu, es podrien reconduir a figures retòriques com ironia, ruptura, silenci; tota una sèrie de tendències difractòries que d'alguna manera (i no complementària, dialèctica o contradictòria - sinó complexa), es generen en l'espai de l'altra tendència constitutiva de la postmodernitat, la immanència, la *capacitat de la ment de generalitzar-se en símbols, intervenir progressivament en la naturalesa i actuar segons les pròpies abstraccions* i convertir-se així *en el propi entorn*. Resultats que es relacionen íntimament amb la condició d'animal lingüístic que caracteritza l'home, que li facilita convertir-se en habitant d'un món creat per ell mateix, i que desencadena per la seva banda materialitzacions concretades en

<sup>6</sup> Cf. LYOTARD (1993) p.44. La idea, es diria, se situa molt a prop de les paraules de HABERMAS (1993), tot i la virulència amb què els dos autors usen aquests arguments per defensar posicions obertament contràries.

difusió, disseminació, interdependència etc.<sup>7</sup> La qüestió teòrica, aleshores, es podria centrar en aquests dos pols, que ens permeten connectar les tendències literàries amb l'esperit complex de la nostra època:

But the fact in most developed societies remains: as an artistic, philosophical, and social phenomenon, postmodernism veers toward open, playful, optative, provisional (open in time as well as in structure or space), disjunctive, or indeterminate forms, a discourse of ironies and fragments, a 'white ideology' of absences and fractures, a desire of diffractions, an invocation of complex, articulated silences. Postmodernism veers towards all these yet implies a different, if not antithetical, movement toward pervasive procedures, ubiquitous interactions, immanent codes, media, languages. Thus our earth seems caught in the process of planetization, transhumanization, even as it breaks up into sects, tribes, factions of every kind. HASSAN (1993) p. 154

En literatura, però, postmodernisme pot tenir un contingut molt més restringit si pensem a una determinada corrent literària essencialment nordamericana, ubicada en experimentalismes i textualismes, idolatries borgianes, metaficcions i academicismes, que els autors joves dels anys 90 consideren ja superats, i de front a la qual ells mateixos es defineixen com a *nous*.<sup>8</sup> Com ressalta Siegle en l'article citat, tothom fa servir el terme *postmodernisme* amb una certa facilitat, cosa que no vol dir il·legítimament, sense però que hi hagi una unitat de contingut. Evanescent, el mateix ús eclèctic de la definició teòrica és paradigmàticament postmoderna. Encara una altra prevenció, que és però necessària, per tal de deixar clar que no estem fent altra cosa que *descriure* el debat; i que en aquesta descripció es pot intuir el fet epocal. Un altre dels autors de referència sobre el debat del postmodernisme (no amagant la seva perspectiva marxista) descriu el postmodernisme com la *lògica cultural del capitalisme tardà*. En altres mots, la tercera lògica cultural del capitalisme, a les diverses etapes del qual, mercantilista, imperialista, multinacional, correspondrien respectivament, realisme, modernisme i postmodernisme. La imatge de la qual es trobaria en la xarxa d'informació a-tòpica que "estructura" paradoxalment el planeta, i que esdevé expressió de l'autèntic *sublim postmodern*:

Pero en los textos posmodernistas más potentes vemos aparecer algo distinto: la impresión de que, más allá de toda temática o contenido, la obra parece trascender las redes de los procesos reproductivos y permitirnos, así, vislumbrar un sublime tecnológico o posmoderno, cuya potencia o autenticidad queda probada por el éxito alcanzado por tales obras en la construcción de todo un nuevo espacio posmoderno que emerge a nuestro alrededor. (...) nuestra representación imperfecta de una inmensa red informática y comunicacional no es, en sí misma, más que una figura distorsionada de algo más profundo: todo el sistema mundial del capitalismo multinacional de nuestros días. Así pues, la tecnología de nuestra sociedad contemporánea no es fascinante e hipnótica por su propio poder, sino a causa de que parece ofrecernos un esquema de representación privilegiado a la hora de captar esa red de poder y control que resulta casi imposible de concebir para nuestro entendimiento y nuestra imaginación: esto es, toda la nueva red global descentralizada de la tercera fase del capitalismo. JAMESON (1991) pp. 84-85

<sup>7</sup> HASSAN (1993) p. 153.

<sup>8</sup> Cf. com a exemple les declaracions de McINERNEY (1997).

En Jameson, aquesta historicitat emergeix en una situació ben determinada que té com a característiques tendències prou conegudes de la seva teoria com la *banalització*, *l'aniquilació del subjecte*, *la intertextualitat*, *el pastiche*, *l'esquizofrènia com a mode cultural*, *debilitament de l'historicisme etc.*

Aquestes les dades i alguns dels noms que defineixen el panorama. Pel que fa al camp *estricta* de la narració, a més de Hassan, McHale ha escrit el que passa per ser l'obra de referència sobre la postmodernitat - la narrativa de la qual s'oposaria a la de la modernitat en la coneguda oposició de *dominants estètiques diverses*: la moderna, epistemològica, la postmoderna, ontològica. El concepte de dominant, autèntic focus d'una obra d'art en funció del qual tendeixen a articular-se tots els seus elements li serveix per superar els mers catàlegs d'oposicions que es troben arreu en les definicions de la diferència modernitat/postmodernitat - en el canvi de *dominant* històrica hi hauria l'estructura que permetria fer àgils i funcionals aquests catàlegs altrament estèrils en tant que reduïts a llistes:

I will formulate it as a general thesis about modernist fiction: the dominant of modernist fiction is *epistemological*. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as (...): "How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?" Other typical modernist questions might be added: What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty? [etc.] McHALE (1994) p. 9

mentre que la dominant del postmodernisme seria l'extrem oposat, l'ontològic, que en la dinàmica històrica es converteix en una exasperació de l'altra:

This brings me to a second general thesis, this time about postmodernist fiction: the dominant of postmodernist fiction is *ontological*. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls "post-cognitive": "Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves do it?" Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world? What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ? [etc.] McHALE (1994) p. 10

Siegle en canvi, critica frontalment aquesta concepció i les estratègies d'emergència de tal canvi estètic, com a basades encara en concepcions modernes, amanides de cripticisme acadèmic: per ell, postmodernisme es basaria més aviat (en la narració), en un moviment de *ressumption of rethoric* formulada explícitament en una pregunta clau que situa la postmodernitat en el qüestionament històric del subjecte:

Postmodernism means the multivalence of the question, what are we to make of living in the mode of information, media and multinational capitalism? SIEGLE (1995) p. 181

i per tant en una anàlisi que segueix la "pauta" tal com l'expressa Jameson, una situació de "missió" per part del postmodernisme:

The postmodern writer's political practice is (again, in the part of their lives that is writing) to show how persuasion happens, and for whom, and to have equipped readers with a way of seeing interrelations that coordinates rhetoric and daily existence. SIEGLE (1995) p. 182

Fet que d'alguna manera també Docherty manifesta quan centra una de les preocupacions del postmodernisme en la *ideologia*.<sup>9</sup> El que està clar és, però, que si alguna cosa ens pot centrar pel que fa a la literatura és la desintegració de la idea de subjecte com a característica de la postmodernitat:

Not only has knowledge become uncertain, but more importantly the whole question of how to legitimise certain forms of knowledge and certain contents of knowledge is firmly on the agenda: no single satisfactory mode of epistemological legitimation is available. Even if one were, the very Subject of consciousness has, as a result of deconstruction and psychoanalysis, also been thrown into doubt, (...). In the postmodern, it has become difficult to make the proposition 'I know the meaning of postmodernism' - not only because the postmodern is a fraught topic, but also because the 'I' who supposedly knows is itself the site of a postmodern problematic. DOCHERTY (1993) p. 5

Hi ha certes constants de la narrativa postmoderna que efectivament són clares, i probablement la discussió central de l'evanescència del subjecte n'és una d'elles (evanescència que podria aparèixer en el doble també com a part de l'*imprésentable* de què parlava Lyotard). Pres amb cura, el fons ontològic (i les incerteses epistemològiques) de les qüestions també hi seria. De retop, ens trobem amb la idea de la immanència dels móns *creats* - que en la ficció emergeix en la forma de la sistemàtica intertextualitat o en les accions destinades a *materialitzar* el text de ficció, dels textualismes més o menys críptics a formats bibliogràfics extravagants etc. L'altra idea de Hassan, la indeterminació, resultaria d'una exacerbació de les preguntes del modernisme - gest que hauria deconstruït gairebé tots els camps possibles de certesa, d'on l'estètica del simulacre que predomina arreu, o la banalització dels productes culturals (és a dir, l'exasperació de la *reproductibilitat*). Per molt que es busquin oposicions a una i altra corrent, en el fons la major part d'idees es mouen en els mateixos camps: en el debat sobre la postmodernitat hi ha tota una suscitatció del clima del s. XX - el qual apareix més que en una única dimensió, en la contradictorietat d'un debat. Com a moment històric, em sembla clar que postmodernisme pot ser definit com vol Jameson com un tipus de producció cultural que respon a les coordenades globalitzadores d'un capitalisme a-centralista, i que a més prové de la canonització del modernisme: és a dir, en la *fagocitació* dels productes culturals més revolucionaris més radicals, els que havien trencat els lligams referencials, i per convertir-se en elements gens radicals, bens culturals

<sup>9</sup> Cf. DOCHERTY (1993)

de consum i horitzó de referència. D'on la intertextualitat i l'herència del qüestionament de l'estructura del subjecte - al qual caldria afegir en els darrers temps la caiguda de les ideologies (fet més important que no se sol pensar, perquè representa un ensorrament de certeses i la seva substitució per l'atopologia ideològica del mercat de la xarxa global...).

Tota aquesta reflexió no vol venir a dir que estiguem descrivint una eventual llista de característiques que els textos que hem comentat compleixen. Es tracta, en canvi, de descriure un horitzó històric de referència a la llum del qual queda ressaltada la particular significativitat històrica de cada elaboració del tema del doble. I això fins i tot en la forma més "clàssica". Veiem en els textos i dobles citats com emergeix aquest ambient: Conrad, preocupat per la *narratibilitat*, presenta (fins en el més extrem del fantàstic que la realitat pot presentar, en la perplexitat límit de l'experiència humana) sí l'angoixa d'un subjecte sotmès a dubtes i interrogants radicals, però no la desintegració d'un subjecte negat com és el cas de *Pnin* o de *Kinbote*, persones de les quals desconeixem l'existència, filtrada com està de referents merament literaris. És a dir, l'extrem d'allò que en el fons altres dos dissociats com *Hermann* i *Humbert Humbert*, no deixen de ser: la lògica immanent d'un món definit en la intertextualitat i en la impossibilitat del coneixement. El doble en Conrad intervé de manera tangible (no és mai considerat un fantasma - o almenys no és considerat menys fantasmàtica que l'ombra angoixant de misteri que la realitat presenta a l'home que comença a interrogar la certesa del model tecno-científico-colonial) en la vida dels personatges. L'efecte d'especularitat aleshores esdevé correlat de l'angoixa del drama de la persona davant l'ombra de la maduresa (és a dir, l'ombra d'atrevir-se a *ser*), i el descobriment del pou intern. El doble de Nabokov, en canvi, és el fruit immanent d'una ment desequilibrada que experimenta la il·lusió amb la coherència del paranoic - significativament, bastida a partir de referents literaris. Coherent aleshores amb tota l'estructuració canònica del tema, fet que permet que *Despair* pugui ser descrita alternament com una projecció, autoconeixement, resposta a l'estructura oracular etc. Al meu entendre, en coherència amb aquest horitzó històric supra-històric i supra-local que el suscita, Hermann és més aviat central com a referència textual i estructura de simulacre viscut demencialment com a món real. En Nabokov, el doble esdevé un leitmotiv que ressona com a correlat de la il·lusió tot mantenint els paràmetres dins les coordenades més estrictament literàries - i donant una clara mostra de l'èxit del tema: testimoni prou eloqüent la mateixa possibilitat de fer una paròdia d'aquestes dimensions.



Molt més explícitament, autors com Borges o Cortázar aprofundeixen en aquesta direcció: la manca de certeses (per això el gust pel fantàstic) no com a dubte epistemològic sinó ontològic: el del qüestionament sobre la pròpia integritat personal. Si el doble manifestava la complexitat de l'individu, la foscor interna, les seves potencialitats, aquí es veu privilegiat en la seva impossibilitat lògica: la mostra extrema dels dubtes sobre l'existència. Violant la distinció identitat / alteritat i entrant en el vertigen de l'abisme, la ruptura del tercer exclòs, aquest dobles focalitzen la inestabilitat completa ja presentada en Nabokov. Progressivament, veiem com els exemples citats van continuant pel camí que hem descrit en parlar del debat sobre el postmodernisme - recordem-ho: hi ha consens a considerar Nabokov i Borges precursors de la literatura postmoderna. Cosa que no vol postular la postmodernitat o no dels altres autors comentats, sinó subratllar que és en aquesta dinàmica històrica que emergeixen i que, com a tals, els seus dobles han de ser-hi per força referits.

La idea de *simulacre* vertebrava l'ús de Roth: la idea d'un estat Israelita bastit en la mentida, els problemes de definició com a individus de la majoria de personatges que s'hi mouen, l'evanescència de certeses en un món hiper-tangible com és un conflicte quasi bèl·lic, troben en el tema del doble un correlat expressiu únic: una figura imaginable, no concebible, com la mateixa textualització de tot el llibre (segons la paradoxal afirmació que el clou, que situa la diegesi en una zona de perplexitat completa). Monzó i Manganelli exasperen en canvi, en la seva pulcritud estilística un gest d'escepticisme narratiu i de deconstrucció de les certeses ideològiques transmises a partir de la representació; és aleshores que el seu treball sobre el doble se situa en la intertextualitat ferotge i planetària de l'ús irreverent d'uns cànons esgotats. Us irreverent que però parteix de la reverència de considerar sense prejudicis qualsevol producte cultural apte per a la significació. Serà aleshores que s'hi escenificarà l'ús de la dinàmica exhauriment / reompliment i que s'hi vehicularà processos que ens situen en una atemporalitat respecte la tradició, en un ambient post-ideològic (fins i tot per al Manganelli primer), que fa de les més quotidianes mostres de consens social un motiu d'interrogació radical. Calders, tan semblant, se situaria en una mateixa dimensió, tot i que els seus personatges no presentarien aquest dubte essencial: la posició dels seus magnífics relats, elaboracions també extremes del tema, seria la de la *perplexitat* (mentre que Nabokov, Monzó, Manganelli, se centrarien més en la inestabilitat completa d'un subjecte dissolt que no sent perplexitat). Com ha quedat clar, això no equival a postular una significació terminal

de la capacitat suscitadora del tema. *Operation Shylock* és un magistral ús del doble, profundament oposat als usos que se n'han fet i tanmateix d'un rendiment narratiu inusitat. Presentant tot aquest drama extrem de simulacres, identitats i certeses evanescents com reflexos en un mirall, Roth col·loca a més a més un *shock* originari significatiu: l'extermini. *Operation Shylock*, és aleshores també com una escenificació d'una ressaca *post-moderna*, la incertesa d'identitat de tots els personatges, fenomen que té un índex permanent en el doble, és el resultat d'un succés històric, la *Shoa*, que bé podem considerar *límit* de la modernitat.<sup>10</sup>

També Millás radicalitzava, situant-se com a referència vaga en el tema del doble en la lacerant soledat de la protagonista, els efectes devastants del món post-ideològic, el qüestionament complet de l'estructura i la capacitat cognitiva del subjecte a finals del S. XX, i el drama de l'existència d'aquest món que necessita l'ajut de la narració dels altres (i el mateix re-ompliment que d'altra banda, d'una manera menys extrema i més delicada, també hem vist en *Mariás*). Com veiem, tot i les oposicions modernisme / postmodernisme, el que assistim és a una radicalització en un mateix entorn de preocupacions desvetllades en les interrogacions de Baudelaire i Nietzsche, que des d'aleshores no han parat de fer-se més imperatives. No hi havia en tot aquest repàs a les descripcions i teoritzacions i al debat sobre les dues tendències, cap més desig que el de plantejar l'horitzó històric a partir del qual els tres moments de *producció*, *recepció* i *catharsis*,<sup>11</sup> es desenvolupaven en obres que tenien el doble i que per tant esdevenien tres moments de significació nova - ni que sigui la de pretendre que el doble és estèril i avorrit.

