

El múltiple regreso de Saramago a Plauto: el tema del doble

MARÍA JESÚS PÉREZ IBÁÑEZ – *Universidad de Valladolid*

FRANCISCO GARCÍA JURADO – *Universidad Complutense de Madrid*

“Pues las semejanzas nada prueban”
(A. von Droste-Hülshoff)

1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO

A finales del año 2002 José Saramago publica una novela titulada *El hombre duplicado* (traducción al castellano en Madrid, Alfaguara, 2003). En la misma línea de dar contestación a algunos de los grandes problemas del mundo en que vivimos (recordemos, por lo que conlleva, además, de vuelta al pensamiento clásico, la novela titulada *La caverna*¹), el autor portugués desarrolla uno de los temas más arraigados en la literatura occidental desde la Antigüedad, pasando por la tradición clásica y romántica, precisamente el tema del doble. Saramago nos ofrece una vieja historia universal centrada en unos personajes concretos, adscritos al mundo contemporáneo del autor. De esta forma, una noche, donde menos lo espera, el profesor de historia Tertuliano Máximo Afonso descubre que hay un ser extremadamente parecido a él. Es así como da comienzo una investigación al estilo de la novela negra, con un accidental detective que trata, primero, de dar nombre y, después, localizar a ese ‘otro yo’, monstruo imposible de la genética, cuya simple existencia tanto le atribula.

Conviene que contemos en primer lugar los aspectos fundamentales del argumento de la obra. La novela se estructura en diecinueve secciones, sin nume-

¹ Sobre este punto puede verse el trabajo de B. Ortega Villaro, “La caverna de José Saramago”, en A. Ruiz Sola- B. Ortega Villaro (eds.), *La recepción del mito clásico en la literatura y el pensamiento*, Burgos, Universidad, 2002, pp. 325-340 (edición en CD-ROM). Acerca de la relación de Saramago con Platón M^o T. Moreno Vizcaíno presentó una comunicación al XI Congreso Español de Estudios Clásicos (Santiago de Compostela, 15-20 de septiembre de 2003) con el título “Platón y Saramago”. También en relación con el mundo clásico, sobre la lectura que, en clave de realismo mágico, hace Saramago del mito de los centauros cf. A. J. Pociña López, “El mundo clásico en la obra de Saramago”, en M^o C. Álvarez Morán - R. M^o Iglesias Montiel (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Murcia, Universidad, 1999, pp. 135-144.

ración ni título específico -basta un simple espacio en blanco-, y comienza con nuestro protagonista alquilando un vídeo para pasar la velada. Tras verlo, se queda dormido, pero algo le inquieta, se desvela y acaba descubriendo la razón que al principio le pasó desapercibida: un actor es igual que él, es más, es igual que él hace cinco años y está seguro de que es igual que él ahora y será igual que él en el futuro. Inquieto, decide iniciar una investigación, que no comunica a ninguno de sus amigos y allegados (“quiero llegar a él sin que nadie lo sepa y sin que él lo sospeche” p. 115), primero para averiguar su nombre, si bien después, una vez se entera de que busca al actor Daniel Santa-Clara, consigue su dirección y su teléfono; descubre entonces que se trata del pseudónimo de Antonio Claro. Consigue hablar con él, le expone el extraño caso de su duplicación, algo que el actor no parece aceptar (“uno de nosotros es un error, esto es lo que realmente le dice (...) a Tertuliano Máximo Afonso” p. 36), y finalmente conciertan una cita en una casa aislada en el campo. Solos, sin testigos, se encuentran cara a cara. Desnudos el uno frente al otro, no tienen más opción que admitir su absoluta igualdad; pero falta por resolver la espinosa cuestión de quién es el original, quién la copia o, por decirlo de otro modo, quién nació primero. El original, por lo que parece, es el actor. Tertuliano, insatisfecho al descubrirse una copia de otro ser, toma la decisión de vivir como si fuera el original y, sin anticipar las consecuencias, opta por remitir al actor el símbolo que marcaba su condición de copia: la barba postiza que usaba para acercarse al espacio del otro. Este gesto supondrá el principio del fin. El actor recoge el reto y, disgustado por lo que están viviendo él y su esposa (Helena) desde que saben la historia de la duplicación, decide vengarse en la figura de la novia del profesor (María Paz). Obliga Daniel/Antonio al débil profesor a prestarle su ropa y su coche para así, cual su novio, pasar la noche con María Paz en la casa de campo donde se produjo el encuentro de los dos hombres iguales. Si la debilidad hizo ceder a Tertuliano, inmediatamente decide devolver el golpe al actor y se prepara para ir a su piso y pasar la noche con Helena. Aquí se precipita el desenlace. Volviendo de la casa de campo, María Paz y Daniel/Antonio mueren. Tertuliano, que está viviendo en esos momentos como si fuera el actor, con la complicidad de su madre y el consentimiento de Helena, no tiene otra opción que asumir que no puede recuperar su ser, no puede volver a ser Tertuliano y debe reiniciar su vida siendo Daniel/Antonio. No obstante, nos espera todavía una inesperada llamada: alguien que dice ser, de nuevo, igual que Tertuliano. Éste, ya convertido en Daniel/Antonio, concierta una cita con el desconocido tomando una precaución. Este es, en esencia, el planteamiento de una novela inquietantemente abierta, a lo largo de la cual el autor nos va dando pistas para pensar que no es esta la primera vez que se produce, en relación con Daniel/Antonio, una situación de existencia de dobles.

