



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por **Miguel Angel Garrido Gallardo**



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

**doble.** Del latín *duple*, sosias. (ing: *doppel*; fr: *doublé*; i.: *Doppio*; al: *Doppel*; port: *duplo*).

*Persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundido con ella.2. Quien sustituye a un actor o actriz en determinados momentos del rodaje cinematográfico.*

La voz *doble* traduce la figura del *Doppelgänger* (literalmente, *caminante doble*): la reproducción exacta de una persona, si no en su apariencia (*sosias*), al menos en su carácter o función dentro de un relato (conocido, en ese caso, como *alter ego*). Nombrado por primera vez por el novelista alemán Jean-Paul Richter en 1796, en su obra *Siebenkäs*, el *Doppelgänger* se ha visto teorizado desde la antropología, la filosofía y, sobre todo, el psicoanálisis, y posee una importancia vital en la ficción fantástica y de terror. Se trata, en efecto, de uno de los motivos por excelencia en este ámbito imaginativo, junto a otros como la vida después de la muerte o la alteración de las coordenadas espaciotemporales. Ello no quiere decir que no tenga presencia en otros dominios, o que su significación se limite a esta dimensión tan concreta. Muy al contrario, el vocablo *doble* da pie a fecundas lucubraciones en torno a la creación ficcional en su conjunto, especialmente en el modo de representación dramático o el terreno del cine, y aun al procesamiento de la realidad por parte de los medios u otras instancias menos tangibles. Bien mirado, vivimos rodeados de dobles, de réplicas que –ya inocentemente, ya con intenciones aviesas– disputan la legitimidad del original, esto es, de los sujetos y objetos primigenios. Desde que Platón describiese nuestro mundo como una burda reproducción del plano de las ideas, nos acompaña la inquietud de encontrarnos con nuestro igual y, lo que es peor, descubrir que la copia somos nosotros.

Centrándonos, por ahora, en la primera acepción citada, es de rigor mencionar las reflexiones de Freud sobre el asunto, recogidas en su célebre ensayo de 1919 «Lo siniestro» (*Das Unheimliche*) y esgrimidas por los teóricos de lo fantástico en su indagación de los rasgos temáticos

## Doble

y las implicaciones psicoanalíticas del género. El doble, dice Freud, es uno de los disparadores del sentimiento que da título a su obra. Remitiéndose al importante trabajo de Otto Rank –sucintamente titulado *Der Doppelgänger* (1914)–, repara el padre del psicoanálisis en la evolución de su significado cultural: de garante de la supervivencia en sociedades arcaicas como el Egipto de los faraones –donde los artistas modelaban la imagen del muerto con sustancias duraderas, como un medio de alcanzar la inmortalidad–, pasa a ser, en las leyendas nórdicas y germánicas, «un siniestro mensajero de la muerte» (Freud, «Lo siniestro», p. 2494), o lo que es lo mismo, un signo de mal augurio: «El que ve a su doble es que va a morir», decía Strindberg (Lecoteux, *Hadas...*, p. 8), mientras que Schopenhauer dedica un capítulo de su *Ensayo sobre las apariciones de fantasmas* (1851) a este fenómeno, denominado *autoscopia*. Reconoce, aun así, Freud un poso del significado originario, en cuanto propicia la observación y crítica del propio yo, su aislamiento como objeto de estudio, tanto de las partes reprimidas como de las aspiraciones relegadas a lo largo de nuestra evolución psicológica.

El análisis freudiano se centra en el desconcertante relato «El hombre de la arena» (1817), del romántico alemán E. T. A Hoffmann, precursor de Edgar Allan Poe y, en un sentido amplio, del cuento fantástico moderno. El motivo del doble es recurrente en su obra: no solo aparece en el título mentado, sino también en su novela de aires góticos *Los elixires del diablo* (1815) y en varios cuentos. Su presencia produce el efecto de desfamiliarización y rebrote de los traumas del pasado que Freud atribuye a lo *unheimlich*; y es que, como señala, la *repetición de lo semejante* representa «un retorno a determinadas fases de la evolución del sentimiento yoico, en una regresión a la época en que el yo aún no se había demarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo» (p. 2495). La comparecencia del doble, aclara, no es garantía de la activación del sentimiento siniestro; parece existir, con todo, una conexión inconsciente entre un *impulso de repetición* en teoría inherente al ser humano y ciertas manifestaciones de la psique refractarias al principio del placer. Dicho de otra manera: la irrupción del doble siempre supone, en mayor o menor medida, una perturbación del