Queda, ja per acabar, la intuïció que d'una manera o altra, els autors comentats presenten les característiques que hem destacat en altres - és a dir, la constatació d'una comunió espiritual clara. Els eixos més significatius són la dissolució del subjecte; els dubtes epistemològics i les qüestions ontològiques que en deriven; una constant actitud intertextual gairebé agressiva, encara que sempre ambigua. En tot cas, el que queda clar és que la discreció al·lusiva, el fet de tenir el tema que actua com a referent significatiu en sí i en tant que variable i variat, respon, més que no pas a la formulació d'una literatura que treballa la "constel·lació" de què en el seu moment hem parlat (la dualitat, la

<sup>10</sup> Cf. LACQUE-LABARTHE (1991).

<sup>11</sup> Cf. JAUSS (1992).

*spaltbarkeit*), a un àmbit més restringit d'aquesta: el treball més aviat de la literatura del *doppelgänger* (des d'una perspectiva *planetària* posada al descobert en el fet de presentar autors ben recents i de literatures *perifèriques* al cànon: els autors no elaboren a partir de la tradició que els seria més immediata, sinó a partir d'un horitzó *eclèctic* i *simultani*, on el *local* perd pes específic). Aquestes variacions sobre el tema, clarament extremades, només tenen sentit si se situen en l'explosió del *cànon* que hem postulat implícit i que per tant difícilment podrem certificar, que però hipotitzem amb seguretat com un horitzó de referència temàtic clar (sense aquesta *iconicitat* fixada, no s'entén l'ús en els autors que hem comentat aquí - com tampoc la nostra mirada de crítics vers l'Edat Mitjana). En un panorama que aguditza la tendència de la literatura a moure's de manera immanent i auto-continguda, la literatura del doble al S.XX, té com a tret fonamental el de la referència al model resultant del procés descrit en la primera part (reprès, parodiat, subvertit) - referència que és en si ja un dels continguts de la seva significativitat. Un model establert en tant que formulat, sobretot i significativament, a partir d'un *nom*: és el romanticisme que dóna el nom de *Doppelgänger* o *Doble*, i que dóna peu a tota una sèrie d'aparicions, que depurades en l'elaboració de Poe o Dostoievski o Maupassant o Stevenson (per dir potser els escriptors que més hi incideixen) i paral·lelament a una científicitat que els va donant la raó, esdevenen formalitzades - icònicament estables. El fet és, però, que el nou temps situa el subjecte en l'àmbit quasi-simbòlic, el fantàstic com a expressió velada d'angoixes progressivament incorporades a mesura que s'avança - no és cap casualitat que en dos dels casos, Roth i Millás, hi hagi la referència a estats malencònicament i dolorosament malaltissos, ben propis del nostre temps, pel que tenen d'indefinició terapèutica (la devastació d'un *hinterland* entre el passat i el futur). El doble del s. XX no pot deixar de respondre a una situació de resposta a un cànon més o menys format, i és en l'horitzó d'aquest repertori, afirmat o negat o citat, que se n'entenen les elaboracions. No era el mateix pel que feia a l'Edat Mitjana, clarament, i aquí hi trobem la clau de volta que ens aguanta una possible concepció històrica de les aparicions del doble

El món de finals de mil·lenni, post-ideològic, post-industrial, del qual s'havia foragitat ingènuament la història, és diferent que el romanticisme; i tot i situar-se en una mateixa veta, l'articulació històrica li confereix significacions fins i tot profundament diverses. Representació, ideologia, ficcionalització, intertextualitat eclèctica, entre d'altres, són realitats que hem vist ben presents en els textos. Com hem repetit sense

voler manifestar-hi una adhesió a cap corrent crítica en concret - moltes d'elles fan del postmodernisme, com dieuen autors com Steiner o Rella, una excusa per la banalitat. Si usem en canvi aquests descripcions com a termòmetres de la mentalitat que possibilita les actualitzacions concretes que hem citat, la cosa és diferent. Ben diferent que el Romanticisme: globalització, postestructuralisme, deconstrucció, a-historicisme, post-ideologia... serien paraules que ho descriuriem. I si Conrad és encara clarament modernista, és més difícil donar carta de residència a altres textos. Tot i això, està clar que s'hi escenifiquen certes constants que ens donen les coordenades de la *representació* del doble (i de la seva *visibilitat*, sobretot en el fet intertextual) particular com ho eren en els respectius moments històrics la resta de *representacions*, o *elaboracions*.

El món dels darrers exemples, presenta clarament certes recurrències que fan pensar a radicalitzacions de la ruptura òntica de la persona amb el món, l'increment de l'evanescència de l'ésser i de la referència del simulacre. Roth aplega certs leit-motiv descriptius d'aquest desplegar-se del món, la *shoa* com a referència temàtica de la conclusió de la modernitat, l'evanescència del concepte d'identitat que l'ha seguit (aguditzada perquè situada en l'extrem) el problema de la identitat en la globalització del món i de la tècnica (emmirallada en els móns diversos d'Amèrica i Israel, lleugeresa i gravetat fins a la paranoia: uns móns pressionats per la globalització, on segons Roth sempre emergeix el triomf de la *tribu*). L'absoluta manca de credibilitat de la narració i de la història del doble, basada en afirmacions paradoxals sobre la referencialitat, amb l'excusa de base de la política de la desinformació, ens situen en l'evanescència ontològica que tant agrada a McHale. La *realitat virtual* seria el paradigma de la referencialitat en què ens movem. El *mossad* aleshores és gairebé postmodernitzable per tal com en la *virtualitat* ha fet la raó de supervivència d'un estat paradoxalment sòlid i tangible com el d'Israel - una, i no la darrera, de les lliçons del llibre. El doble a *Operation Shylock* apareix aleshores com una cosa que pot i no, haver passat: la intertextualitat, de pas, trenca les jerarquies dels móns de ficció, els heterocosmos de McHale.<sup>12</sup> Intertextualitat i evanescència de la *zona*: res, però, que no haguéssim vist apuntat ja a *Despair*.

Una última prevenció s'ocuparia de les línies d'influència. Més aviat es tracta de coincidències espirituals que en general serien visibles en els darrers autors: i que troben

<sup>12</sup> Cf. McHALE (1994) p.

per exemple en Manganelli-Monzó un exemple il·lustratiu de la simultaneïtat planetària. La distància amb la font, l'eclecticisme, els problemes generats en la humanitat en aquest entorn immanentista, les impossibilitats de comprensió i comunicació es tradueixen en centres de la preocupació postmoderna. Representació i ideologia n'ocupen el nucli, en Manganelli en forma de virtuosisme i en Monzó en la lluita contra el tòpic, l'anomenat *sentit comú*, fet *ideologia*. Vist des d'aquesta perspectiva, l'ús del doble i dels motius de la tradició literària es fa, com dèiem, emblema de la manera amb què els dos autors afronten l'experiència literària, en correspondència amb els elements més o menys sumàriament destriats més amunt, i que, més que demostrar una "filiació" d'influències de Monzó en referència a un "mestre" (deixant clar que efectivament funciona com a model) en relació a tècniques o temàtiques, mostra una coincidència d'esperit que els porta a formular (tot i la diferència immediata dels entorns vitals) respostes prou similars perquè sigui possible prendre descripcions de Monzó que serviren per a Manganelli:

Monzó schreibt in seinen Kurzgeschichten von der heutigen Beschaffenheit der Welt aus skeptisch-distanzierter Sicht, ohne auf humorvoll-engagierte Nähe zu verzichten. Monzós Zivilisationskritik - die eben die Ironisierung ihre radikalsten und fragwürdigen Ansprüche einschliesst - schöpft aus der moralischen, politischen und sexuellen Revolte der 68er Generation, aus den literarischen Erfahrungen der Gruppe "Tel Quel" mit dem avantgardistischen Text und seiner revolutionär-subversiven Funktion und aus postmoderner Mentalität, welche "die Paradoxa der Gegenwart als Essentiale des Menschen" denkt. Inmitten dieser Paradoxa suchen Monzós Figuren in Grenzsituationen und trotz augenscheinlicher Frustration scheinbar unbeirrt ihre Möglichkeit, um ungestört zu lieben, ihre eigenen Welten zu erschaffen oder ihre Sehnsüchte zu bewahren. HARMUTH (1992) 74-75

O de Manganelli que serviren per a Monzó:

L'autore, infatti, si è costantemente misurato con alcuni dei problemi più scottanti che hanno alimentato il dibattito culturale in tempi assai recenti: il rifiuto del contrabbando ideologico, la sottrazione al ricatto umanistico e marxista, la distruzione della coscienza di classe e di quella individuale fino alla riduzione dell'"io", il misconoscimento della funzione cognitiva e comunicativa dell'arte, l'inadeguatezza delle codificazioni narrative e dello strumento linguistico, il mutamento del rapporto oggetto letterario - fruitore. Il dato più rilevante di questo autore è la sua capacità di trasformare le proprie esperienze culturali in risultati creativi (...) VECCHI (1982) p. 53

El lloc de l'home dins la lògica del darrer capitalisme, el subjecte com a problemàtica central - tractats en els autors en qüestió en la seva uniformitat quotidiana-caricaturesca. Més que d'*influències* (la variadíssima llista dificulta una filiació unívoca a la manera "tradicional"), cal parlar de dos autors inserits en la tensió espiritual del propi temps, que reprenen dins dels mòduls expressius que els són propis allò que els seus mestres principals van saber copsar d'intimament consubstancial al drama de l'home d'avui:

Come si è visto, si tratta di opere in cui non è difficile ritrovare di volta in volta la lezione di Kafka e Beckett, di Borges e Gadda, nel nome di un *pastiche* espressionistico volto a smascherare l'assurda e tragicomica condizione degli esseri umani. (...) Nondimeno, la lettura resterà per Manganelli il luogo della menzogna, lontana dunque dalle facili sicurezze del romanzo convenzionale che troppo volentieri

ribadisce le false certezze e la cattiva retorica del senso comune. GAMBARO (1993) p. 214.

Admeses tantes diferències com es vulgui i mantenint la nostra prudència en l'etiquetatge dels períodes, és lícit fer extensives aquestes consideracions una mica als autors que hem vist: no perquè poguéssim postular una línia d'influències (exceptuant el mestratge de Nabokov i Borges), sinó per reafirmar que en aquest grup heterogeni de manifestacions emergeix una mateixa longitud d'ona que treballa particularment el *doble*, i que, però, ho fa sempre des d'un horitzó que conté una formulació temàtica prèvia prou elaborada. És la cita intertextual l'autèntica possibilitat del doble en el S.XX, i és en les modalitats que adopta que es configura la seva significativitat.

Efectivament, no es pot estar mai segur que el mite (afegim-hi: *el tema*) ha deixat de parlar.

## 6.- Bibliografia de la IIIa part.

### Obres:

- CONRAD, J., (1921) "The Duel" in *A Set of Six*. London, Heinemann, pp. 201-331.
- CONRAD, J., (1985) *The Shadow Line. A Confession*. Oxford, Oxford Univ. Press.
- CONRAD, J., (1988) *Heart of Darkness*, Ed. KIMBROUGH, London, Norton, 3a ed..
- CONRAD, J., (1986) *The Secret Sharer in Typhoon and Other Tales*, Oxford, Oxford University Press, pp. 241-295.
- MILLÁS, J.J., (1990) *La soledad era esto*, Barcelona, Destino.
- MANGANELLI, G. (1995) *Centuria*, Milano, Adelphi. (1a. ed. Milano, Rizzoli, 1979).
- MARIAS, J., (1990) *Mientras ellas duermen*, Barcelona, Anagrama.
- MONZÓ, Q. (1980) ... *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*. Barcelona, Quaderns Crema.
- MONZÓ, Q. (1983) *Benzina*. Barcelona, Quaderns Crema.
- MONZÓ, Q. (1993) *El perquè de tot plegat*. Barcelona, Quaderns Crema.
- MONZÓ, Q. (1996) *Guadalajara*. Barcelona, Quaderns Crema.
- NABOKOV, V., (1969) *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, New York, McGraw-Hill.
- NABOKOV, V., (1970) *Mary*, New York, McGraw-Hill.
- NABOKOV, V., (1989) *Despair*, New York, Random House.
- NABOKOV, V., (1996a) *Lolita in Novels 1955-1962*, New York, Literary Classics of the U.States, pp. 1-298.
- NABOKOV, V., (1996b) *Pale Fire in Novels 1955-1962*, New York, Literary Classics of the U.States, pp. 437-667.
- NABOKOV, V., (1996c) *Invitation of a Beheading in Novels 1955-1962*, New York, Literary Classics of the U.States, pp. 299-435.
- NABOKOV, V., (1996d) *The Real Life of Sebastian Knight in Novels and Memoirs 1941-1951*, New York, Literary Classics of the U.States, pp. 1-160.
- PESSOA, F., (1986) *Textos de intervenção social e cultural. A ficção dos heterónimos*. Lisboa, Europa-America.
- PESSOA, F., (1992) *Antologia poética*, Lisboa, Ulisseia.
- PIRANDELLO, L., (1992) *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori (ed. or. 1925).
- ROTH, P., (1993) *Operation Shylock. A Confession*. London, Random House.

### Bibliografia citada:

- AMBROSINI, R., (1991) *Introduzione a CONRAD*, Roma, Laterza.
- BARRERAS, M.A., (1994) "Doubles, Deceit and Reflexive Narrative in Two Novels by Vladimir Nabokov" *Miscelánea*, 15, pp. 15-35.
- BARILLI, R., (1995) *La neoavanguardia italiana*, Bologna, Il Mulino.
- BARTH, J., (1967) "The Literature of Exhaustion" *The Atlantic Monthly*. (trad. cat. de Q. Monzó a *Els Marges* 27-29 (1983) pp. 267-278).
- BARTH, J., (1980) "The Literature of Replenishment. Postmodern Fiction." *The Atlantic Monthly*. (Trad. cat. de Q. Monzó a *Els Marges* 27-29 (1983) pp. 279-289).
- BEGUIN, A., (1954) *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de cultura económica. [ed. or. 1939].
- BESSIÈRE, J., (1995) "Lire trois fois le double. *La Méprise de Nabokov*." in id. (ed.) *Le double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris, Champion, pp. 143-169.
- BORGES, J.L., (1983) *Obras completas en colaboración. 2*, Madrid: Alianza.
- BOU, E. (1988) "Quim Monzó" a Riquer, COMAS, MOLAS (ed.) *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, pp. 407-410.
- BOYD, B., (1995) "Words, Works, and Worlds in Joyce and Nabokov" *Cycnos*, 12, pp. 3-12.
- BRADSHAW, G., (1991) "Mythos, Ethos, and the Heart of Conrad's Darkness" *English Studies*

72, pp. 160-172.