1.1 Saramago y el tema del doble en la literatura occidental

Cuando un escritor moderno vuelve a plantear el tema del doble a sus lectores es consciente de que éstos pueden pensar inevitablemente en las obras que le han precedido. El asunto, tratado una y otra vez no sólo en la literatura, sino también en el cine, nos trae a la memoria novelas recientes como *Amphitryon* (Madrid, Espasa Calpe, 2000), del mejicano Ignacio Padilla, o películas basadas, a su vez, en novelas, como *Two much*, de Donald E. Westlake. Imprescindibles son también los relatos de Borges (como “Borges y yo”, o “El otro”). En la primera mitad del siglo XX pueden encontrarse novelas esenciales sobre el tema: *El Gólem*, de Gustav Meyrink, heredera de la tradición romántica precedente²; el siglo XIX nos ha dejado la misteriosa novelita titulada *El haya de los judíos*, de Annette von Droste-Hülshoff, la fundamental *El doble*, de Fiodor Dostoyeski, que nos remite a una dimensión ética; y desarrollos esenciales del tema en autores como Oscar Wilde, Edgar Allan Poe y Robert Louis Stevenson. Antes del romanticismo, verdadero hito en la explicación del desarrollo literario del tema, tenemos a cultivadores de la tradición más clásica, como Molière o Shakespeare y, finalmente, antes que ellos, nos encontramos el texto que podemos considerar fundacional, dado que se trata de la mejor versión conservada en la Antigüedad: el *Amphitruo*, del comediógrafo latino Plauto, quien acuña el nombre que pasará a ser denominación genérica de uno de los tipos más característicos de doble: el Sosia³.

² Texto que Saramago conoce, como él mismo confiesa. En la introducción a su *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, Lisboa, Caminho, 2005, afirma (p. 13): “Ao Golem, refiro-me ao filme de Paul Wegener, não ao livro de Gustav Meyrink, que nunca tive a paciência de ler até ao fim”.

³ ‘Sosias’ y ‘Gemelos’ pueden ser las denominaciones genéricas de los dobles clásicos, es decir, aquellos que se configuran como tal o se tematizan ya desde la literatura grecolatina:

a) Sosias. Deriva el nombre del esclavo de Anfitrión y de su encarnación por el dios Mercurio. El *Amphitruo* de Plauto es la fuente completa más antigua de este tipo de doble que se caracteriza por la usurpación consciente de la identidad que un sujeto, al desdoblarse, hace de la persona de otro. En la obra latina asistimos al desdoblamiento de Júpiter en un falso Anfitrión para lograr pasar, en ausencia de éste, las noches con su mujer, Alcmena. Parece, asimismo, fundamental, que haya una intervención divina.

b) Gemelos, que en el Romanticismo alemán toma también la denominación de *Doppelgänger*. En esta modalidad el engaño es involuntario y el equívoco suele quedar compartido por el desconocimiento que cada uno de ellos tiene del otro. Su fuente antigua más conocida es la comedia *Menaechmi*, de Plauto, donde asistimos a los equívocos que se producen con el reencuentro de los gemelos, uno de ellos desaparecido cuando era niño.