ánimo, un cuestionamiento del yo y, por extensión, de la realidad circundante; que esta perturbación se quede en una simple disrupción psíquica u ontológica, o que se sugiera como una amenaza, como un peligro efectivo, dependerá del tipo de discurso. Habrá que considerar, asimismo, el grado de literalidad del elemento: así, mientras que, en la literatura fantástica clásica, el doble existe en el plano superficial de la diégesis –esto es, con independencia de interpretaciones ulteriores–, en líneas de una mayor abstracción o próximas al contexto posmoderno exige desde el primer instante una lectura metafórica, superpuesta al hecho sobrenatural en sí (normalmente asociado al fenómeno de la bilocación). Lo mismo ocurre con los fantasmas, frecuentemente empleados para significar el regreso del pasado o la insurgencia de traumas sepultados por la conciencia (individual o colectiva). Este uso simbólico tiende un puente entre la ficción fantástica y esa otra, de carácter más realista, que acude a estos motivos sin vulnerar las leyes de lo real, valiéndose, como mucho, del recurso al sueño o el delirio; ejemplos de esto podrían ser títulos tan disímiles como *El Doble* de Dostoievski, *Rayuela* de Cortázar, *El club de la lucha* de Chuck Palahniuk o, en el cine, *Vértigo* de Alfred Hitchcock, *Persona* de Ingmar Bergman o *Cisne Negro* de Darren Aronofsky. Aunque la contemplación del yo repetido –total o parcialmente– sigue suscitando un punto (o mucho) de desasosiego, lo cierto es que en ninguna de las obras listadas se trascienden los límites de lo posible; el doble es, en varias de ellas, de tipo subjetivo o, cuando más, ambiguo, proyectado por una mente en conflicto consigo misma (Jourde & Tortonese, *Visages du double...*, pp. 92-93). En cuanto a las demás, se trataría de un recurso argumental que no afecta a la consistencia de la diégesis.

Qué duda cabe, no obstante, de que ha sido la tradición de lo sobrenatural la que de forma más sistemática y consecuente ha explotado el motivo en cuestión. Su utilización en estos pagos se remonta a la mitología y los relatos fundacionales (Narciso, Cástor y Pólux), pasando por los cuentos de *Las mil y una noches*, la narrativa caballeresca y otras manifestaciones de corte popular. Es, sin embargo, en la narrativa gótica y el Romanticismo germano cuando más relieve y carga siniestra adquiere (véase el monumental catálogo confeccionado por Martín López, *Manifestaciones...*, pp. 643-660). Esto tiene que ver con lo que decía más arriba: aparte de constituir un crisol de

## Doble

significaciones culturales –al punto de que Rank en su libro se refiere a él como un mito–, el doble es susceptible de mostrarse en su literalidad, sirviendo a la simple, pero suficiente, tarea de cuestionar la realidad, de hacer posible lo imposible (es decir, que haya dos sujetos exactos). Es lo que sucede en buena parte de las narraciones escritas a finales del siglo XVIII y principios del XIX («William Wilson», de Poe, sería el exponente por antonomasia, pero también *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, de James Hogg, o *La maravillosa historia de Peter Schlemhl*, de Chamisso), contrarias al paradigma de luz y razón defendido en el Setecientos y, en un sentido específicamente artístico, al buen gusto del Neoclasicismo y su estética mayormente realista. Muchas de ellas –no todas– engarzan con el motivo del *gemelo malvado*, igualmente aprovechado en historias privadas del componente sobrenatural (pensemos en una novela como *El Otro*, de Thomas Tryon, excelentemente llevada a la pantalla por Robert Mulligan) y relacionado con el concepto genérico de *antagonista*: en él toma cuerpo la mitad oscura del protagonista, sus deseos más inconfesables, o apelando a Nietzsche, la parcela dionisiaca. Tal proyección está en la base de dos de los relatos fundacionales de lo fantástico y la ciencia ficción actuales: *Frankenstein o el moderno Prometeo* y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Si bien en ellos no nos hallamos ante individuos idénticos en su físico, tradicionalmente se los ha estudiado como partes del mismo ser, quien se debate entre la parte aceptada por la sociedad –la apolínea– y aquella otra contraria a los convencionalismos, depositaria de los instintos silenciados: la sombra de Jung, el Otro de Lacan. Porque, como dice Herrero Cecilia, «una persona que ofrece ante los demás la imagen de un individuo honrado, amable o servicial, podría estar adoptando una máscara para ocultar un comportamiento sádico y perverso que resultará sorprendente e inquietante cuando sus efectos destructivos se hagan públicos» («Figuras y significaciones...», p. 19).