- CALVINO, I., (1985) "Introduzione a *Centuria*" a MANGANELLI (1985).
- CANESTRARI, R., (1990) "Unità e identità personale nella psicologia della personalità" in LAURETTA (ed.) (1990) pp. 7-15.
- CAPOZZI, R.; M. CIAVOLELLA (Ed.), (1993) *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Ravenna, Longo
- CARA, H. de, (1987) "Sobre literatura i Postmodernitat. Entrevista a Quim Monzó." *Carrer dels arbres* 3, pp. 9-16.
- CASACUBERTA, M.; M. GUSTÀ (ed.), (1996) *De Rusiñol a Monzó: Humor i literatura*. Barcelona, Abadia de Montserrat.
- CIRLOT, J.E., (1988) *Diccionario de Simbolos*. Barcelona: Labor, (7a. ed.).
- COATES, P., (1988) *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*, Basingstoke, McMillan.
- COMBS, R., (1979) "Apocalypse Now" *Monthly Film Bulletin*, 46, pp. 247-248.
- CÒNSUL, I., (1988) "Interview with Quim Monzó" *Catalan Writing* 1, pp. 39-41.
- CÒNSUL, I., (1995) "Quim Monzó, l'esperança blanca" a *Llegir i escriure. Papers de crítica literària*. Barcelona, La Magrana. pp. 171-185.
- COPPOLA, F., (1979) "Deux conférences de presse sur apocalypse now" *Positif*, 220, p. 11.
- CORSINOVI, G., (1996) *Il corpo e la sua ombra. Studi pirandelliani*, Foggia, Bastogi.
- CYCNOTS (1995) *Nabokov at the Crossroads of Modernism and Postmodernism*, [num. especial a cura de M. COUTURIER, Nice, Univ. de Nice], 12.
- DOCHERTY, T., (1993) "Postmodernism: an introduction" in DOCHERTY (ed.) (1993) pp. 1-31.
- DOCHERTY, T., (ed.) (1993) *Postmodernism. A Reader*. New York; London, Harvester Wheatsheaf.
- DOLININ, A., (1995) "Caning of Modernist Profaners: Parody in *Despair*" *Cycnos*, 12, pp. 43-54.
- DONATI, C., (1990) "Persona e scrittura in tre romanzi di Pirandello: Pascal, Gubbio e Moscarda, interpreti della crisi dell'io" in LAURETTA (ed.) (1990) pp. 281-304.
- DORALL, E.N., (1980) "Conrad and Coppola: Different Centres of Darkness" *Southeast Asian Review of English* 1, pp. 19-27 [reimpr. a KIMBROUGH (1988) pp. 301-311].
- DURING, S., (1993) "Postmodernism or Post-colonialism Today" in DOCHERTY (1993) pp. 448-462.
- EYQUEM, O., (1979) "Un 'trip' au bout de la nuit. 'Apocalypse now'" *Positif*, 222, Pp. 22-27.
- FERNANDEZ-BRAVO, N., (1988) "Double" in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Du Rocheur. pp. 487-526.
- FOSTER, J.B., (1993) *Nabokov's art of memory and european modernism*, Princeton, Princeton University Press.
- FOSTER, J.B., (1995) "Parody, Pastiche, and Periodization: Nabokov/Jameson", *Cycnos*, 12, pp. 109-116.
- GADAMER, H.G., (1991) *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
- GAMBARO, F., (1993) *Invito a conoscere la neoavanguardia*. Milano, Mursia.
- GARDAIR, J.M., (1972) *Pirandello, fantasmes et logique du double*, Paris, Larousse.
- GIULIANI, A., (1977) *Le droghe di Marsiglia*. Milano, Adelphi.
- GRABES, H., (1995) "A Prize for the (Post-) Modernist Nabokov" *Cycnos*, 12, pp. 117-124.
- GREEN, G., (1995) "Beyond Modernism and Postmodernism: Vladimir Nabokov's Fiction of Transcendent Perspective", *Cycnos*, 12, pp. 159-164.
- GREGORI, C., (1992) "El doble en els contes de Pere Calders" *Miscel·lània Jordi Carbonell*, 4, Barcelona, Abadia de Montserrat, pp. 191-209.
- GUERARD, A., (1958) *Conrad the Novelist*, Cambridge, Harvard Univ. Press.
- HABERMAS, J., (1993) "Modernity - An Incomplete Project." in DOCHERTY (1993) pp. 98-109.
- HARMUTH, S., (1992) "Sinnstruktur und Funktionsweise ironischer Gestaltungsmittel in



- einigen Kurzgeschichten aus *Uf, va dir ell* von Quim Monzó" *Zeitschrift für Katalanistik* 5, pp. 65-77.
- HARRIS, W., (1981) "The Frontier on Which *Heart of Darkness* Stands", *Research on African Literatures* 12, pp. 86-92.
- HASSAN, I., (1993) "Toward a Concept of Postmodernism" in DOCHERTY (1993) pp. 146-156.
- HENNARD, M., (1994) "Playing a Game of Worlds in Nabokov's *Pale Fire*" *Modern Fiction Studies*, 40, pp. 299-317.
- HERDMAN, J., (1990) *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, Basingstoke, Macmillan.
- MILLER, K., (1985) *Doubles. Studies in Literary History*, Oxford, Oxford Univ. Press.
- ISER, W., (1987) *El acto de leer*. Madrid, Taurus.
- JAMESON, F., (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós. [ed. or. 1984]
- JAUSS, H.R., (1988c) "La teoria della ricezione e i suoi antecedenti storici" a *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*. Vol II. Bologna, Il Mulino, pp. 7-31.
- JAUSS, H.R., (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus (2a. ed. cor. i augm.).
- JOURDE, P.; TORTONESE, P., (1996) *Visages du double. Un thème littéraire*, [sl], Nathan.
- JUNG, C.G., (1981) "Acercamiento al inconsciente" in JUNG [et al.] *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Caralt (3a ed.).
- JUNG, C.G., (1991) "Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo" in *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, (4a reimpr.), pp. 9-48.
- KAUFMANN, H., (1990) "La decostruzione della personalità nell'opera di Luigi Pirandello" in LAURETTA (ED.) (1990) pp. 199-203.
- KEPPLER, C.F., (1972) *The Literature of the Second Self*, Tucson, Univ. of Arizona.
- KIMMBROUGH, R., (ed.) (1988) Cf. CONRAD (1988).
- KLOOSS, W., (1981) "Die Methaphorik des Kolonialismus. Joseph Conrads 'Heart of Darkness' als Problem literarischer Wirklichkeitserfassung um die Jahrhundertwende" *Germanisch-Romanische Monatsschrift- Neue Folge*, 31, pp. 74-92.
- LACHMANN, R., (1988) *Doppelgängererei*, in *Individualität* München, Wilhelm Fink, pp. 421-439.
- LACOUÉ-LABARTHE, P., (1991) *La finzione del politico*, Genova, il Melangolo. [ed. or. 1987].
- LAURETTA, E., (ed.) (1990) *La "persona" nell'opera di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia.
- LINDEBAUM, P., (1984) "Hulks with one and two Anchors: The Frame, Geographical Detail, and Ritual Process in *Heart of Darkness*" *Modern Fiction Studies* 30 (1984) pp. 703-710.
- LODIGIANI, E., (1985) "Conrad e il Mito: un 'Mistero' grottesco nel cuore dell'Africa" *ACME* 38, pp. 115-136.
- LUPERINI, R., (1993) "Bilancio di un trentennio letterario (1960-1990) e ipotesi sul presente" a CAPOZZI (1993) pp. 7-17.
- LYOTARD, F., (1993) "Answering the Question: What is Postmodernism?" in DOCHERTY (ed.) (1993) pp. 38-46.
- MARTÍ, J., (1987) "Quim Monzó o la contraescriptura generacional" *Actes del 3r col.loqui d'estudis catalans a Nord-amèrica*. Barcelona, Abadia de Montserrat, pp. 249-260.
- MAZZACURATI, G., (1987) *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino.
- MENECHHELLA, G., (1993) "La distanza ironica in Giorgio Manganelli" a CAPOZZI (1993) pp. 143-150.
- MILLER, K., (1985) *Doubles. Studies in Literary History*, Oxford, Oxford Univ. Press.
- MONZÓ, Q. (1995) "A favor de Mrozek" *AVUI. Cultura*. 25 Maig, p. 3.
- MORALDO, S., (1996) *Wandlungen des Doppelgängers. Shakespeare - E.T.A. Hoffmann - Pirandello. Von der Zwillingskomödie (The Comedy of Errors) zur Identitätsgefährdung (Prinzessin Brambilla, Il fu Mattia Pascal)*, Frankfurt, Peter Lang.
- MCCARHTY, M., (1972) "Un aerolito" in *Escrito en la pared y otros ensayos literarios*.

- Barcelona, Lumen, pp. 25-48.
- McHALE, B., (1994) *Postmodernist Fiction*, London; New York, Routledge [ed. or. 1987].
- McINERNEY, J., (1997) "Raymond Carver le devolió la respetabilidad al realismo. [Entrevista]" *El País. Babelia*, 3 de maig, pp. 8-9.
- MORET, X., (1993) "Entrevista a Quim Monzó" *El país. Quadern*. 4 febrer, p. 8.
- NADAL, M., (1990) "Quim Monzó. Contra la hipocresia d'una falsa normalitat." *Serra d'Or* 32, pp. 867-871.
- NOGUEROL, F., (1994) "Julio Cortázar: en busca del otro cielo" in BARGALLÓ (ed.) *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del Doble*. Sevilla, Alfar, pp. 237-249.
- OLLER, D., (1979) "El somni i l'embriaguesa: les dues representacions de Quim Monzó." a *Quaderns Crema* 1, pp. 91-97.
- OLSEN, L., (1986) "A Janus-Text: Realism, Fantasy, and Nabokov's *Lolita*" *Modern Fiction Studies*, 32, pp. 115-126.
- PETRY, U.; B. ZANETTI, (1987) "Viel lärm um (das) Nichts. Giorgio Manganelli und die "Postmoderne"" *Italienische Studien* 10, pp. 213-228.
- PITTARELLO, E., (1995) "Finzioni dell'ombra" in *La cultura spagnola degli anni ottanta*, Palermo, Flaccovio, pp. 51-63.
- PULLINI, G., (1984) "Dalla crisi della persona alla disoluzione (vitale) del personaggio" in [aa.vv.] *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, Vallecchi, C. di Castello.
- PUTNAM, W.C., (1989) "Baudelaire's 'Le Voyage' and Conrad's *Heart of Darkness*" *Revue de Littérature Comparée* 63, pp. 325-339.
- RELLA, F., (1981) *Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche [Milano, Feltrinelli, 1993].
- RELLA, F., (1994) *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Milano, Feltrinelli.
- RELLA, F., (1995) *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*, San Cugat del Vallès, Pub. UPC.
- RIGOBON, P., (1995) "Q. MONZÓ. Olivetti, Moulinex, Chaffauteaux et Maury..." *Quaderni Ibero-americana*, 77, pp. 130-132.
- ROGERS, R., (1970) *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State Univ. Press.
- ROSS, Ch., (1979) "An Editor's Preface", *Modern Fiction Studies* 25, pp. 391-395.
- RUSSO, L., (1990) "Pensare l'io: l'identità della persona in Luigi Pirandello" in LAURETTA (ED.) (1990) pp. 17-28
- RUTELLI, R., (1984) *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli, Liguori.
- SÁNCHEZ DÍEZ, J., (1992) "Introducción" in J. CONRAD, *La línea de sombra*, Madrid, Cátedra, pp. 9-63.
- SHUTE, J.P., (1984) "Nabokov and Freud: The Play of Power" *Modern Fiction Studies* 30, pp. 637-650.
- SICARI, C., (1990) "La fine dell'identità nel pensiero di Pirandello" in LAURETTA (ED.) (1990) pp. 255-259.
- SIEGLE, R., (1995) "Postmodernism <sup>TM</sup>" *Modern Fiction Studies* 41, pp. 164-194.
- STARK, J., (1974) *The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, Barth*, Durham, Duke Univ. Press.
- STUART, D., (1978) *Nabokov. The Dimensions of Parody*, Baton Rouge; London, Louisiana St. University Press.
- TODOROV, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- TORRE, E., (1994) "Alteridad y Heteronimia en Fernando Pessoa" in BARGALLÓ (ed.) *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del Doble*. Sevilla, Alfar, pp. 103-116.
- TROUBETZKOY (1995) "Vladimir Nabokov's *Despair*: The Reader as "April's Fool""", *Cycnos*, 12, pp. 55-62
- VECCHI, M.L. (1982) "Giorgio Manganelli" *Belfagor* 37, pp. 41-53.
- VITOUX, F., (1979) "Conrad et Coppola au coeur des ténèbres" *Positif*, 222, pp. 19-21.
- VIVIANI, C., (1979) "L'opéra des ténèbres. Sur Apocalypse Now" *Positif*, 220, pp. 2-5.
- WATT, I., (1980) *Conrad in the Nineteenth Century*, London, Chatto and Windus Ltd.

- WEST, R. (1991) "Before, beneath, and around the text: the genesis and construction of some postmodern prose fictions" *Annali di Italianistica* 9, pp. 272-292.
- WILLIAMS, P., (1964) "The Matter of Conscience in Conrad's *The Secret Sharer*" *P.M.L.A.*, 74, pp. 626-630.
- YOUNG, G.L., (1982-3) "Quest and Discovery: Joseph Conrad's and Carl Jung's African Journeys" *Modern Fiction Studies* 28, pp. 583-589.
- ZANZOTTO, A. (1992) "Introduzione" in J. CONRAD, *Il compagno segreto*, Milano: Rizzoli, pp.15-23.

## CONCLUSIONS. LIMITS I POTENCIALITATS D'UNA PANORÀMICA.

1.- L'habitual sensació de lleugera provisionalitat, fins i tot precarietat, que plana sobre tota conclusió, esdevé en el nostre cas una autèntica *interrogació*: hi ha tant material a tractar (literari i crític; però també antropològic, psicològic...) que és possible que una mirada de conjunt trobi inevitablement absències significatives; al mateix temps, ho hem anat dient, evitar aquest fet només podria portar a ofegar les mateixes possibilitats que un estudi d'aquestes característiques podria tenir de partida: fàcilment, es podria convertir en una mera saturació més o menys exhuberant d'elements a tenir en compte que només podria donar com a resultat una sensació d'asfíxia (com un viatge sense fi ni sentit).<sup>1</sup> La sensació de provisionalitat i de precarietat, es manifesten així en la possibilitat que el valor específic d'una absència representi un qüestionament de la totalitat de l'estudi. La selecció, sempre necessària, ha intentat guiar-se en aquest sentit amb elements prou justificats en la història literària i crítica (del doble i sobre el doble), a partir dels quals, crec, el procés s'ha mogut entre delimitacions més que raonables. Perquè una cosa sí ha quedat subratllada després de tantes lectures: la *vocació proteiforme* del tema del doble és també una íntima característica de la seva gran dinamicitat temporal. L'estudi es situava així, en certa mesura, en el pla de la reflexió (una reflexió de tipus pràctic) al voltant de *les possibilitats d'estudiar un tema en la història*: és a dir, condicions i condicionaments de caràcter hermenèutic per afrontar-lo sobre les quals era imprescindible meditar. Pesava com una llosa la insatisfacció causada per models quasi-platonistes d'aproximació al tema, segons els quals, esquemàticament, hi hauria un "contingut" que emergiria de manera precària en un món mític, perviuria "naturalment" en les creences més pregones del folklore de mig món (si no tot), i trobaria sense problemes l'eco en el món literari romàntic, a partir del qual es desenvoluparia una posterioritat no sempre lliure del prejudici de l'epígon - i això quan es tracta de models satisfactoris, perquè una gran part del treball d'aquest estudi ha estat destriar de la ingent bibliografia sobre el doble el gra de l'abundant palla (*absent*, aquesta

---

<sup>1</sup> Valgui el barroer joc de paraules per a fer referència a *Die unendliche Fahrt* de Manfred Frank: un reconeixement implícit d'una obra tinguda molt en compte en el decurs d'aquest estudi, tot i la distància de tema i de construcció, per la seva exemplaritat pel que fa a l'estudi d'un tema en el temps. Cf. FRANK (1979).

si de manera justificadíssima). Naturalment, això és una impressió global; molts d'aquests estudis que reductivament puc anomenar de tipus tipològico-substancialista s'han demostrat òptims i de gran rendiment i utilitat. El treball de classificació és sempre un pas previ i en la proposta d'ordenació n'hi ha clarament una d'interpretació: la vastedat del tema les fa precioses si són fetes a consciència. Només que una panoràmica que volgués en canvi estudiar *la representació del doble en el temps* trobava, és obvi, en la tendència a la immobilitat d'aquests models un entrebanc massa palès. L'evident (i, en termes d'economia temporal de la recerca, important) bloqueig de lectura no es va dissoldre fins que la reflexió va portar a intentar acarar la *complexitat* necessària del nostre model amb la proposta desenvolupada en la monumental obra de Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos - l'elaboració, el treball*, paraules que potser impròpiament per l'ortodòxia estilística en català s'han multiplicat així com autèntiques claus de volta d'un edifici, potser incomplet, però en tot cas amb un esquelet estructural ben concretat. Això pel que fa a la situació de partida i d'arribada quant al mètode: però és interessant fer una revisió dels passos que hi porten, per poder així passar a una enumeració dels punts d'arribada concrets que ha donat per resultat.

Cal certament una ubicació en afrontar un tema tan genèric com aquest, pel que és possible saber-ne ja en una primeríssima impressió. L'acotació implícita, però evident, em sembla, centrava el focus en la *literatura* i concretament en la *narració*. Massa sovint s'han vist distorsions de percepció causades per interferències indiscriminades entre diferents nivells d'estudi: estudiar la literatura com si d'una creença popular o d'un cas clínic suplementari es tractés, per dir els més freqüents. Pot semblar paradoxal fer aquesta afirmació, perquè també ha estat molt palesa la voluntat interdisciplinària d'aquest estudi. No podem negar que les diferents "categories" o "nivells" susceptibles de ser estudiats interactuen de manera constant en la història - i és precisament a partir d'aquí que cal construir una interpretació. El "folklore" (en la mesura que es possible parlar-ne tan genèricament) o l'experiència clínica, per continuar amb els exemples, fornien estadis de lectura i participació en la història del doble diferents als literaris - cosa que no vol dir trascurables. En el seu procés concret d'*elaboració* hem trobat eines interpretatives, suggeriments o fins i tot claus de lectura que s'han revelat fonamentals. La gran massa permanent del doble del folklore fa pensar en una constant (i estranyament estesa) preocupació per una formulació ben propera al mite, de la qual només coneixem la punta de l'iceberg; cosa que ens ha de fer estar atents a no arraconar-la o menystenir-

la: és més, en certs moments, crec, l'*elaboració* literària s'ha dirigit més directament que en d'altres a aquest filó (el cas del romanticisme, mentre que molt més dubtosa seria la referència en Chrétien, per exemple). La interdisciplinarietat permet així explicar la interacció dinàmica de les diverses modalitats històriques de l'*elaboració*. Cosa que, em sembla bastant clar, és ben diferent que barrejar sense discriminar casos i exemples supeditats a una tipologia o explicació prèvia. En darrer lloc, en la literatura del doble, doncs, per a l'estudi de la qual hem plantejat aquesta situació eclèctica, que no vol dir inconsistent, una mínima precisió emergeix clara: es parlava de l'habitual *personatge doble*, que problematitzant Identitat-Diferència ens posava davant la reduplicació de la categoria de l'*un* en la de l'*altre*. Per això tota una esfera de l'escriptura del jo (tan freqüent en el nostre segle) que podia semblar pròxima al doble no ha estat estudiada; i no em sembla factible d'estudiar si no és que s'hi escenifiqui aquesta mínima constància. Per això, per exemple, em sembla que no és del tot exacte (o no sempre) parlar d'autobiografia com a doble (on hi ha una màscara, és cert, però sense que això impliqui una reduplicació: és més aviat un cancel·lar la biografia "real" - i si aquest no escenifica la tensió, em sembla delicat parlar de dobles).