La novela de Saramago presenta los dos tipos de dobles en los mismos personajes, dado que hay una situación previa de desconocimiento y una segunda fase de suplantación. No en vano, estas parecen las modalidades de doble más genuinas, bien sean los gemelos la primera forma de doble en la literatura, o bien una variante del ‘sosia’. En todo caso, da la impresión de que estamos ante una estructura común, resultante del desdoblamiento de un sujeto que toma la apariencia de otro, o sencillamente de la aparición de dos sujetos idénticos. A este respecto, pueden verse los trabajos de N. Fernández Bravo, “Double”, en P. Brunel, *Dictionnaire de mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, s.v.; J. Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad, aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994 y B. García

1.2. Sentido inverso de la tradición literaria: T.S. Eliot. Interpretación retrospectiva de la historia en Tertuliano Máximo Afonso

Cabe preguntarse cuál sea el modo más adecuado de poner en relación la obra de Saramago con la tradición precedente. El planteamiento más clásico considera la tradición como un devenir lineal desde el pasado al presente, resultando éste modificado o condicionado por aquélla, gracias a la imitación directa o indirecta de un modelo precedente; éste es el modelo de tradición clásica que, simplificando mucho, nos puede servir para entender la relación entre la literatura antigua y las posteriores hasta el siglo XVIII. No obstante, como ya han venido viendo en el siglo XX algunos grandes críticos (fundamentalmente T.S. Eliot y J.L. Borges), la relación entre tradición y presente puede analizarse también desde el propio presente, circunstancia que ofrece un juego en buena medida todavía insospechado. De esta forma, el creador más reciente puede ser, asimismo, capaz de modificar lo que entendemos como el equilibrio de la tradición preexistente. En uno de sus ensayos, "Tradition and the individual talent", Eliot habla en estos términos sobre la interacción entre el presente y el pasado:

"No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not onesided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it" ("Tradition and the individual talent", en *Selected essays*, London, Faber and Faber, 1951, p. 15).

Como podemos leer, no es posible considerar a un autor de manera aislada, sino formando parte de un conjunto que él mismo va a modificar con su inserción en él. La idea de que lo nuevo también modifica el orden ya establecido queda amplificada a continuación⁴:

"The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist af-

Hernández, *Gemelos y sosias. La comedia del doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, esp. pp. 22-23.

⁴ Los presupuestos de Eliot están muy cerca de los de Borges cuando habla de los precursores de Kafka, o aquellos autores que cobran, precisamente, significado, una vez que volvemos a ellos desde Kafka. En su ensayo titulado "Kafka y sus precursores", Jorge Luis Borges observa cómo éste ha realizado una serie de textos anteriores al convertirlos en sus precursores, de manera que ha invertido nociones como las de originalidad, filiación o jerarquía cronológica. La idea de que los textos modernos subvierten la tradición, idea muy cercana a los presupuestos de T.S. Eliot, supone una nueva dimensión para los estudios de tradición literaria y comparatismo, como ha hecho notar T. Franco Carvahal (*Literatura Comparada*, Buenos Aires, Corregidor, 1996, pp. 90-96).

ter the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past” (ibid., p. 15).