Ya en nuestra época, el motivo del doble se ha explotado en los más diversos géneros, con miras a la reflexión sobre la identidad del sujeto y aun los rasgos que lo definen como humano. Respecto a lo primero, es de destacar una obra como *El hombre duplicado* (2002), de un novelista de indudables aspiraciones filosóficas como José Saramago, o antes que

él, varios cuentos y poemas del también filósofo Borges, especialmente «El Otro», «Borges y yo», así como algunos de los versos contenidos en *El otro, el mismo* (1946). Véanse, asimismo, *El Vizconde demediado*, de Calvino (1952) –donde el protagonista se ve literalmente dividido en dos mitades– y, en España, el menos interesado en asuntos preternaturales Miguel de Unamuno, sobre todo con *El otro* (1926) y el relato –este sí fantástico– «El que se enterró» (1908). En cuanto al segundo aspecto, se impone su reciclaje en el terreno de la ciencia ficción, donde no se trataría tanto de presentar a personajes intercambiables en su físico –aunque también se hace, como sería el caso de *The Bodysnatchers* de Jack Finney (1955), luego llevada al cine por Don Siegel y Philip Kaufmann, o *Who Goes Out There?*, de John W. Campbell (1938), base del clásico *La cosa* (1982), de John Carpenter– ni de presentar la mitad oscura de los protagonistas –si bien es un lugar común en los cómics y películas de superhéroes, en especial Spiderman, uno de cuyos antagonistas es un avatar de su propia persona– cuanto de explorar la ontología de criaturas manufacturadas a nuestra imagen y semejanza, que luchan por su legitimación en nuestro mundo y pueden llegar a presentarse, también ellas, como una amenaza: el ejemplo más obvio sería el de los robots –así bautizados por Karel Čapek en su drama *R. U. R.* (1920) y habituales, ya en su apariencia mecánica, ya como *replicantes*, en la producción de capitolos del género como Isaac Asimov, Frederik Pohl, Philip K. Dick o, en el medio hispánico, Domingo Santos, Rosa Montero o Cecilia Eudave–, pero también se debería incluir aquí a otros seres, como el Golem, las creaciones de Pígalión, los clones, los *cyborgs* o el mismo monstruo de Frankenstein (*moderno Prometeo*, no lo olvidemos), que en la modernidad deviene un referente de gran repercusión en toda forma de arte. Todos ellos llevan a cuestionarnos nuestra preeminencia en la Creación (siendo nosotros mismos, al fin y al cabo, dobles del Creador), a, como decía al principio, jugar con la idea de que sean ellos, y no nosotros, los depositarios de la autenticidad. Es una idea inherente al motivo desde sus orígenes (recordemos de nuevo al monstruo de Frankenstein), que encuentra en la moderna ficción especulativa –evolución, según muchos autores, de lo fantástico decimonónico– su expresión más depurada y estimulante.