Tot i la ubicació prèvia, ja en les primeres aproximacions, el tema s'ha demostrat com a caracteritzat fonamentalment per la seva gran variació, i per la tendència crítica a parlar en termes *implícits*. Un panorama precís i extens se'ns obria. D'entrada, una bibliografia extensa i vasta; una tipologia en molts casos massa rígida; una multitud de testimonis immensa. I l'enigma, a més a més, del sentit de l'aparició del tema - sentit que, des de bon principi esdevé central: si tan sovint i en tants llocs sorgeix el tema, vol dir que aquest és de gran importància. Aquí el primer entrebanc, perquè el sentit del tema es fa esmunyedís; i no hi ha manera de posar d'acord les lectures crítiques que han intentat definir-lo. I tot i això, existeix un reconeixement *intuitiu* del doble: la consciència de significativitat és sempre clara quan algú s'hi remet. Després de tota una panoràmica bibliogràfica, tipològica i genèrica de continguts tradicionals associats al doble, l'explicació d'aquests fets esdevenia possible només amb la idea d'un model complex que superés les habituals rigideses. En qualsevol intent de perspectiva sobre el doble ressonava necessàriament l'asseveració de Guérard amb què Rogers inicia el seu estudi: s'abusa del terme, referint-lo a les més diverses realitats. El discurs que en resulta és vague - a vegades (cert ús en recensions o articles breus en fa mostra) fins i tot banal: tres o quatre lectures en diagonal referides de manera genèrica a un implícit que no s'ha

intentat conèixer de cap manera. La qüestió és que aquest implícit semblava difícil, en qualsevol cas, d'abastar: d'una banda perquè volem entendre la història no com una recurrència d'una mateixa *substància* mítica sinó una reformulació constant que troba en el concepte de *treball* sobre el mite la idea vertebradora; d'altra banda, perquè l'heterogeneïtat i vastedat de fenòmens associats al doble no ho posen gens fàcil. Sorgia aleshores la problemàtica de les *possibilitats* d'identificació: com diferenciar un doble d'un personatge qualsevol, com dirimir en casos dubtosos...; és a dir, la necessitat d'una definició, la falta de la qual és sens dubte a la base de les consideracions heterogènies sobre el tema. Hem vist quantes dificultats pot arribar a crear el desig de precisió tipològica. A la fi, la imatge de l'*arxipèlag* adoptada per Jourde i Tortonese es feia camí en proposar-se com un model d'una certa complexitat en el qual es feia justícia tant a la unitat de fons com a la independència de cada una de les manifestacions. De tota manera, fins i tot així, el doble era difícil de pensar. Sense deixar per inútils tots aquests intents, sinó al contrari valorant les aportacions precioses que fan a la comprensió del tema, el desenvolupament de la panoràmica ha trobat en la idea de *constel·lació* el referent clau, per tal com permet en certa manera "trascurar" l'emergència tipològica per definir el doble sense deixar espai al dubte: al cap i a la fi, per molt que el terme sigui usat en referència a una entitat boirosa, en general sabem o intuïm a què es refereix. La idea de constel·lació, com s'ha apuntat, no s'aporta per tal de desautoritzar els elements d'una clarificació terminològica necessària, sinó per evitar-hi posicionaments extrems. Afegia a la magnífica idea de l'*arxipèlag* la possibilitat de la dinàmica i permetia descriure moviments el·líptics allunyats d'un eventual centre, òrbites diverses d'influència, interdependents etc.: també, dèiem, la imatge de l'explosió d'una *supernova* que redimensiona en un moment de la història totes les òrbites i el·lipses prèvies que formen la constel·lació...

Perquè és la història la que dona la clau: veïem com un implícit no-dinàmic en l'ordre substancial o tipològic no podia fer justícia a tanta varietat d'aparicions i això sobretot en la seva dimensió temporal, davant la qual, fora de l'àmbit restringit sobre què recolza, es mostrava com un clar *anacronisme*. Una constel·lació en el temps, un moment clau (la configuració del cànon, l'hem anomenat) que ocupa tot el paradigma i esdevé peça clau del repertori: hem desenvolupat tota una sèrie de consideracions de caràcter hermenèutic (al capítol 3 de la primera part) que ens han portat a sostenir la necessitat del marc teòric de l'*elaboració* tal com la descriu Blumenberg. I això deixant a

part que del doble calgui o no parlar en termes d'arquetipus perenne: és l'*aplicació* la càrrega de sentit principal (i per això, per exemple, tampoc hem entrat a discutir o matisar quan es pot parlar de tema o quan de motiu). La idea de *treball* (també en concordança amb la dimensió dinàmica de la lectura descrita per Iser) indica un sistema complex en evolució on la direcció depèn també de les circumstàncies anteriors i de la conjunció (o absència) de tot un cúmul d'elements: en el *treball* o *elaboració*, el doble es revela, més enllà de les polièdriques i subtils variacions amb què pot emergir, una forma que vehicula continguts diferents segons l'ocasió que hi dona el plus històric (i de la mateixa manera pel que fa a la còpia o referència intertextual). Jauss ho descriu parlant d'*interrogació* del mite i, com l'*elaboració*, l'hem usat conscients de les seves limitacions: perquè en el doble no hi havia tants elements que ens permetessin parlar d'un diàleg constant de la tradició a partir d'una *constància icònica* dels relats del mite. L'aparició i la línia diacrònica sembla més intermitent i fragmentada, la referència a un nucli determinat (no hi ha una sèrie de relats clau que defineixi la *constància icònica*) molt més difuminada (en relació, per exemple, a tota l'*elaboració* històrica del mite de Prometeu que Blumenberg detalladament descriu), almenys fins que la canalització de la massa temàtica del romanticisme no desenvolupa un entorn més estable, que té també la característica d'estar supeditat a un horitzó històric concret (d'on sorgiran els límits temporals en un sentit i l'altre - tal com hem establert amb el suport dels treballs de Todorov, Coates o Herdman). És per això que el model metodològic fonamental, Blumenberg, ha de ser tingut en compte de manera mesurada, a partir de la consciència (i les seves implicacions) que estem parlant d'un espai molt més indefinit, que és el d'un àmbit temàtic, a més a més molt vast.

De tota aquesta reflexió, crec, se'n deriva una reordenació de la panoràmica crítica que fa factible una visió més estructurada de l'emergència del doble. D'entrada, es resol satisfactòriament la interacció entre una presència constant, la dinàmica temporal i el factor especial del tractament del tema en el S. XIX. En segon lloc, justificava la nostra tendència a veure dobles: com diu Gadamer, les preguntes donen la direcció a la resposta i no són mai innocents. Amb tot aquest bagatge històric, vull dir, és inevitable que la nostra sensibilitat pel que fa als dobles és un fet: els nostres paradigmes de comprensió tenen íntimament consolidat el tema. I això no vol dir que el crític actual "busqui" o "trobi" dobles on no n'hi hauria d'haver; sinó que per raons històriques és més sensible a la seva percepció. És a dir, en darrer lloc, calia no deixar de tenir clara la



nostra pròpia *historicitat*. Com a conseqüència gairebé lògica de tots aquests aspectes, l'equilibri que superés possibles excessos havia de sortir de la lectura de textos concrets i perifèrics al cànon: és a dir, on era factible que totes aquestes consideracions prenguessin cos.

2.- Hem extret del doble més informació que no solament l'acte de constatar-ne la multiformitat - només, dèiem, describable en termes d'estructures complexes (l'arxipèlag o la constel.lació). Tanmateix, hem de reconèixer que el panorama no és el d'un anàrquic camp de batalla. L'estructura complexa és en qualsevol cas estructura, i d'alguna manera, intuïtivament deia Hildenbrock, coneixem què és possible de remetre al tema del doble i què no. Igualment pel que fa a la massa magmàtica de continguts. Més si del que es tracta és de parlar de testimonis dels dos darrers segles, en els quals, gairebé paradoxalment, la variació, dins de canals més restringits, ha augmentat notablement - sempre, però, com a referència a un model bastant concret. La irrupció del doble romàntic, canalitzant i condensant diverses tradicions sobre el doble i oferint un model d'èxit a la posteritat és clarament una *fractura* històrica (la *supernova* que trasbalsa i reordena les línies de gravitació de la constel.lació). No podiem, doncs, deixar de fer-hi una atenció particular i dedicar un capítol al *doppelgänger* romàntic - clau en la configuració del cànon (per activa, per la influència que ha tingut; i per passiva, per tal com la crítica l'ha privilegiat a l'hora de configurar-ne la imatge). Tampoc no podiem, un cop detallat el procés de formació d'aquesta imatge, deixar de preguntar-nos per les implicacions que aquest comporta. Tot un univers ric d'experiències crítiques i literàries corria el risc de ser deixat de banda injustificadament si es prenia com a objectiu fonamental la tipologia estricta. La tipologia és sens dubte necessària; ara bé, pel que fa al tema del doble cal reconèixer que trepitja un terreny molt delicat. Pel que fa al fet literari en si, d'altra banda, només pot representar un pas previ. La utilitat d'una panoràmica volia ser la de donar un punt de referència, tan ambigu com es vulgui, partint de la idea que, més que no pas un vector de definició unívoca, allò que configura l'horitzó del doble és la figura d'una constel.lació de contorns imprecisos. Una figura que té l'avantatge de permetre a més a més la variabilitat dinàmica en el temps. Unes zones límits els integrants de les quals serien més o menys dobles depenent del grau d'intensitat d'un moviment de tipus centrífug vers l'interior. Fins i tot en el més difuminat dels casos, el que es queda en la duplicació física, hem vist que pot arribar a aparèixer un horitzó de

preocupacions que, ni que sigui de manera distanciada, és possible remetre a aquest centre ideal. Un centre que de tota manera no tenim perquè identificar amb una figura o altra, tot i que existeix una *constància icònica* que permet el reconeixement *intuitiu*: que no vol dir simple, sabem que són molts els elements que caldria tenir-hi en compte. Com més n'incorpori, més una figura s'acostarà a la figura ideal d'un doble. Això, evidentment, situa la decisió de fet, no en un patró d'identificació, sinó en la percepció subjectiva del que serà la dinàmica històrica de l'experiència estètica: només en l'emergir concret en l'articulació de la producció, recepció i catharsis, és un fet, el doble podrà ser identificat i vist com a evident, identificable, dubtós, una mera manera de parlar etc. Hi ha tota una constel·lació de fenòmens que hem descrit: absolutament res impedeix anomenar-los dobles. Podem fer-ho, és clar, tenint en compte la proximitat amb estructures de pensament que tendeixen a la simetria, el ressò dels quals es troba en la dinàmica entre els personatges que emergeix en l'*acte de la lectura*; unes estructures tan connaturals a l'home que cal tenir-les ben presents per tal de no caure, per exemple, en la situació d'un Rogers que en el moment d'aplicar la seva distinció, d'altra banda extremadament il·luminant, doble latent/manifest, feia de gairebé qualsevol personatge un doble latent. Doble seria allò que pot referir-se a aquesta constel·lació, allò que *tendeix* a la figura modèlica d'un "second self" - un cop feta aquesta constatació és feina de cada un valorar i mesurar el propi ús del terme. A partir d'un mínim però palès desdoblament, el camp és ampli perquè la nostra sensibilitat fonamentalment històrica li atorgui una *significativitat* més o menys gran. I això pel que fa a una qüestió coent, amb el *substancialisme* de la qual és necessari anar en compte en la nostra perspectiva, del moment que la proposta és precisament valorar la *diferència* que el moment històric comporta - és a dir, dibuixar no l'essència del motiu, sinó com aquest és *pensat* diversament en situacions diverses.

Acabades aquestes consideracions, la part de perspectiva genèrica sobre el *doble* tenia, al meu entendre, elements suficients d'articulació com per poder ser tancada. Existeix la pregunta de si hi ha alguna cosa interessant a dir en un tema que ha estat tan visitat com aquest. Cronològicament, el nostre estudi va néixer a partir d'un lloc perifèric com l'edat mitjana, on per tant, la problemàtica historiogràfica i la no-adequació de tipologies essencialistes era palesa. D'aquesta recerca, que constitueix la segona part d'aquest treball, sorgeixen clarament la necessitat tant d'afrontar un model complex i dinàmic en la construcció de les formes literàries (l'*elaboració*) com d'estudiar

prèviament i detinguda la imatge canònica del doble (testimonis, crítica i implicacions històriques). Hem vagat potser erràticament (no podia ser altrament, amb la massa d'informació que hem afrontat) fins arribar a una perspectiva que, sense menystenir els treballs previs, resolgués les insatisfaccions que han anat emergint del nostre repàs descriptiu. Per a completar aquesta visió, les altres parts es proposaven abordar, en forma de comentari pormenoritzat, exemples històrics situats abans i després de la *convulsió* romàntica. Parts molt importants de la panoràmica del doble han estat ja tractades a bastament en la literatura crítica del doble - el propòsit del nostre estudi era il·lustrar amb elements que d'alguna manera no es trobaven en el mosaic, les viscissituds del *treball sobre el doble*: com entenem un tema en la història (tenint molt present que el nostre propi horitzó hermenèutic està ja condicionat, com ho ha estat per als anteriors crítics) i com la recepció el configura i en treu sentit (més que gastar-ne els contiguts). La primera part era essencialment una tasca d'orientació pels marasmes crítics: com un compendi de precaucions. La resta de parts, en canvi, proposes d'atenció directa als textos literaris, elegits per a completar la perspectiva global. Així del repàs bibliogràfic, passant per les dificultats de la tipologia per respondre funcionalment a la vasta panoràmica del tema, hem arribat a l'establiment de la importància de la figura del *doppelgänger* en la configuració del procés hermenèutic que vulgui abordar el doble - articulat històricament en la seva elaboració, interpretat d'acord amb horitzons configurats en tota l'activitat, crítica i literària, prèvia. La proposta era ara la d'abordar en profunditat períodes i exemples "perifèrics" al cànon i la seva articulació històrica - demostració no de l'existència perenne d'un *topos* sinó de les diferències substancials que un mateix camp temàtic pot suscitar en la seva *elaboració*. Triant, a més a més, períodes significatius en el canvi de conceptes de realitat i potencialitats narratives com l'edat mitjana i el S. XX, teníem la consciència d'aportar suplementàriament elements nous per a completar una panoràmica general del *treball sobre el doble*.

S'intentava així, amb tota l'energia possible, d'impedir que aquesta perspectiva es convertís en una nova forma, més atenuada, de buscar un altre universal. Tot i que certs continguts permanents, en els quals ens hem aturat extensament, poguessin fer-nos-hi tendir. La pregunta era aleshores no intentar fer acoplar un model teòric als textos observats sinó desxifrar aquesta aparent unitat enmig de les evidents diferències. La clau, la dinàmica històrica, evidentment: les constàncies epocals esdevenien així el darrer instrument a partir del qual poder concebre la diversitat en la història, la diferència òbvia

de significativitat que cada moment podia donar a un esquema més o menys constant icònicament (més aviat menys que més, tot sigui dit).