De esta forma, y si aplicamos a nuestro análisis de la novela de Saramago los presupuestos leídos en Eliot, el autor portugués está alterando el legado literario sobre el doble al llevar a cabo una actualización del tema en tiempos modernos. Por lo demás, el doble sentido de la tradición nos permite preguntarnos en qué medida convierte a Saramago en sujeto y objeto de esa tradición. Esta conciencia, por lo demás, tan postmoderna, del doble sentido del tiempo, no parece ser ajena al autor portugués, como se desprende de la visión retrospectiva que de la historia y su enseñanza expone Tertuliano Máximo Afonso:

“El director (...) dijo, sonriente, He pensado mucho en nuestra última conversación, aquella sobre la enseñanza de la Historia, (...) Pienso que podíamos intentar convencer al ministerio, no de dar la vuelta de campana al programa, que eso sería demasiado, el ministro no es persona de revoluciones, para estudiar, organizar y poner en práctica una pequeña experiencia, una experiencia piloto, limitada, para comenzar, a una escuela y a un número reducido de alumnos, preferentemente voluntarios, donde las materias históricas fuesen estudiadas desde el presente hacia el pasado, en vez de ser del pasado al presente, en fin, la tesis que viene defendiendo desde hace tanto tiempo y de cuya bondad tuve el gusto de ser convencido por usted” (pp. 189-190).

En nuestra opinión, es esta concepción retrospectiva del tiempo la que mejor nos permite acercarnos a la relación de Saramago con la tradición precedente, por lo que, en el caso de considerar la tradición literaria del tema del doble, no cabría hablar tanto de Plauto como punto de partida sino, más bien, en términos de punto de llegada y de genial precursor que vuelve a cobrar sentido a partir de la obra de Saramago⁵.

⁵ En la entrevista publicada en la Web Cyberdark [“Comunidad virtual de ciencia ficción, fantasía, terror y misterio”] (<http://www.cyberdark.net/grupos.php?mod=gnot&cod=28&bot=285>, consultada el 16 de marzo de 2004), asegura: “los profesores suelen olvidar u omitir que el pasado sólo puede entenderse a la luz del presente”.

1.3. La tradición clásica, moderna y post-romántica. Plauto como arquetipo y precursor

Entre las historias del mito del doble contadas por Saramago y Plauto hay siglos de historia literaria y cultural marcadas, sobre todo, por el clasicismo y el romanticismo, a lo que debe añadirse la aportación al tema del doble que ofrece la literatura del siglo XX. Debemos partir del hecho de que no hay entre Saramago y Plauto una relación explícita y directa, y de que ni tan siquiera podemos hablar de tradición clásica, como lo haríamos si se tratara del influjo de Plauto en Molière o Shakespeare⁶. El texto de Plauto puede entenderse como un texto “defectivo”, diseminado en los complejos mecanismos de la historia cultural, que se desintegra y, a su manera, vuelve a aparecer en Saramago bajo formas insospechadas.

Dentro del contexto del conjunto de obras literarias dedicadas al doble, es un hecho fundamental que la primera obra que conservamos al respecto sea dentro del teatro plautino, muy especialmente el *Amphitruo*⁷. La comedia, o, en los términos de Plauto, tragicomedia, supone el trasfondo de la novela de José Saramago. No se trata tanto de un caso de tradición literaria mediante una adaptación o recreación deliberada del tema plautino⁸ en la obra del nobel portugués, pero sí de una comunidad de ideas que también Saramago, como Plauto, reviste de un especial tratamiento teatral. Con todo, Saramago se adapta al espíritu del tiempo y a su forma de expresión, convirtiendo de esta forma la novela en vehículo de sus reflexiones⁹. Las coincidencias temáticas y estructurales entre Plauto y Saramago, en buena medida compartidas también por otras obras literarias

⁶ Para este asunto es fundamental el trabajo ya citado de García Hernández.

⁷ En la antes citada entrevista en la Web, Saramago reconoce, cuando el entrevistador le menciona lo recurrente del tema del doble en la literatura, que éste es el primer tratamiento: “-Sí, es mucho más antiguo aún. Se remonta a la mitología griega, a la historia de Anfitrión, que más que la existencia de un doble, pone en escena a un ‘idéntico’”. También encontramos una elocuente referencia al *Anfitrión* en una breve nota publicada en el diario *El Mundo* del jueves siete de noviembre de 2002: “«En ocasiones yo tuve la impresión de que había cosas que se destinaban a otros autores», dijo el autor, aunque reconoció que él no es el primero que ha tratado el tema de la duplicidad, «proviene del mito del anfitrión de Platón (sic), la pregunta ya estaba dada y yo, como otros lo hicieron antes, sólo profundizo un poco más, doy una visión nueva»”. Imaginamos que donde dice “Platón” debe leerse “Plauto”.