El doble idéntico también ha tenido, y tiene, presencia en el discurso humorístico, como fecunda fuente de equívocos y ambigüedad

## Doble

significativa. Hay quien dice, de hecho, que su primera incursión literaria se produce en las comedias de Plauto, más en concreto, en *Menaechni* (que serviría de base para la shakespeariana *Comedia de las equivocaciones*, protagonizada por una serie de gemelos). Véase, asimismo, la rentabilidad cómica que del asunto extraen títulos cinematográficos como *El Gran Dictador* (1940) o, en un nivel completamente distinto, la española *Vaya par de gemelos* (1978). Aun en estos relatos subyace, con todo, un innegable poso siniestro, o cuando menos de perplejidad, ante un hecho tan desconcertante y en apariencia *contra natura* como el de los gemelos iguales, indistinguibles (aun cuando en la cinta de Chaplin no se dice que los protagonistas tengan parentesco alguno). Una película como *Inseparables* (1988), de David Cronenberg, constituye, en este sentido, un desasosegante tránsito desde un ámbito de ligereza –en el que dos hermanos originalmente siameses se intercambian para seducir a diferentes mujeres– a uno de oscuridad, donde sus respectivos yos acaban desintegrándose, en un penoso intento de lograr la autonomía. Por su lado, el filme *Adaptation* (2002) prefiere el tono dramático con elementos metaficcionales que, pese a todo, no trasgreden la idea de realidad.

La metaficción sería otro de los ámbitos donde el motivo del doble –no necesariamente idéntico, pero sí homologable en un plano intelectual– se manifiesta con mayores réditos lúdicos y, a la vez, metafísicos. A menudo aliado con el discurso de aires fantásticos –como pasa en la obra de autores al estilo de Luigi Pirandello, el ya citado Borges o, en España, José María Merino, Gonzalo Suárez y un nombre de tan difícil adscripción como Ramón Gómez de la Serna–, es del todo coherente con el juego de espejos y sombras planteado en las piezas asociadas a esta cuerda. Estrategia de gran resonancia en la era posmoderna, permite la remisión a una noción sintomática del cuestionamiento y descreencia propios de la época, también relacionable con la idea del doble: los simulacros de Baudrillard y, en general, el concepto de *hiperrealidad*. En consonancia con lo que decía al comienzo, mantiene el pensador galo –significativamente influido por la visión borgiana– que las imágenes construidas por los medios, apoyadas en las nuevas tecnologías, como réplicas de la realidad, han

terminado por suplantarla, desprestigiando su originalidad y trascendencia, condenándonos a vivir en un mundo sin asideros ontológicos: «*En el horizonte de la simulación, no solo ha desaparecido el mundo, sino que ya ni siquiera puede ser planteada la pregunta de su existencia*», dice, por ejemplo, en *El crimen perfecto* (p. 16); y en *Cultura y simulacro*, aludiendo directamente al relato de Borges «Del rigor de la ciencia»: «El territorio ya no le precede al mapa ni le sobrevive; en adelante será el mapa el que preceda al territorio» (pp. 5-6). Esta teoría de Baudrillard –lo que él llama *precesión de los simulacros*– evoca, como sugería antes, la caverna platónica, pero sobre todo engarza con la perspectiva de un futuro distópico, donde el ser humano ha sido relegado de su liderazgo por criaturas artificialmente construidas, suerte de versión mejorada del hombre de carne y hueso. Filmes recientes como *Her* (2013) o *Ex Machina* (2015) se asientan sobre esta inquietante profecía, mucho menos remota de lo que nos gustaría o de lo que era en tiempos de Shelley o aun Čapek.

Parecida dinámica entre *real* y *ficticio* –o más bien, *genuino* y *falaz*– articula el sentido que Antonin Artaud le concede al término *doble* en su propuesta del Teatro de la Crueldad. En un mayor nivel de abstracción, sin hacer referencia explícita a la figura del *Doppelgänger*, establece una oposición entre el mundo cotidiano y la imagen que nos ofrece la escena. Contrariamente a la asunción platónica de que esta construye imágenes desvaídas, copias de copias, y a la idea universal del teatro como *representación*, reivindica Artaud la capacidad de las tablas para acceder a un plano superior, purificado de las imposturas de la razón y los modos de organización de las sociedades occidentales, los cuales pervierten, a su vez, la dimensión metafísica del teatro; como dice, este «debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vaná como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, en la que los principios, como los delfines, una vez que han mostrado la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras» (Artaud, *El teatro...*, p. 55). Como se ve, se trata de una visión enteramente vinculable con lo que decía sobre el doble en la literatura fantástica y de terror (no tanto en la ciencia ficción): al igual que esta, propone el artífice del Teatro de la Crueldad un inquietante descenso a las irreductibles simas del inconsciente, de lo que subyace al concepto



## Doble

compartido de normalidad y que solo asoma a la superficie en el mundo de los sueños o en raptos visionarios, turbando nuestro espíritu, pero también liberando las ataduras del *statu quo*, en una ambivalencia irreductible.