Un primer pas era l'evident aparició en el roman artúric. El fet desembocava en la idea del canvi en la *representació històrica* de la idea d'individu: la particularitat de l'Edat Mitjana es trobaria en la seva tendència quasi plàstica - una representació *pictòrica* de l'individu que precisa del contrast del doble. La mentalitat simbòlica feia la resta: perquè més enllà de divergències possibles, l'especificitat concreta del roman artúric esdevenia explicable sobretot en la unitat genèrica de l'estètica medieval. Una unitat de manifestacions de l'esperit que és absolutament necessari no oblidar mai, i més si es parla del segle XII en concret. Per això tots els elements dels relats de Chrétien de Troyes tenen un significat especial, en virtut del pensament simbòlic d'abast totalitzador que hi ha a la seva base. En aquest món complet, que l'heroi es trobi a sí mateix, corporitzat en un altre personatge, no pot deixar de tenir una gran importància, tot i no manifestar-se en l'encontre una relació com la del típic Doble -sense oblidar l'especial estructuració d'aquest pensament simbòlic concretada en el pensament analògic i figural, fenòmens determinants segons Vinaver i Auerbach. En aquest ordre de coses, és perfectament lògic que les aventures dels personatges tinguin relació amb l'aventura fonamental de l'heroi: la joie, com la reina, com el Graal, són elements misteriosos relacionats tant amb l'alteritat (o almenys la visita que cal retre al món de l'altre) com -i la relació no és casual, si pensem al que s'ha dit analitzant el sentit del Doble- amb el destí últim de l'individu. Com deia Méla, una mateixa aventura sembla repetir-se en tots els romans, la del personatge a la recerca d'ell mateix, travessant les profunditats més misterioses de l'existència humana: el corn, la reina, el Graal, la fada... el món imaginari dels romans artúrics relaciona de la manera més enigmàtica els fets més estranys, i a vegades horrorosos, amb la profunditat espiritual de l'heroi. La prosa, per la seva banda, se situava en una nova època: la pressió més alta de l'església, la perdua de centralitat de l'individu, els conflictes, sobretot de política eclesiàstica portaven a una nova sensibilitat menys atent a l'individu i més a la corralitat, la precisió, la *summa* i l'al·legoria. Tot i que, en aquest ambient més opac, certs dobles mig emboscats resultin explícits i per tant donin fe d'una presència encara de la consciència de la preocupació per l'individu. Trobàvem així, dins d'un mateix gènere i època, un exemple evidentíssim del procés d'*elaboració* que la història porta a terme, per tal com en el treball que la prosa fa sobre el model en vers i sobre les versions anteriors de la mateixa prosa (la *intervenció* per part

de la mateixa tradició) es configurava una palesa diferència en el tractament del tema. Determinant en tots els casos, en un ambient més pròxim al *Gilgamesh* que al doble romàntic, el fet que no es tematitza la semblança, sinó s'aprofita en la seva part més funcionalment simbòlica per a escenificar moments crítics. Des d'aquesta òptica importa poc que l'ús sigui o no conscient, més o menys espontani, perquè el poder de la imatge, la seva visibilitat, se situa clarament en l'àmbit del *simbol* - una sensibilitat que al nostre món li costa certament d'assimilar.

L'alteritat del món medieval, però presenta també profunds fets que s'insereixen en la projecció vers el futur, doncs, en la modernitat: la preocupació per l'individu, en el nostre cas, seria paradigmàtica. Tots aquests elements fan òptim l'exemple del *roman* com a un estadi d'una banda no estudiat exhaustivament (que reclama per tant atenció) i per l'altra il·lustratiu de la variació que la literatura que *elabora* el tema aporta. Una variació que fins i tot en el mateix gènere es fa perceptible, centrada en l'especial imbricació de l'efecte del doble amb la *coïnjonture*. El *roman* demostra com el *treball* sobre el doble és sensible a cada moment històric i que cada espai l'usa en els propis paràmetres: un avís més per a defugir un significat essencial, de per si esmunyedís, de la pregunta pel doble - perquè és en el plantejar noves dimensions de la pregunta que la literatura s'estén, com el cas de la prosa i Chrétien demostren.

Amb el romanticisme, la importància de l'individu, en constant però latent ebullició des de la configuració mental d'Europa, pren finalment el centre de l'escenari. Paral·lela a aquesta eclosió documentadíssima i d'extrema importància pel que fa a l'abast posterior, és el moment també de l'explosió del *doppelgänger*. El moment d'allò que en l'estudi hem anomenat la configuració, decantació, conformació, del *canon* del doble: resultat de gairebé tot un segle impregnat de fantàstic, astorat davant la complexitat amb què l'individu s'obre pas. L'idili entre ciència (psicologia) i literatura, però, s'acabarà just amb el moment que s'acabarà aquest moment estelar del doble en el centre de la literatura occidental. La psicoanàlisi s'erigirà, amb pretesa científica, com el nou mite dominant pel que fa a la complexitat humana. Conrad, fascinat pel doble, ha d'inserir-lo en coordenades de versemblança. Ara bé, donant-li l'existència que esdevindrà clau per entendre'n les aparicions posteriors: la de desubicar-lo del fantàstic per tal com el que hi havia prèviament era una *desrealització* del mateix món real. El S.XX portarà així com a principal novetat la idea que la realitat (i qui la percep, l'individu) no és un concepte indiscutible (en la literatura: paradoxalment, o potser no tant, és el segle que acabarà amb

la instauració del complex tecnocràtic). Històricament, més tard, una darrera conseqüència s'hi afegirà: la consciència de simultaneïtat amb la tradició, la a-historicitat en la dinàmica amb els referents literaris. L'univers intertextual de Nabokov ho exemplifica clarament. La idea del doble, la seva condició d'artifici literari, esdevé un element més d'aquella incertesa davant la realitat. L'individu es veu així radicalment qüestionat des d'una endimoniada profusió d'angles de percepció (segons una coneguda expressió de la crítica nabokoviana).

En el temps, doncs, el doble hauria anat articulant-se en almenys cinc àmbits determinants per les seves característiques aquesta pot ser una idea de natura hipotètica que ens permet englobar el nostre estudi i imbricar-lo en la crítica prèvia. Un *primer* es trobaria en els relats mítics, dels quals hem destacat Gilgamesh i Enkidu (per ser els primers, per exemplars i per la bellesa de la seva història) - dos herois complementaris (d'on el record de la composició que retornarà en les ramificacions de les parelles i dels amics; i on ressona el motiu d'una unitat ideal perduda, la de l'andrògin, tot i que em sembli complicat anar més enllà en aquesta direcció). La llista possible és molt extensa i variada (fins a l'extrem de Jacob i Essau, relat de bessons gairebé irreconeixible). Del fet casual i insòlit, i, doncs, estrany, del naixement de bessons sorgiria tot un àmbit relacionat amb el sobrenatural i el màgic (o amb el tabú: d'on la tradicional por associada a l'ambigüitat intrínseca del sagrat), apte a ser incorporat per personatges de tipus heroic que es mouen en relats d'articulació simbòlica. És així que, en darrera instància, podem també dir que la freqüent tasca fundacional i social d'aquests herois pot ser reconduïda a un tipus de relat que tenim prou present: la de l'heroi que ha de resoldre un conflicte amb si mateix i ha de renunciar o superar una part de la seva natura complexa per anar endavant i dur a terme allò per a què ha estat cridat: com en el *doppelgänger*, una escissió marca el pas de la línia d'ombra, un *assassinar* el passat propi. I no cal oblidar que ja en aquest ambient la mirada burlesca de Sosia va més enllà i es pregunta per les modalitats de la pròpia identitat. Tot i això, la pervivència del tema no residirà en aquests àmbits sinó molt més en el del folklore, com hem dit. Cosa que seria ben viva (Lecouteux ens ho ha deixat clar) en un *segon* moment clau de la història del doble, l'edat mitjana, immersa encara en una cosmografia i coherència espiritual semblants. En el món que la novel·la naixent dona a l'individu perquè desenvolupi les seves primeres passes, el personatge (ja no mític, però sí articulat en estructures simbòliques) es troba amb l'*altre* en el moment d'afrontar la vida: també aquí el conflicte de ser un mateix esdevé un

combat amb un mateix. L'individu incipient necessita ja d'un doble per ser descrit, un doble que escenifiqui la resolució del problema de tirar endavant. I encara que puguem parlar de utilització de matèria mítica, cal tenir molt present que en aquest món que es projecta amb una desconcertant modernitat no els fa servir sinó és elaborant-los per a les pròpies necessitats - una acotació necessària per mostrar com el pas de distanciació en referència al món del folklore era més que un fet a aquestes altures. Diferents raons farien que un *tercer* moment, el món del Renaixement i el Barroc, privilegiessin els àmbits d'Amfitrió i Narcís, en una clara continuïtat a una forma establerta; i ja Girard ens ha proposat una lectura que fes d'aquesta època una incubació de la tempesta sobre l'individu que hauria de venir (no oblidem que és el moment de la progressiva afirmació del subjecte, però també el de la vida entesa com a somni, com a laberint...). Això sense comptar que la perfecció de la forma de la novel·la feia emergir el contrast entre personatges com una tendència constant per entendre l'ànima humana. El *quart* moment seria el del romanticisme, que assenyalaria ja el pas a un món que oblida el paradigma de tendència simbòlica i se situa en el de tendència psicològica. D'aquesta manera, la naixent psicologia farà durant un temps el camí de bracet a l'especulació literària al voltant de la complexitat d'aquest subjecte sobre el qual, paradoxalment, la societat sembla tenir tantes certeses. Certeses que el Romanticisme, de manera ambigua, per tal com admira el pensament científic, dinamita desplegant el drama de la consciència en termes de dubtes fonamentals, d'incerteses (pel que fa a un jo monolític), amb el vehicle del fantàstic com a eina ideal. Precisament el vehicle més oposat a la raó, tenyit en Poe d'horror i angoixa o en Dostoievski d'exploracions del subsòl de l'ànima humana. El turment d'enfrontar-se amb un mateix, paral·lel a un progressiu afinament tècnic de la psicologia, i doncs a un moviment espiritual que portava cada cop més dins l'àmbit de les *certeses* de base la natura complexa i incerta de l'ànima. Potser per això el moment del cànon es clou amb tractaments quasi al·legòrics com el de Stevenson o Wilde, o bé completament evanescents com el de Maupassant: el fantàstic, tenyit o no de ciència, ja no era possible, el doble ressaltava la pròpia natura literària. El *cinquè* i darrer moment de la història del doble seria el posterior a aquest procés: el descrit en la nostra tercera part que hem descrit a través de la lectura del debat Modernisme / Postmodernisme. El món del salvatisme atàvic de la tenebra davant els ulls de la persona que travessa una experiència fonamental; però també el món de la dissolució de les certeses sobre aquesta persona. I fonamentalment, un món que sorgeix d'una nova mirada de l'individu i d'una

banalització del cànon del doble; un món que té una referència literària molt clara, sobre la qual es desenvolupa una sistemàtica intertextualitat. Cosa que cal complementar amb la impressió que el tema hagi trobat en la història moments claus en l'elaboració intertextual o fins i tot paròdica. Cas aquest darrer, per exemple, del doble de Dostoievski, relat de to paròdic i en canvi potser el model més perfectament adequat al cànon: és a dir, el més aproximat a una imatge ideal del doble: el que més depuradament la representa (arribant a semblar gairebé que actuï com una referència implícita en molts dels crítics).

3.- Això pel que fa a una diacronia lineal. Pel que fa a la constància icònica, una cosa és clara: en totes les aparicions del doble, l'individu (gairebé per definició, es diria, si fos possible una definició del doble) es veu col·locat en una tensió més o menys evident. Apareix sempre clara la idea que no és fàcil viure com a individu, ser individu. Les semblances clamoroses entre el relats que hem comentat de Chrétien i Conrad són ben il·lustratives: el *dol* entre cavallers / oficials que s'allarga interminable, el macabre dels caps a les estaques de l'estació en el moment de travessar la *shadow line* a Brandigan (la millor escenificació la d'*Apocalypse Now*): el drama de ser (o millor dit, esdevenir, per tal com parlem d'un procés permanent) individu definit en el travessar una línia d'angoixa i tenebra. Angoixa, *Unheimliche*, *Wiederholungszwang*... la psicoanàlisi ens ha ensenyat com és de tèrbol i paralitzador el passat de l'individu, autèntic llast amb el qual cal passar comptes (fer l'experiència de l'*ombra* deia Jung). No que estiguem donant carta de certesa a la lectura psicoanalítica: com ja hem dit en repetides ocasions, ens estem referint a un moment concret de l'*elaboració* d'un àmbit temàtic que com més es mira, més deixa entreveure un mitologema més o menys precís. El conflicte inherent a la conformació de l'individu es veuria així respost en molts dels aspectes del doble - el *fatalisme* que tant se sol citar per parlar de les seves constants, no seria una tematització més del fet que la consciència de pretesa monolítica no es basta per controlar tot el desenvolupament de la persona? o, quan parlem de *projeccions*, no podem afirmar ara que en el fons estem explicant el mite amb l'*elaboració* concreta que la nostra època ens ha donat?

No podem afirmar que el tema es mou en un sentit concret només, però si constatar que és la conflictivitat del viure com a individus el que esdevé punt clau de la seva aparició. Però parlar només en aquests termes seria reductiu: molts aspectes no hi



quadrarien, a primer cop d'ull. La dinàmica original / còpia; el sobrenatural (que en la intertextualitat emergeix com a factor d'irrealitat); la violació de l'equilibri Identitat / Diferència... Tots ells factors que, en canvi, podrien entrar en l'àmbit de preocupacions que es va delineant per al doble si els tractàvem en termes alternatius als que és habitual usar. És a dir, d'una manera *negativa* - no com a peces que intervenen en la *composició* directa sinó en la discussió, en el dubte (en el misteri), d'una *lògica única*, individual, permanent o monolítica: la de l'individu pensat com a *un* i *únic*. Feta aquesta precisió, podríem englobar gairebé la totalitat de la massa temàtica que hem comentat en una constant: la de la *representació*, o de la *història de la representació* del doble en la seva relació amb l'individu: una dinàmica històrica en la qual la recepció (reprenem constantment Blumenberg), més que *gastar* o repetir, *extreu* potencialitats significatives. Vist així, per exemple, el moure's en la irrealitat com a referència sistemàtica esdevé part programàtica d'una representació que s'articula en negatiu pel que fa a un eventual horitzó (el del "sentit comú") on l'individu és una realitat certa. Realitat que, per exemple, en els dos darrers *moments* històrics de la nostra proposta, és discutida amb el correlat del doble, sigui genèricament, cas del romanticisme; sigui moralment, cas de Stevenson; o bé en la seva possibilitat sigui d'autopercepció, cas de Conrad, o de comprensió del món en general, cas límit de la postmodernitat). El Romanticisme encara pensa científicament com si li calgués demostrar la complexitat humana; posteriorment, la complexitat és la clau indiscutida d'una experiència fortament en contrast amb la idea d'una experiència individual. I això pel que fa als moments històrics que han tingut més a flor de pell la idea de subjecte (com hem desenvolupat en la IIIa part de l'estudi). També l'heroi del mite (el probable *primer* moment de representació narrativa), matant el seu passat pot tirar endavant, tot i que calgui molta prevenció en fer aquesta lectura. Molt més clara (i pel que fa a la nostra tesi, molt més fonamental) és la tensió en l'edat mitjana europea: el moment i el lloc on es comença precisament a desenvolupar la consciència clau de l'individu de manera sistemàtica (un *segon* moment diferenciat, dèiem, que hem abordat en la Iia part). Que en aquest àmbit el doble s'hagi mostrat actiu i funcional, i que el moment posterior de màxima exasperació coincideixi també en el moment culminant (previ al declivi) del pes del subjecte a occident (és a dir, el romanticisme), esdevé ara gairebé un corol.lari de tot el nostre recorregut, que pot ja presentar-se, des d'aquesta perspectiva, molt menys erràtic que no podria haver semblat - si fem només un esforç de reordenació conceptual.