⁸ Un ejemplo significativo de adaptación moderna consciente es la obra de Guilherme Figueiredo titulada *Un deus dormiu là em casa* (Río de Janeiro, 1937), estudiada por A. Romano en “The *Amphitryon* theme again”, *Latomus*, 33, 1974, pp. 874-890; y más reciente aun la de André Arcellaschi, *Amphitryon. Tragicomédie en cinq actes* (Lovaina-París, Éditions Peeters, 1996), donde llega a presentarnos un coro de periodistas y una explícita dedicatoria “A Plaute, par lui, avec lui et en lui”.

⁹ “(...) cualquier tratamiento que se haga del mito, ya se trate de una reescritura o de una nueva interpretación, conlleva unas intenciones que van más allá del mero recurso, por parte del escritor, a un lugar común obviamente conocido por el lector y encarnado en el tema clásico” (R. Arias Careaga, “Julio Cortázar, la perversión de los mitos”, en C. Alvar *et alii*, *El mito, los mitos*, Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada y Ediciones Caballo Griego para la poesía, 2002, p. 17).

antiguas y modernas relativas al doble, afloran inevitablemente. Casi como en Plauto, en la novela tenemos dos individuos tan parecidos como ‘dos gotas de agua’¹⁰:

“cuando el profesor de matemáticas, cuatro pasos andados, se volvió y preguntó, A propósito, te diste cuenta de que en la película hay un actor, un secundario, que se parece muchísimo a ti, si te pones un bigote como el suyo serais *dos gotas de agua*. (...) Sí, me di cuenta, es una coincidencia asombrosa, absolutamente extraordinaria, (...) a mí sólo me falta el bigote y a él ser profesor de Historia, por lo demás *cualquiera diría que somos iguales*. (...) Ahora que me acuerdo, tu también, hace años, llevabas bigote (...) A lo mejor en ese tiempo el profesor era él” (p. 52)

El encuentro cara a cara provoca la estupefacción en Daniel/ Antonio, “le confieso que no estaba preparado para lo que tengo ante mí, mi propio *retrato*” (p. 272)¹¹. Esta estupefacción dará paso a una escena de reconocimiento mutuo que tiene la finalidad de aclarar quién es el original y quién la copia.

El encuentro entre Anfitrión y Júpiter se produciría en lo que hoy para nosotros es una laguna del original latino apenas intuida por unos pocos fragmentos; fueron los octonarios yámbicos compuestos por el humanista Hermolao Barbaro los que pronto vinieron a suplir en muchas ediciones renacentistas ese hueco del texto plautino, y será ese Anfitrión reconstruido el que sirva de modelo, entre otros, a Molière y Jean Rotrou, además de a otras traducciones, imitaciones, adaptaciones y recreaciones. En su verosímil reconstrucción¹² presenta el humanista, además de otras escenas, a Anfitrión y Júpiter cara a cara, ante Blefarón –capitán del navío de guerra del general tebano- como testigo, intentando determinar quién es el auténtico y quién el usurpador. Blefarón propone tres pruebas-en cierto modo paralelas a las que Sosia había planteado a Mercurio para aceptar que el dios era el criado de Anfitrión-. Primero pregunta por las órdenes e instrucciones recibidas antes del combate, después por el contenido de una bolsa que se le entregó y, finalmente, pide que muestren la herida de espada recibida en el brazo. Ante las prontas respuestas de uno y otro y la total identidad de la herida, Blefarón suspende el juicio (*Vos inter uos partite; ego abeo,*

¹⁰ Cf. Plaut. *Amph.* 601 (L): *neque lact' lactis magis est simile quam ille ego similest mei*. Las partes iguales en los dos personajes también las encontramos declaradas en Plauto 441-449 (L) y después en 612-15 (L).

En esta próxima cita, y en las sucesivas, del texto de Saramago los *resaltados* son nuestros.