Otras acepciones del vocablo *doble* comportan una menor carga significativa, como es el caso del actor que, sobre todo en la pantalla, sustituye al intérprete principal en las escenas arriesgadas o comprometidas, o del que imita a artistas famosos. Otros diccionarios aducen, asimismo, términos compuestos, como *doble juego*, *acción doble*, *ritmo doble*, etc. En contraste, curiosamente, pocos se refieren al sentido aquí desgranado; de hecho, muchos ni siquiera incluyen una entrada para *Doppelgänger*, cosa a todas luces injustificable, en vista de su centralidad en el repertorio de motivos temáticos, y no solo respecto de la ficción de tipo sobrenatural. Pavis, que sí contempla la voz *doble* con esta acepción –pero no con la de Artaud–, dice que la escena recurre a este motivo con frecuencia, «dado que, por su naturaleza de arte de la representación, siempre nos muestra al actor y a su personaje, el mundo representado y sus representaciones, los signos a la vez referenciales [...] y autorreferenciales» (*Diccionario...*, p. 142). Lo mismo se puede argüir del cine, cuya propia naturaleza, como han señalado numerosos teóricos, reviste carácter fantasmagórico, al recrear sombras de sujetos que pueden haber dejado de existir hace décadas. Una vez más, en fin, se pone de relieve la honda conexión entre el doble y los dominios de lo imposible y *unheimlich*.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- Artaud, Antonin (1938), *El teatro y su doble*, Madrid, Edhasa, 2000;
- Ballesteros, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998;
- Bargalló Carraté, Juan (coord.), *Identidad y alteridad. Aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfa, 1994;
- Baudrillard, Jean (1977-78), *Cultura y simulacro*, Madrid, Kairós, 1978;

Miguel Carrera Garrido

- Baudrillard, Jean (1995), *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996;
- Coates, Paul, *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*, Londres, MacMillan, 1988;
- Domínguez, Vicente, «El mal y el doble. Mutaciones en la representación de la maldad», en Vicente Domínguez (coord.), *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Madrid, Valdemar, 2003, pp. 11-30;
- Fernández-Bravo, Nicole, «Double», en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Mónaco, Éditions du Rocher, 1988, pp. 492-531;
- Freud, Sigmund (1919), «Lo siniestro», en *Obras completas* (tomo III), Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2484-2505;
- García Hernández, Benjamín, *Gemelos y socios. La comedia del doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001;
- Herdman, John, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, Basingtoke, MacMillan, 1990;
- Herrero Cecilia, Juan, «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas», *Cédille. Revista de estudios franceses*, Monografías 2 (2011), pp. 15-48;
- Jourde, Pierre & Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, París, Nathan, 1996;
- Lecoteux, Claude (1992), *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media: historia del doble*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1999;
- Maris Poggian, Stella, *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002;
- Martín López, Rebeca, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006;

## Doble

- Martín López, Rebeca, *La amenaza del yo: el doble en el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007;
- Mesa Gancedo, Daniel, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002;
- Miller, Kart, *Doubles. Studies in Literary History*, Oxford, Oxford University Press, 1985;
- Pavis, Patrice (1996), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998;  
Rank, Otto, *El Doble* (1914), Buenos Aires, Ediciones Orión, 1976;
- Troubetzkoy, Wladimir, *La Figure du double, textes réunis et présentés par Wladimir Troubetzkoy*, Paris, Didier Érudition, 1995.

Miguel CARRERA GARRIDO

Universidad Marie Curie-Skłodowska (Lublin, Polonia)