Ho hem ja mencionat: és un fenomen inseparable de la literatura el fet de crear, modificar, i moure's'hi, horitzons de civilització. Nietzsche havia postulat aquesta funció per al mite - l'eina fonamental per a mantenir l'equilibri d'una cultura seria el mite com a creador d'horitzons de civilització. Perduda la funcionalitat mítica d'una narració, roman l'horitzó creat, tot i no trobar-nos amb l'abast últim que se suposa al mite, trobem en les obres literàries tenen la creació d'horitzons de civilització. La ficció és així el lloc on es possibiliten, creen i realitzen els moviments més importants de la vida d'una cultura -i de fet aquest és el procés més aparent i alhora definidor d'allò que anomenem "ficció". En la de Chrétien emergeix en la seva particular construcció de personatges, s'insereix en l'horitzó cultural la nova realitat de l'individu. No que ell en sigui l'únic responsable: és més aviat que l'horitzó vehiculat per les seves obres s'insereix en el nou àmbit de l'imaginari, pel qual el concepte d'individu, fins aleshores menystingut, comença a donar les seves primeres passes. La versió posterior en la prosa mesurarà l'entusiasme i demostrarà com l'horitzó es va modificant i com l'individu va sorgint o amagant-se segons l'esperit de l'època ho demani. De tota manera, hem vist que, en un sentit o en un altre, la imatge del doble era present en aquest retrats - seguia suscitant preguntes interessants. De l'anàlisi narrativa que hem fet emergeix també el fet de la particularitat en relació amb tots els personatges narratius del doble, fenomen per tant lligat a la novel·la, de manera més o menys evident. La connexió amb la idea d'individu i de món simbòlic mostra com és d'indefugible l'estudi del *roman* medieval per la particularitat de l'època i per la il·lustració que pot furnir: cal preguntar-se si en realitat no assistim en ell a una posada en escena primerenca, uns primers estadis, del tipus de construcció de sentit propi de la novel·la que permeten una millor comprensió d'aquesta forma literària. Els personatges de Chrétien serien una manifestació primerenca d'aquests processos, encara molt estretament lligats a les peculiaritats del pensament medieval. És per això que cal considerar Chrétien de Troyes com un punt d'inflexió: la seva construcció de personatges, topant amb la necessitat de la figura paral·lela, és com una condensació de la construcció de personatges en la novel·la posterior en general. El seu exemple ens fa pensar en la natura *pictòrica* de la *representació* narrativa del doble: situació que, certament en graus diversos, podem afirmar com a constant (més si tenim en compte els processos constructius que operen en l'acte de la lectura). Podriem parlar així d'una tendència constant en la variadíssima constel·lació històrica sotmesa a l'*elaboració*: l'intent (no ininterromput, està clar) de concebre l'ésser humà (millor no parlar aquí de

persona, subjecte o individu) i, fent-ho, *representar-lo* subratllant-ne la falsedat d'una idea *monolítica*. Aquesta idea clau, que podem trobar sense dificultats insuperables en els altres *moments* històrics que hem visitat en aquest treball que ara acaba, ens pot permetre una darrera i última reflexió.

4.- Com afirma Frank en un treball que gira al voltant dels conceptes de Subjete, Persona, Individu, estem parlant d'un àmbit molt complex i difícil d'aclarir.<sup>2</sup> Queda clar però que una tendència porta a la dissolució dels límits conceptuals d'aquestes definicions en el nostre moment històric de finals del S. XX (constatació que podem completar amb la idea de Morris d'un punt de partida en l'edat mitjana). Retornant a Blumenberg, hem de recordar que el mite, en la seva descripció, no és una resposta a una pregunta, sinó una manera de fer impreguntable una qüestió. El doble, del més banal al més terrorífic, se situa sempre en la dimensió de la tensió individual. La possibilitat de concebre'l des d'aquesta dimensió esdevé una constel·lació de modalitats on cada època desenvolupa una *representació* determinada. En aquest sentit, també els continguts sobrenaturals més íntimament lligats al folklore s'articulen com una gamma complexa que explicant l'enigma de viure (o de morir, que ve a ser el mateix), es proposen com en un gest d'anticipació expectant, pel qual, *explicant una història*, deixi de ser possible una pregunta nua que seria massa angoixant.

En tota la nostra panoràmica històrica (per fragmentària que es mostri), un rerefons constant: les viscissituds de l'individu i la seva concepció. S'ha dit que doble i *bildungsroman* solen anar junts. En la mesura que tot individu es *construeix* constantment en tota la seva vida, podem acabar aquesta recerca acceptant aquesta idea. La dificultat de concebre una cosa en aparença tan clara com la nostra personalitat, articulada de diferents maneres en tota la història, ha estat una constant - la dificultat de percebre *què* i *com* existeix l'individu, aquesta entitat que en darrera instància sembla només comptar amb la distinció lingüística entre jo i els altres com a base o la il·lusió de la memòria. Del dubte sobre la idea feta d'individu com a únic, constant, diferenciat i isolat, sorgeix tot un filó de reflexions. El doble és un dels seus fruits: proposant una versió prèvia per a l'individu que posa davant de tot la seva complexitat, i articula una constància icònica (i de contingut) que en aquest moments esdevé més i més clara (per

---

<sup>2</sup> FRANK (1988).

modesta que resulti), en sintonia amb la idea d'una literatura que treballi la condició escindible de l'home. No dubto que el treball fonamental de Lachmann (la nostra recerca ha anat destil·lant els estudis de més interès) pugui ser sostingut, en el sentit de postular una concepció latent de l'home com a entitat *dobla* en la història de la humanitat. El punt d'arribada d'aquesta tesi se centra més restringidament en la dinàmica estrictament literària. Ara, una cosa és clara: la *representació* que cada època fa del doble se situa en l'òrbita clara de l'enigma sobre l'aparent condició monolítica de la persona - interrogant que, és clar, en cada època dóna lloc a universos de significació diferenciats. No és estrany que la paraula *confessió* sorgeixi tan sovint en els títols de les obres literàries que hem comentat: un dels conceptes configuradors claus en la història del concepte d'individu. Fet i fet, ja Agustí d'Hipona redactant les seves *Confessions* (una ben reculada incursió en el terreny autobiogràfic) es veia torturat per la constatació de la natura complexa, *dobla*, de l'ésser humà.

No fa falta meditar sobre la consciència o inconsciència amb què s'utilitza el recurs; tampoc en delimitacions del tipus motiu / tema etc., com tampoc rastrejar una filiació d'influències. Un filó permanent es desenvolupa en el temps: el folklore, temes com l'ombra o el sosia, l'amistat i la composició en la novel·la, ho demostren. No parlem d'un topos immutable (al meu entendre la peça bàsica que ho demostra és Chrétien), sinó una proposta icònicament poc definida (si no parlem d'aquesta cruïlla de preocupacions fonamentals sobre l'existència) que suscita a cada època una pròpia elaboració sotmesa als concrets processos de la seva modalitat d'experiència estètica (i que nosaltres podem copsar en funció de la seva articulació epocal). No es tracta de pensar que això és una troballa (de fet, és més aviat una evidència). Tampoc que això vulgui portar a desestimar els intents, sempre necessaris de taxonomia. Aquest treball que ara acaba volia només insistir en una altra dimensió, poc tractada en opinió meua, i reivindicar la historicitat del doble - i el seu significat: una perspectiva que resulta més funcional per a concebre l'abast real del tema i de l'obra que no pas una delimitació estrictament tipològica (per indicar el pol metodològic oposat). No tenim, així, en el doble, una *resposta* a l'enigma de l'individu; però sí una història que canalitzant i parcel·lant l'horitzó de comprensió (i les seves categories) fa que una eventual pregunta en la seva direcció no sigui procedent (perquè ja té una resposta prèvia). El doble (per acabar amb qui més ha determinat el nostre estudi, Blumenberg) proposa, a través de la seva *representació* concreta, una explicació que parcel·la un concepte concret. El terreny és i serà misteriós, enigmàtic.

Ara bé, cal reconèixer que l'enigma sobre la possibilitat que l'home sigui individu monolític no té una resposta infinita, en certs àmbits, perquè la qüestió pot comptar amb una canalització possible en la literatura que *elabora* el doble... perquè el doble, precisament, *ha fet impreguntable la pregunta*.

## IV BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

### 1.-TEXTOS:

- *Lancelot du Lac. Roman français du XIIIe siècle*, (segons ed. de E. KENNEDY), Paris, Librairie Gen. Française, 1991 (V. I); 1993 (V.II).
- Renaut de BEAUJEU, *Le bel inconnu*, ed. G.P. WILLIAMS, Paris, Champion, 1929.
- *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*, ed. A. MICHA, Genève, Droz, 1978-1983.
- CONRAD, J., (1921) "The Duel" in *A Set of Six*. London, Heinemann, pp. 201-331.
- CONRAD, J., (1985) *The Shadow Line. A Confession*. Oxford, Oxford Univ. Press.
- CONRAD, J., (1986) *The Secret Sharer in Typhoon and Other Tales*, Oxford, Oxford University Press, pp. 241-295.
- CONRAD, J., (1988) *Heart of Darkness*, Ed. KIMBROUGH, London, Norton, 3a ed.
- Chrétien de Troyes *Le Conte du Graal* ed. CHARLES MELA Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- Chrétien de Troyes *Le chevalier au Lion* ed. MARIO ROQUES Paris, Champion, 1960
- Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, ed. MARIO ROQUES, Paris, Champion, 1955.
- Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrete*, publié par MARIO ROQUES, Paris, Champion, 1958.
- MANGANELLI, G. (1995) *Centuria*, Milano, Adelphi. (1a. ed. Milano, Rizzoli, 1979).
- MARIAS, J., (1990) *Mientras ellas duermen*, Barcelona, Anagrama.
- MILLÁS, J.J., (1990) *La soledad era esto*, Barcelona, Destino.
- MONZÓ, Q. (1980) ... *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*. Barcelona, Quaderns Crema.
- MONZÓ, Q. (1983) *Benzina*. Barcelona, Quaderns Crema.
- MONZÓ, Q. (1993) *El perquè de tot plegat*. Barcelona, Quaderns Crema.
- MONZÓ, Q. (1996) *Guadalajara*. Barcelona, Quaderns Crema.
- NABOKOV, V., (1969) *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, New York, McGraw-Hill.
- NABOKOV, V., (1970) *Mary*, New York, McGraw-Hill.
- NABOKOV, V., (1989) *Despair*, New York, Random House.
- NABOKOV, V., (1996a) *Lolita in Novels 1955-1962*, New York, Literary Classics of the U.States, pp. 1-298.
- NABOKOV, V., (1996b) *Pale Fire in Novels 1955-1962*, New York, Literary Classics of the U.States, pp. 437-667.
- NABOKOV, V., (1996c) *Pnin in Novels 1955-1962*, New York, Literary Classics of the U.States, pp. 299-435.
- NABOKOV, V., (1996d) *The Real Life of Sebastian Knight in Novels and Memoirs 1941-1951*, New York, Literary Classics of the U.States, pp. 1-160.
- PESSOA, F., (1986) *Textos de intervenção social e cultural. A ficção dos heterónimos*. Lisboa, Europa-America.
- PESSOA, F., (1992) *Antologia poética*, Lisboa, Ulisseia.
- PIRANDELLO, L., (1992) *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori (ed. or. 1925).
- ROTH, P., (1993) *Operation Shylock. A Confession*. London, Random House.

### 2.- ESTUDIS:

- ADLER, A., (1950) "A Note on the Composition of Chrétien's 'Charrette'" *The Modern Language Review* 45, pp. 33-39.
- AGAMBEN, G., (1993) *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino, Einaudi, 2a ed.
- AGUIRRE, M., (1991) *The Closed Space. Horror literature and western symbolism*. Manchester, New York, Manchester University Press.

- AMBROSINI, R., (1991) *Introduzione a CONRAD*, Roma, Laterza.
- ARGULLOL, R., (1982) *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus.
- AUERBACH, E., (1984) *Figura in Studi su Dante* Milano, Feltrinelli, pp. 176-226.
- BARGALLÓ, J., (1994) "Hacia una tipología del Doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis" in BARGALLÓ (ed.) *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del Doble*. Sevilla, Alfar, pp. 11-26.
- BARILLI, R., (1995) *La neoavanguardia italiana*, Bologna, Il Mulino.
- BARRERAS, M.A., (1994) "Doubles, Deceit and Reflexive Narrative in Two Novels by Vladimir Nabokov" *Miscelánea*, 15, pp. 15-35.
- BARTH, J., (1967) "The Literature of Exhaustion" *The Atlantic Monthly*. (trad. cat. de Q. Monzó a *Els Marges* 27-29 (1983) pp. 267-278).
- BARTH, J., (1980) "The Literature of Replenishment. Postmodern Fiction." *The Atlantic Monthly*. (Trad. cat. de Q. Monzó a *Els Marges* 27-29 (1983) pp. 279-289).
- BAUMGARTNER, E., (1984) "Remarques sur la prose du Lancelot." *Romania* 105, pp. 1-15.
- BEGUIN, A., (1954) *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de cultura económica. [ed. or. 1939].
- BELTRAMI, P. (1984) "Racconto mitico e linguaggio lirico: per l'interpretazione del "Chevalier de la Charrete"" *Studi Mediolatini e Volgari*, 30, pp. 5-67.
- BELLER, M., (1984) "Tematología" in SCHMELING (1984) pp. 101-133.
- BESSIÈRE, J., (1995) "Lire trois fois le double. *La Méprise de Nabokov*." in id. (ed.) *Le double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris, Champion, pp. 143-169.
- BESSIÈRE, J., (1995) *Le double. À propos de Chamisso, Dostoïevsky, Maupassant, Nabokov*, in id. (ed.) *Le double. Chamisso, Dostoïevsky, Maupassant, Nabokov*, Paris, Champion, pp. 7-19.
- BETTINI, M., (1992) *Sosia e il suo sosia: pensare il 'doppio' a Roma*, in PLAUTE, *Anfitrione*, Venezia, Marsilio, 2a ed., pp. 9-51.
- BEZZOLA, R., (1968) *Le sens de l'aventure et de l'amour* Paris, Champion [ed. or. Paris: La jeune parque, 1947].
- BLOCH, H.R. (1983) *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages*. Chicago, University of Chicago.
- BLUMENBERG, H., (1964) "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans" in *Nachahmung und Illusion. (Poetik und Hermeneutik, 1)* München, pp. 9-27.
- BLUMENBERG, H., (1991) *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino.
- BORGES, J.L., (1983) *Obras completas en colaboración. 2*, Madrid: Alianza.
- BOU, E. (1988) "Quim Monzó" a Riquer, Comas, Molas (ed.) *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, pp. 407-410.
- BOYD, B., (1995) "Words, Works, and Worlds in Joyce and Nabokov" *Cycnos*, 12, pp. 3-12.
- BRADSHAW, G., (1991) "Mythos, Ethos, and the Heart of Conrad's Darkness" *English Studies* 72, pp. 160-172.
- BRUCKNER, M., (1986) "An interpreter's Dilemma: Why are there so many Interpretations of Chrétien's "Chevalier de la Charrette"?" *Romance Philology* 40, pp. 159-180.
- BRUNKHORST, M., (1984) "La periodización en la historiografía literaria" in SCHMELING (1984) pp. 39-68.
- BUSBY, K., (1980) *Gauvain in Old French Literature* Amsterdam, Rodopi.
- BUSBY, K., (1988) "The Characters and the Setting" in BUSBY (1988b) Vol I, pp. 57-89.
- BUSBY, K., (ed.) (1988b) *The Legacy of Chrétien de Troyes*, II Vol., Amsterdam, Rodopi.
- BUSCHINGER, D., (1984) *Lancelot. Actes du colloque des 14 et 15 janvier 1984*. Göppingen, Kümmerle Verlag.
- CALVINO, I., (1985) "Introduzione a *Centuria*" a MANGANELLI (1985).
- CAMET, S., (1995) *L'Un / L'Autre ou le double en question. Chamisso-Dostoïevsky-Maupassant-Nabokov*, Paris, Ed. Interuniversitaires.