¹¹ Esta estupefacción en cierto modo ha sido prevista por Tertuliano, que unas líneas más arriba le dice “no pretendía divertirme cuando le dije que éramos iguales” (p. 272).

¹² Tan verosímil que algunos editores comentaristas del *corpus* plautino no reconocen la interpolación. Cf. además de la edición de Ernout (Paris-Les Belles Lettres), M^e J. Pérez Ibáñez, “La traducción de *Anfitrión* del doctor López de Villalobos”, *Minerva* 4, 1990, pp. 255-276 y “El maestro Pérez de Oliva y su ‘versión’ del *Amphitruo* de Plauto”, *Euphrosyne* n.s 24, 1996, pp. 163-182.

mihi negotium est; / neque ego umquam usquam tanta mira me uidisse censeo – 1035-1036 L). Punto en el que se reinicia el texto plautino.

En Saramago las cosas cambian un tanto (pp. 274-280). Para empezar, no hay testigos, son ellos solos, desnudos cara a cara quienes resolverán la situación: la tensión que viven es evidente (sin llegar a las manos como los personajes plautinos) “Y aquí estamos (...), después se miraron, y en el mismo instante desviaron la vista (...) Comparemos” (p. 274). Inician una mutua revisión que comienza por sus manos: “las manos eran iguales en todo (...)”. La única diferencia era la alianza de oro que Antonio Claro usaba” (p. 274); después comparan las señales en el antebrazo derecho (como en la reconstrucción plautina – y en ese mismo contexto también se menciona un arma); luego se miran la rodilla “todavía tenemos que ver la cicatriz de la rodilla” (p. 276) y, dando un paso más, paso que al tímido profesor de historia se le hace costoso, llegan a desnudarse:

“la prueba está más que hecha, manos, brazos, caras, voces, todo en nosotros es igual, solo faltaría que nos desnudásemos por completo (...) y, si la igualdad se repite en todo el cuerpo, usted se estará viendo a sí mismo cuando me mire a mí (...) Estaba desnudo desde la cabeza a los pies y era, desde la cabeza a los pies, Tertuliano Máximo Afonso, profesor de Historia. Entonces Tertuliano Máximo Afonso (...) comenzó también a desnudarse (...) cuando terminó, (...) se había convertido en Daniel Santa-Clara (...) Se miraron en silencio conscientes de la total inutilidad de cualquier palabra que profriesen, víctimas de un sentimiento confuso de humillación y pérdida que se sobreponía al asombro, que sería la manifestación natural, como si la chocante conformidad de uno hubiese robado algo a la identidad propia del otro” (pp. 276-277).

Dando un paso más, impensable en el mundo plautino, ambos comparan las fechas que figuran en sus respectivos documentos de identidad, que por supuesto coinciden; el siguiente punto será precisar la hora del respectivo nacimiento, cuya importancia está en que “sabremos cuál de los dos, usted o yo, es el duplicado del otro” (p. 279) como dice el actor, y sigue aseverando: “no será cómodo vivir sabiéndose el duplicado de otra persona” (p. 277). El duplicado será nuestro profesor de historia. Todo concluye con la determinación, no efectiva después, de no volver a encontrarse en lo sucesivo.

Todas las revelaciones asociadas a la duplicación hacen que nuestro protagonista, igual que Sosia ante Mercurio, se sienta angustiado por encontrar ante él su vivo retrato¹³. De ahí derivan las imputaciones de estar loco¹⁴, de vivir una historia de locos (p. 268) o de formar parte de una extraña película de clones:

¹³ Tanto es así que el Sosia plautino se pregunta si no está muerto y contemplando su cortejo fúnebre al estilo del de los miembros de las grandes familias (v. 455- 459 (L)). Inevitablemente, y siguiendo las convenciones más clásicas del tema del doble, surge la necesidad de recurrir a la sensación de estar ante un espejo, e incluso Tertuliano Máximo utiliza un espejo para confirmarse a sí mismo. De esta forma, Tertuliano Máximo, la mañana posterior a la revelación de la existencia de su doble, dibuja en