- CANESTRARI, R., (1990) "Unità e identità personale nella psicologia della personalità" in LAURETTA (ed.) (1990) pp. 7-15.
- CAPOZZI, R.; M. CIAVOLELLA (Ed.), (1993) *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Ravenna, Longo
- CARA, H. de, (1987) "Sobre literatura i Postmodernitat. Entrevista a Quim Monzó." *Carrer dels arbres* 3, pp. 9-16.
- CASACUBERTA, M.; M. GUSTÀ (ed.), (1996) *De Rusiñol a Monzó: Humor i literatura*. Barcelona, Abadia de Montserrat.
- CASTOLDI, A., (1991) "Per una definizione del 'doppio'". *Il Confronto Letterario* 8, pp. 251-263.
- CAVALLARI, G., (1990) "Il Doppio e lo sviluppo della coscienza", *Quaderni di Psiche* 3, pp. 75-84.
- CERQUIGLINI, B., (1981) *La parole médiévale*, Paris, Minuit.
- CIRLOT, J.E., (1988) *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor, (7a. ed.).
- CIRLOT, V., (1987) *La novela artúrica*, Barcelona, Montesinos.
- CIRLOT, V., (1989) "Il cimiero come maschera cavalleresca" *L'immagine riflessa*, 12, pp. 109-119.
- CIRLOT, V., (1990) "La estética de lo monstruoso en la Edad Media" *Revista de Literatura Medieval* 2, pp. 175-182.
- CIRLOT, V., (1991) "La estética postclásica en los romans artúricos en verso del S. XIII" in *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema.
- COATES, P., (1983) *The Realist Fantasy. Fiction and Reality since Clarissa*, London, McMillan.
- COATES, P., (1988) *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*, Basingstoke, McMillan.
- COMBS, R., (1979) "Apocalypse Now" *Monthly Film Bulletin*, 46, pp. 247-248.
- CÒNSUL, I., (1988) "Interview with Quim Monzó" *Catalan Writing* 1, pp. 39-41.
- CÒNSUL, I., (1995) "Quim Monzó, l'esperança blanca" a *Llegir i escriure. Papers de crítica literària*. Barcelona, La Magrana. pp. 171-185.
- COPPOLA, F., (1979) "Deux conférences de presse sur apocalypse now" *Positif*, 220, p. 11.
- CORMIER, R. J., (1976) "Remarques sur le "Roman d'Eneas" et l'"Erec et Enide" de Chrétien de Troyes" *Revue des Langues Romanes* 82, pp. 85-97.
- CORSINOVI, G., (1996) *Il corpo e la sua ombra. Studi pirandelliani*, Foggia, Bastogi.
- CORTI, C., (1991) "Il doppio come paradigma fantastico-gotico" *Il Confronto letterario*, 8, pp. 307-330.
- CRAWLEY, A.E., (1911) "Doubles" in HASTINGS (1911) vol. IV, pp. 853-860.
- CURTIUS, E.R., (1989) *Literatura europea y Edad Media latina*. México; Madrid, Fondo de cultura económica (5ª reim.).
- CYCLOS (1995) *Nabokov at the Crossroads of Modernism and Postmodernism*, [num. especial a cura de M. COUTURIER, Nice, Univ. de Nice], 12.
- CHASE, C.J., (1988) "Double bound: Secret Sharers in *Cligés* and the *Lancelot-Graal*" in BUSBY (1988b), Vol II, pp. 169-185.
- CHENU, M-D., (1976) *La théologie au douzième siècle* (3a. ed.) Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- CHENU, M-D., (1991) *Il risveglio della coscienza nella civiltà medievale*, Milano, Jaka Book.
- DÄLLENBACH, L., (1977) *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil.
- DELLBOUILLE, M., (1973) "Des origines du personnage et du nom de Gauvain" *Travaux de linguistique et de littérature*, 11<sup>1</sup>, pp. 549-559.
- DEMOUGIN, J., dir., (1987) "Double" in *Grand Dictionnaire des Lettres*. Paris, Larousse, 1987, pp. 467.
- DI LORENZO, S., (1990) "Il Doppio tra finzione letteraria e immaginazione attiva", *Quaderni di Psiche* 3 pp. 30-40.
- DOCHERTY, T., (1993) "Postmodernism: an introduction" in DOCHERTY (ed.) (1993) pp. 1-31.
- DOCHERTY, T., (ed.) (1993) *Postmodernism. A Reader*. New York; London, Harvester



Wheatsheaf.

- DOLEZEL, L., (1985) "Le triangle du double. Un champ thématique", *Poétique* 64, pp. 463-472.
- DOLININ, A., (1995) "Caning of Modernist Profaners: Parody in *Despair*" *Cycnos*, 12, pp. 43-54.
- DONATI, C., (1990) "Persona e scrittura in tre romanzi di Pirandello: Pascal, Gubbio e Moscarda, interpreti della crisi dell'Io" in LAURETTA (ed.) (1990) pp. 281-304.
- DORALL, E.N., (1980) "Conrad and Coppola: Different Centres of Darkness" *Southeast Asian Review of English* 1, pp. 19-27 [reimpr. a KIMBROUGH (1988) pp. 301-311].
- DUBY, G., (1983) *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, Argot.
- DUMEZIL, G., (1994) *Le roman des jumeaux*, Paris, Seuil.
- DURING, S., (1993) "Postmodernism or Post-colonialism Today" in DOCHERTY (1993) pp. 448-462.
- EYQUEM, O., (1979) "Un 'trip' au bout de la nuit. 'Apocalypse now'" *Positif*, 222, Pp. 22-27.
- FAVRE, Y.-A., (1988) "Narcisse" in *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Monaco, Ed. du Rocher, 1988, pp. 1043-1048.
- FERNANDEZ BRAVO, N., (1988) "Double" a BRUNEL (Ed.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Monaco, Ed. Du Rocher, pp. 487-526.
- FIERZ-MONNIER, A., (1951) *Initiation und Wandlung. Zur Geschichte des altfranzösischen Romans im Zwölften Jahrhundert von Chrétien de Troyes zu Renaut de Beaujeu*, Zürich, [s.n.].
- FOSTER, J.B., (1993) *Nabokov's art of memory and european modernism*, Princeton, Princeton University Press.
- FOSTER, J.B., (1995) "Parody, Pastiche, and Periodization: Nabokov/Jameson", *Cycnos*, 12, pp. 109-116.
- FOURQUET, J., (1955-56) "Le rapport entre l'oeuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes" *Romance Philology* 5 (1955-56) pp. 298-312.
- FRANK, M., "Subject, Person Individuum" in FRANK (ed.) *Individualität*, München, Wilhelm Fink, pp. 5-20.
- FRANK, M., (1979) *Die unendliche Fahrt*, Frankfurt, Suhrkamp.
- FRAPPIER, J., (1969) "Le motif du "don contraignant" dans les littératures du Moyen Age" *Travaux de linguistique et de littérature* 7, 2, pp. 7-46.
- FRAPPIER, J., (1973) "Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose*" in *Amour courtois et table ronde*, Genève, Droz.
- FRAZER, J., (1911) *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Taboo and the Perils of the Soul*, London.
- FRENZEL, E., 1980: *Doble* in *Diccionario de Motivos de la literatura mundial*. Gredos, Madrid, pp. 97-107. [FRENZEL, E., (1992) "Doppelgänger" in *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 4a ed. corregida i aumentada].
- FREUD, S., "Lo Siniestro" in *Obras Completas*, Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973 (3a ed.), pp. 2483-2505.
- FREUD, S., (1986) *Totem y Tabú*, Buenos Aires: Amorturru, (2a. ed; 2a. reimp.).
- FREUD, S., (1986), *Totem y Tabú*, Buenos Aires: Amorturru, (2a ed.; 2a reimp.). [Obras Completas vol. 13].
- FREUD, S., (1984) *Más allá del principio del placer*, Madrid, Alianza (10 ed.).
- FUNARI, E., (1986b) "Fenomenologia, processualità e struttura nel tema del "doppio"", in FUNARI (1986a) pp. 1-45.
- FUNARI, E., (ed.), (1986a) *Il doppio. Tra patologia e necessità*, Milano, R. Cortina.
- GADAMER, H.G., (1991) *Verdad y método*, Salamanca, Sigueme (4a ed.).
- GADAMER, H.G., (1991) *Verdad y método*, Salamanca, Sigueme.
- GAMBARO, F., (1993) *Invito a conoscere la neoavanguardia*. Milano, Mursia.
- GARDAIR, J.M., (1972) *Pirandello, fantasmies et logique du double*, Paris, Larousse.
- GENETTE, G., (1966) "Complexe de Narcisse" in *Figures I*. Paris, Ed. du Seuil, pp. 21-28.

- GIÖRY, J., (1967) "Prolégomenes à une imagerie de Chrétien de Troyes. I." *Cahiers de Civilisation Médiévale* 10, pp. 361-383.
- GIÖRY, J., (1968) "Prolégomenes à une imagerie de Chrétien de Troyes. II." *Cahiers de Civilisation Médiévale* 10, 11 pp. 29-39.
- GIRARD, R., (1972) *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grassé.
- GIRARD, R., (1987) *Dostoevskij dal doppio all'unità*, Milano, SE.
- GIULIANI, A., (1977) *Le droghe di Marsiglia*. Milano, Adelphi.
- GIVONE, S., (1987) "Introduzione all'estetica di E.T.A. Hoffmann" in M. COTTONE (ed.) *Figure del Romanticismo*, Venezia, Marsilio, pp. 97-118.
- GOIMARD, J.; R. STRAGLIATI, (1977) *Histoires de Doubles. La grande anthologie du fantastique*. Paris, Presses Pocket, pp. 7-31
- GOULDEN, O., (1989) "Erec et Enide: The Structure of the Central Section" *Arthurian Literature* 9, pp. 1-25.
- GRABES, H., (1995) "A Prize for the (Post-) Modernist Nabokov" *Cynos*, 12, pp. 117-124.
- GRACIA, P., (1991) "La herencia del pecado en el *Lancelot en prose*" *Medioevo Romanzo* 26, pp. 129-139.
- GREEN, G., (1995) "Beyond Modernism and Postmodernism: Vladimir Nabokov's Fiction of Transcendent Perspective", *Cynos*, 12, pp. 159-164.
- GREGORI, C., (1992) "El doble en els contes de Pere Calders" *Miscel.lània Jordi Carbonell*, 4, Barcelona, Abadia de Montserrat, pp. 191-209.
- GUERARD, A., (1958) *Conrad the Novelist*, Cambridge, Harvard Univ. Press.
- GUERARD, A., (1963) "Introduction (to the Issue "Perspectives on the Novel")" *Daedalus*, 92, pp. 197-205.
- GUERIN, V., (1988) "Les masques du desir et la hantise du passé dans "Le Bel Inconnu" in "Masques et déguisements dans la littérature médiévale" Montréal/Paris, Les Pres. de l'Université Mont./Vrin, pp. 55-63.
- GUILLEN, C., (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- HABERMAS, J., (1993) "Modernity - An Incomplete Project." in DOCHERTY (1993) pp. 98-109.
- HANNING, R.W., (1977) *The Individual in Twelfth-century Romance*. New Haven; London, Yale University Press.
- HARF-LANCNER, L., (1984) "Les deux Guenièvre dans le *Lancelot en prose*" in BUSCHINGER (1984) pp. 63-73.
- HARMUTH, S., (1992) "Sinnstruktur und Funktionsweise ironischer Gestaltungsmittel in einigen Kurzgeschichten aus *Uf, va dir ell* von Quim Monzó" *Zeitschrift für Katalanistik* 5, pp. 65-77.
- HARRIS, R., (1906) *The Cult of heavenly Twins*, Cambridge.
- HARRIS, W., (1981) "The Frontier on Which *Heart of Darkness* Stands", *Research on African Literatures* 12, pp. 86-92.
- HARTLAND, E. S., (1911) "Twins" in HASTINGS (1911), vol. XII pp. 491-500.
- HASSAN, I., (1993) "Toward a Concept of Postmodernism" in DOCHERTY (1993) pp. 146-156.
- HASTINGS, J., (ed.) (1911), *Encyclopaedia of Religion and Ethics*. Edinburgh: Clark; New York, C. Scribner's Sons (reimpr. 1971).
- HAWTHORN, J., (1983) *Multiple Personality and the disintegration of literary character from Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*, London, Edward Arnold.
- HENNARD, M., (1994) "Playing a Game of Worlds in Nabokov's *Pale Fire*" *Modern Fiction Studies*, 40, pp. 299-317.
- HERDMAN, J., (1990) *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, Basingstoke, McMillan.
- HILDENBROCK, A., (1986) *Das Andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*, Tübingen, Stauffenburg.

- HUBERT, H., (1925) "Le système des prestations totales dans les littératures celtiques" *Revue Celtique*, 42 pp. 330-335.
- HUBERT, H., (1942) *Los celtas y la civilización céltica*, Barcelona, Cervantes.
- ISER, W., (1987) *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus.
- JAMESON, F., (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós. [ed. or. 1984]
- JAUSS, H.R., (1976) *La literatura como provocación*, Barcelona, Peninsula.
- JAUSS, H.R., (1988a) *Estetica della ricezione*, Napoli: Guida.
- JAUSS, H.R., (1988b) "Anfitrión: interrogazione del mito e affermazione dell'identità" in id. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. Vol II: Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*. Bologna, Il Mulino, pp. 229-287.
- JAUSS, H.R., (1988c) "La teoría della ricezione e i suoi antecedenti storici" a *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. Vol II*. Bologna, Il Mulino, pp. 7-31.
- JAUSS, H.R., (1989) *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- JAUSS, H.R., (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus (2a. ed. cor. i augm.).
- JEFERSON (1990) "Lancelot's first (unwise) Oath. The 'chevalier enferré' sequence in the french prose Lancelot" *Romania*, 111 pp.92-120.
- JOURDE, P.; P. TORTONESE, (1996) *Visages du double. Un thème littéraire*, [sl], Nathan.
- JUNG, C. G., (1986) *La lotta contro l'ombra*, in *Opere* vol. X, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 59-67.
- JUNG, C. G., (1992) *Aion. Contribución a los símbolos del sí-mismo*. Barcelona, Paidós.
- JUNG, C.G., (1981) "Acercamiento al inconsciente" in JUNG [et al.] *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Caralt (3a ed.).
- JUNG, C.G., (1991) "Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo" in *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, (4a reimpr.), pp. 9-48.
- JUNG, C.G., (1991a) "Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo" in *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós (4a reimpr.), pp. 9-48.
- JUNG, C.G., (1991b) "Consideraciones teóricas sobre la naturaleza de lo psíquico" in *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós (4a reimpr.), pp. 103-171.
- KATO, K., (1970-71) "Une interprétation d'"Erec et Enide", de Chrétien de Troyes" *Filologia Moderna* 40-41, pp.137-146.
- KAUFMANN, H., (1990) "La decostruzione della personalità nell'opera di Luigi Pirandello" in LAURETTA (ED.) (1990) pp. 199-203.
- KELLY, D., (1971) "La Forme et le sens de la quête dans l'Erec et Enide de Chrétien de Troyes" *Romania*, 92, pp. 326-358.
- KENNEDY, E., (1956) "The two versions of the False Guinevere Episode in the Old French Prose Lancelot" *Romania* 77, pp. 94-104.
- KENNEDY, E., (1986) *Lancelot and the Grail. A study of the Prose Lancelot*, Oxford, Clarendon Press.
- KEPPLER, C.F., (1972) *The Literature of the Second Self*, Tucson, University of Arizona.
- KIMMBROUGH, R., (ed.) (1988) Cf. CONRAD (1988).
- KLOOSS, W., (1981) "Die Methaphorik des Kolonialismus. Joseph Conrads 'Heart of Darkness' als Problem literarischer Wirklichkeitserfassung um die Jahrhundertwende" *Germanisch-Romanische Monatsschrift- Neue Folge*, 31, pp. 74-92.
- KNAPP, F.P., (1989) "De l'aventure profane à l'aventure spirituelle. Le double esprit du Lancelot en prose." *Cahiers de Civilisation Médiévale* 32, pp.263-266.
- KÖHLER, E., (1960) "Le rôle de la "coutume" dans les romans de Chrétien de Troyes" *Romania* 81, pp. 386-397.
- KÖHLER, E., (1962) *Zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans*, in *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin, pp. 213-223.
- KÖHLER, E., (1974) *L'aventure chevaleresque* Paris, Gallimard.

- KOOIJMAN, M. J., (1978) "Du Conte au Roman: Recherches sur la structure du Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes" *Romanic Review* 69, pp. 279-295.
- KRISTEVA, J., (1991) *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard (Folio/essais).
- LACAN, J., (1966a) "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique" in *Ecrits*. Paris, Seuil, pp. 93-100.
- LACAN, J., (1966b) "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien" in *Ecrits*. Paris, Seuil, pp. 793-827.
- LACOUÉ-LABARTHE, P., (1991) *La finzione del politico*, Genova, il Melangolo. [ed. or. 1987].
- LACY, N.J. (1983) "Gauvain and the Crisis of Chivalry in the Conte del Graal" in PICKENS (1983) pp. 155-164.
- LACHMANN, R., (1988) "Doppelgängererei" in FRANK (ed.) *Individualität*, München, Wilhelm Fink, pp. 421-439.
- LARMAT, J., (1980) "Le personnage de Gauvain dans quelques Romans arthuriens du XIIe et du XIIIe siècle in Études de Langue et de littérature françaises offertes à A. Lanly", Nancy, Univ. Nancy, pp. 185-202.
- LAURETTA, E., (ed.) (1990) *La "persona" nell'opera di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia.
- LE GOFF, (1983) "El occidente medieval y el oceano Indico: un horizonte onírico" in *Tiempo, Trabajo y Cultura en el occidente medieval* Madrid: Taurus, 1983.
- LECOUTEUX, C., (1992) *Fées, Sorcières et Loups-garous au Moyen Age*, Paris, Imago.
- LEGROS, H., (1980) "Le vocabulaire de l'amitié, son évolution sémantique au cours du XIIe siècle" *Cahiers de Civilisation Médiévale* 23, pp. 131-139.
- LINDEBAUM, P., (1984) "Hulks with one and two Anchors: The Frame, Geographical Detail, and Ritual Process in *Heart of Darkness*" *Modern Fiction Studies* 30 (1984) pp. 703-710.
- LODIGIANI, E., (1985) "Conrad e il Mito: un 'Mistero' grottesco nel cuore dell'Africa" *ACME* 38, pp. 115-136.
- LOOMIS, R.S., (1949) *Arthurian tradition and Chrétien de Troyes*, New York.
- LUPERINI, R., (1993) "Bilancio di un trentennio letterario (1960-1990) e ipotesi sul presente" a CAPOZZI (1993) pp. 7-17.
- LYOTARD, F., (1993) "Answering the Question: What is Postmodernism?" in DOCHERTY (ed.) (1993) pp. 38-46.
- MAGRIS, C., (1980) "Prefazione" a E.T.A. HOFFMANN *Maestro Pulce*, Milano, Bompiani, pp. V-XVII.
- MARTÍ, J., (1987) "Quim Monzó o la contraescriptura generacional" *Actes del 3r col.loqui d'estudis catalans a Nord-amèrica*. Barcelona, Abadia de Montserrat, pp. 249-260.
- MAZZACURATI, G., (1987) *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino.
- MCCARHTY, M., (1972) "Un aerolito" in *Escrito en la pared y otros ensayos literarios*. Barcelona, Lumen, pp. 25-48.
- McINERNEY, J., (1997) "Raymond Carver le devolió la respetabilidad al realismo. [Entrevista]" *El País. Babelia*, 3 de maig, pp. 8-9.
- McHALE, B., (1994) *Postmodernist Fiction*, London; New York, Routledge [ed. or. 1987].
- MÉLA, C., (1984) *La Reine et le Graal. La coïnjoncture dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil.
- MENECHHELLA, G., (1993) "La distanza ironica in Giorgio Manganelli" a CAPOZZI (1993) pp. 143-150.
- MENEGHETTI, M. L., (1974) "'Joie de la Cort': intégration individuelle et métaphore sociale dans "Erec et Enide"" *Cahiers de Civilisation Médiévale* 19, pp. 371-379.
- MICKEL, E., (1975) "The Theme of Honor in Chrétien's *Lancelot*" *Zeitschrift für Romanische Philologie* 91, pp. 243-272.
- MICHA, A., (1950) "Sur les sources de la 'Charrette'" *Romania* 71, pp. 345-358.
- MICHA, A., (1955) "Les épisodes du Voyage en Sorelois et de la Fausse Guenièvre" *Romania* 76, pp. 334-341.
- MICHA, A., (1987) *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz.

- MILLER, K., (1985) *Doubles. Studies in Literary History*, Oxford, Oxford Univ. Press.
- MINUZZO, F., (1984) *Il doppio. Da una considerazione dell'ombra*, Urbino, Quattro Venti.
- MONTANDON, A., (1984) "Hamlet ou le fantôme du moi: le double dans le romantisme allemand" in *Le double dans le romantisme anglo-américain*, Clermont-Ferrand, Pub. Faculté des Lettres, pp. 31-56.
- MONZÓ, Q. (1995) "A favor de Mrozek" *AVUI. Cultura*. 25 Maig, p. 3.
- MORALDO, S., (1996) *Wandlungen des Doppelgängers. Shakespeare - E.T.A. Hoffmann - Pirandello. Von der Zwillingskomödie (The Comedy of Errors) zur Identitätsgefährdung (Prinzessin Brambilla, Il fu Mattia Pascal)*, Frankfurt, Peter Lang.
- MORET, X., (1993) "Entrevista a Quim Monzó" *El país. Quadern*. 4 febrer, p. 8.
- MORRIS, C., [1972] (1987) *The Discovery of the Individual 1050-1200*, Toronto. Toronto University Press.
- MYOSHI, M., (1969) *The Divided Self: A Perspective of the Literature of the Victorians*, New York, New York Univ. Press.
- NADAL, M., (1990) "Quim Monzó. Contra la hipocresia d'una falsa normalitat." *Serra d'Or* 32, pp. 867-871.
- NELLI, R., (1963) *L'érotique des troubadours*. Toulouse, Edouard Privat.
- NIETZSCHE, F., (1973) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial.
- NITZE, W., (1915-17) "'Sans' et 'Matière' dans les oeuvres de Chrétien de Troyes" *Romania* 44, pp. XXX
- NOGUEROL, F., (1994) "Julio Cortázar: en busca del otro cielo" in BARGALLÓ (ed.) *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del Doble*. Sevilla, Alfar, pp. 237-249.
- OLSEN, L., (1986) "A Janus-Text: Realism, Fantasy, and Nabokov's *Lolita*" *Modern Fiction Studies*, 32, pp. 115-126.
- OLLER, D., (1979) "El somni i l'embriaguesa: les dues representacions de Quim Monzó." a *Quaderns Crema* 1, pp. 91-97.
- PARIS, G., (1891) "Compte rendu de Erec und Enide", *Romania*, 20, p. 154.
- PÉLICIER, Y., (1990) "La problématique du double" in TROUBETZKOY (ed.) (1995) pp. 125-139.
- PERROT, J., (1976) *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, Paris, PUF.
- PETERLONGO, D., (1993) "Il compagnonaggio nella leggenda di *Ami et Amile*: amicizia e amore nel Medioevo." *Medioevo Romanzo* 18, pp. 423-441.
- PETRY, U.; B. ZANETTI, (1987) "Viel lärm um (das) Nichts. Giorgio Manganelli und die "Postmoderne"" *Italienische Studien* 10, pp. 213-228.
- PETTINATO, G., (1993) *La saga di Gilgamesh*, Milano, Rusconi, 4a ed.
- PHILIPOT, E., (1896) "Un épisode d'Erec et Enide. La joie de la Cour. Mabon l'enchanteur" *Romania* 25, pp. 258-294.
- PICKENS, R.T. (ed.), (1983) *The Sower and his Seed. Essays on Chrétien de Troyes*, Lexington, French Forum,
- PITTARELLO, E., (1995) "Finzioni dell'ombra" in *La cultura spagnola degli anni ottanta*, Palermo, Flaccovio, pp. 51-63.
- PLUMMER, J.F., (1974) "'Bien dire" and "Bien aprendre" in Chrétien de Troyes' Erec et Enide" *Romania* 95, pp. 380-394.
- POIRON, D., (1978) *Romans en vers et romans en prose*, in *Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*. G.R.L.M.A., Vol. IV, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, pp. 74-81.
- POSNER, R., (1987) *Comunicación poética frente a lenguaje literario in Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, pp. 125-136.
- PRESS, A.R., (1969) "Le comportement d'Erec envers Enide dans le roman de Chrétien de Troyes" *Romania* 90, pp. 529-538.
- PULLINI, G., (1984) "Dalla crisi della persona alla disoluzione (vitale) del personaggio" in [aa.vv.] *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, Vallecchi, C. di Castello.
- PUTNAM, W.C., (1989) "Baudelaire's 'Le Voyage' and Conrad's *Heart of Darkness*" *Revue de Littérature Comparée* 63, pp. 325-339.

*Quaderni di psiche (1990): Il Doppio. Psicanalisi del compagno segreto.*

RANK, O. (1919) *Der Doppelgänger*. in *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*, Leipzig, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, pp. 267-354. [*Don Juan et le double*. Paris, Payot, 1973].

RELLA, F., (1981) *Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche [Milano, Feltrinelli, 1993].

RELLA, F., (1994) *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Milano, Feltrinelli.

RELLA, F., (1995) *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*, San Cugat del Vallés, Pub. UPC.

RIBARD, J., (1988) "Yvain et Gauvain dans "Le Chevalier au Lion". Essai d'interprétation symbolique" in *Le Chevalier au Lion. Approches d'un chef d'oeuvre*. Paris, Champion, pp. 139-152.

RICARDOU, J., (1975) "La population des miroirs" *Poétique* 22, pp.196-226.

RICHTER, A., (1995) "Les Métamorphoses du double" in *Histoires de doubles*, Paris, Complexe, pp. 9-23.

RIGOBON, P., (1995) "Q. MONZÓ. Olivetti, Moulinex, Chaffauteaux et Maury..." *Quaderni Ibero-americana*, 77, pp. 130-132.

RIMMON-KENAN, S., (1985) "Qu'est-ce qu'un thème?" *Poétique* 64, pp.397-406.

ROGERS, R., (1970) *A Pshychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State Univ. Press.

ROLLAND, J., (1983) *Dovstoïevsky. La question de l'autre*, Paris, Verdier.

ROSENFELD, C., (1963) "The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double" *Daedalus*, 92, pp. 326-344.

ROSS, Ch., (1979) "An Editor's Preface", *Modern Fiction Studies* 25, pp. 391-395.

ROSSET, C., (1984) *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard (2a ed. revisada i augmentada)

RUIZ DOMÉNEC, J.E., (1986) *Les fades o el meravellós de la dona*, in *El món imaginari i el món meravellós a l'Edat Mitjana*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, pp. 85-100.

RUIZ-DOMÉNEC, J.E., (1993) *La novela y el espíritu de la caballería*, Barcelona, Mondadori.

RUSSO, L., (1990) "Pensare l'io: l'identità della persona in Luigi Pirandello" in LAURETTA (ed.) (1990) pp. 17-28

RUTELLI, R. (1984) *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*. Napoli, Liguori.

SALY, A., (1976) "Le Pont de l'Épée et la Tour de Baudemagu" *Medioevo Romanzo* 3, pp. 51-65.

SALY, A., (1983) "La récurrence des motifs en symétrie inverse et la structure du "Perceval" de Chrétien de Troyes" *Travaux de linguistique et de littérature* 21<sup>2</sup>, pp. 21-41.

SAMUELS, A.; B. SHORTER, F. PLANT; (1987) *Dizionario di Psicologia Analitica*, Milano, R. Cortina. [*A Critical Dictionary of Jungian Analysis*, Routhledge-Kegan Paul, 1986].

SÁNCHEZ DíEZ, J., (1992) "Introducción" in J. CONRAD, *La línea de sombra*, Madrid, Cátedra, pp. 9-63.

SARGENT, B.N., (1967) "L'"autre" chez Chrétien de Troyes" *Cahiers de Civilisation Médiévale* 10, pp. 199-205.

SCHMELING, M., (1984) *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa.

SCHMIDTBONN, W., (1929) *Der Doppelgänger*. Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft.

SCHMOLKE-HASSELMANN, B., (1980) *Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart. Zur Geschichte einer Gattung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

SHIRT, D.J., (1981) "'Le Chevalier de la Charrete': A World Upside Down?" *The Modern Language Review* 76, pp. 811-822.

SHUTE, J.P., (1984) "Nabokov and Freud: The Play of Power" *Modern Fiction Studies* 30, pp. 637-650.

SICARI, C., (1990) "La fine dell'identità nel pensiero di Pirandello" in LAURETTA (ED.) (1990) pp. 255-259.

SIEGLE, R., (1995) "Postmodernism<sup>TM</sup>" *Modern Fiction Studies* 41, pp. 164-194.

- SOUDEK, E., (1972) "Structure and Time in "Le Chevalier de la Charrette": An Aspect of Artistic Purpose" *Romania* 93, pp. 96-108.
- STANESCO, M.; ZINK, M., (1992) *Histoire européenne du roman médiéval*. Paris, P.U.F.
- STARK, J., (1974) *The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, Barth*, Durham, Duke Univ. Press.
- STIERLE, K., (1979) "Réception et fiction" *Poétique*, 39, pp. 299-320.
- STIERLE, K., (1980) "Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit" *Begleitreihe zum G.R.L.M., Bd. 1 Lit. in der Ges. des Spät Mittelalters*. Heidelberg, Carl Winter U. Verlag, pp. 253-313.
- STUART, D., (1978) *Nabokov. The Dimensions of Parody*, Baton Rouge; London, Louisiana St. University Press.
- STURM-MADDOX, S., (1982) "The "Joie de la Cort": Thematic Unity in Chrétien's Erec et Enide", *Romania* 103, pp. 513-528.
- TODOROV, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- TOPSFIELD, L.T., (1981) *Chrétien de Troyes. A Study of the Arthurian Romances* Cambridge, Cambridge University Press.
- TORRE, E., (1994) "Alteridad y Heteronimia en Fernando Pessoa" in BARGALLÓ (ed.) *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del Doble*. Sevilla, Alfar, pp. 103-116.
- TRÍAS, E., (1992) *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2a ed.
- TROMBETTA, C. (ed.), (1989) *Psicologia analitica contemporanea*, Milano, Bompiani.
- TROUBETZKOY, W. (1995) "Vladimir Nabokov's *Despair*: The Reader as "April's Fool"", *Cycnos*, 12, pp. 55-62
- TROUBETZKOY, W., (1995) "Presentation de la question. La figure du double" a id, (ed.) (1995) pp. 7-53.
- TROUBETZKOY, W., (ed.) (1995) *La figure du double*, Paris, Didier.
- TYMMS, R., (1949) *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, Bowes and Bowes.
- VALCARENGHI, M., (1990) "Il Doppio e l'Ombra", *Quaderni di Psiche* 3, pp. 13-29.
- VECCHI, M.L. (1982) "Giorgio Manganelli" *Belfagor* 37, pp. 41-53.
- VERCHÈRE, C., (1982) "Du mépris à la méprise: l'impossible retour de Lancelot du Lac" *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 25, pp. 129-137.
- VERNANT, J.-P., (1973) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel.
- VINAVER, E., (1971) *The Rise of Romance*, London, Oxford University Press.
- VITOUX, F., (1979) "Conrad et Coppola au coeur des ténèbres" *Positif*, 222, pp. 19-21.
- VIVIANI, C., (1979) "L'opéra des ténèbres. Sur Apocalypse Now" *Positif*, 220, pp. 2-5.
- WAIN, M., (1961) "The Double in Romantic Narrative: A Preliminary Study" *The Germanic Review* 36, pp. 257-268.
- WARNING, R., (1977) "Hermeneutik, Semiotik und Rezeptionsästhetik", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1, pp. 126-131.
- WARNING, R., (1978) *Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman in G.R.L.M.A. t.1, Vol.IV*, Heidelberg, Carl Winter Univ. Verlag, p. 25-29.
- WATT, I., (1980) *Conrad in the Nineteenth Century*, London, Chatto and Windus Ltd.
- WEST, R. (1991) "Before, beneath, and around the text: the genesis and construction of some postmodern prose fictions" *Annali di Italianistica* 9, pp. 272-292.
- WETHERBEE, W., (1972) *Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The Literary Influence of the School of Chartres*, Princeton (N.J.), Princeton University Press.
- WILLIAMS, H., (1983) *Interpretations of the Conte del graal and Their Critical Reactions*, in PICKENS (1983) pp. 146-154.
- WILLIAMS, P., (1964) "The Matter of Conscience in Conrad's *The Secret Sharer*" *P.M.L.A.*, 74, pp. 626-630.
- WOLFZETTEL, F., (1983) "Lancillotto e le fate. Saggio di lettura psicoanalitica del *Lancelot en prose*." *L'immagine riflessa* 6, pp. 227-248.
- YLLERA, A., (1991) "Gauvain/Gawain: Las múltiples transposiciones de un héroe" *Revista de Literatura Medieval* 3, pp. 199-221.

- YOUNG, G.L., (1982-3) "Quest and Discovery: Joseph Conrad's and Carl Jung's African Journeys" *Modern Fiction Studies* 28, pp. 583-589.
- ZADDY, Z. P., (1967) "The Structure of Chrétien's 'Erec'" *The Modern Language Review* 62, pp. 608-619.
- ZAGARI, L., (1991) "Jean Paul, Hoffmann e il motivo del 'doppio' nel romanticismo tedesco" *Il Confronto letterario*, 8, pp.265-294.
- ZAMBON, F., (1987) "Tantris o il narratore-sciamano" *Medioevo Romanzo* 12, pp. 307-328.
- ZAMBON, F., (1991) "L'amante onirica di Guglielmo IX" *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 15, pp. 247-261.
- ZAMBON, F., (1995) "'Neant tient, a neant parole'. Il sogno erotico nel *Cligès* di Chrétien de Troyes" in FARINETTI (ed.) *Geografia storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Olshki, pp. 75-82.
- ZANZOTTO, A. (1992) "Introduzione" in J. CONRAD, *Il compagno segreto*, Milano: Rizzoli, pp.15-23.
- ZIMMER, H., (1993)<sup>2</sup> *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*. Milano: Adelphi.
- ZIOLKOWSKI, T., (1980) *Imágenes desencantadas*, Madrid, Taurus.
- ZOLLA, E., (1988) *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica.*, Venezia, Marsilio, 2a ed.
- ZUMTHOR (1980) *Parler du Moyen Age*, Paris, ed. Minuit.
- ZUMTHOR, P., (1978) *Genese et évolution du genre.* in *Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle.* G.R.L.M.A., Vol. IV, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, pp. 60-73.