“Esto parece una película de ciencia ficción escrita, dirigida e interpretada por clones a las órdenes de un sabio loco, dijo Antonio Claro” (p. 276)¹⁵

El patrón literario del doble que, de una forma u otra, puede estar manejando Saramago, puede provocar una afirmación como esta, en la que aparecen algunos de los prototipos del doble en la literatura occidental:

“Esta vez, Tertuliano Máximo Afonso ya no sintió sudores fríos escurriéndole por la espalda, ya no le temblaron las manos, detenía la imagen durante unos segundos, la observaba con curiosidad fría, y seguía adelante. Tratándose de una película en la que el *hombre idéntico, sosia, siamés separado, prisionero del castillo de zenda* o algo todavía a la espera de clasificación había participado (...)” (p. 72)

Que hay un patrón literario nos lo insinúa el propio Tertuliano, quien al reflexionar sobre las conversaciones mantenidas con Daniel/ Antonio, tenía:

su imagen del cuarto de baño un bigote, como el que llevaba el actor en la película; tras unos momentos de vacilación recupera el dominio de sí mismo “Por mucho esfuerzo que tengamos que hacer, sabemos que sólo abriendo los ojos se sale de una pesadilla, pero el remedio, en este caso, es cerrarlos, no los propios, sino los que se reflejan en el espejo. (...) un chorro de espuma de afeitarse separó a estos otros hermanos siameses que todavía no se conocen, y la mano derecha de Tertuliano Máximo Afonso, abierta sobre el espejo, deshizo el rostro de uno y el rostro del otro (...) Tertuliano Máximo Afonso dejó de ver la imagen del espejo, ahora está solo en casa” (p. 45). Una vez más recurrimos a la entrevista en la página Web, donde el mismo José Saramago confiesa que el título y la idea de la obra se le ocurrieron viendo su propia cara cubierta de espuma cuando se afeitaba: “Esta vez, el título se me apareció gentilmente, mientras estaba afeitándome, frente al espejo. Simplemente pensé “El hombre duplicado”: reconocí que se trataba de algo importante porque la aparición del germen de una novela, es siempre una sensación clara. Después empecé a pensar cómo desarrollar ese embrión. Y lo primero que surgió a continuación fue la idea de que, más allá de a quién tenemos enfrente, todos queremos generalmente ocupar el lugar del otro”.

¹⁴ En varias ocasiones se describen los sentimientos y las acciones de Tertuliano como cosa de locos; el mismo se dice “Debo de estar perdiendo el juicio” (p. 107), idea que ratifica uno de sus alumnos “Ahora el diagnóstico, bastante más radical, es que el tipo tenía uno de los tornillos de la cabeza fuera de sitio o que estaba pasado de rosca” (*ibid.*). Plauto, igualmente introduce bastantes referencias a la presunta locura de su Sosia, pero también aparece aplicada a otros personajes. Mercurio acusa a Sosia (386 L): *Fugit te ratio*, o bien: *hic homo sanus non est* (402 L), y Anfitrón califica de cosas de locos lo que le cuenta su criado (585 a b L) *sequere sis, erum qui ludificas /dictis delirantibus* y se pregunta si está en sus cabales (604 L) *satín tu sanus es?* También llama delirios a las cosas que le dice su mujer (696 L): *Haec quidem deliramenta loquitur* (727 L): *Delirat uxor* y (789 L) *nam haec quidem nos delirantis facere dictis postulat*. Mercurio también asegura que introducirá la locura en toda la casa de Anfitrón (470-471 L) *erroris ambo ego illos et dementiae / complebo atque omnem Amphitruonis familiam*.

¹⁵ Recordamos que es una película vista en casa la que desencadena la búsqueda de Tertuliano, por tanto doble referencia tiene la repetición de esta idea cuando Tertuliano, confundido por la situación, nada más descubrir que él es la copia y Daniel/ Antonio el original diga: “intentaré imaginarme que no vi la película (...) recordaré sólo que viví una larga y agónica pesadilla, para comprender al final que el asunto no era para tanto, un hombre igual a otro, qué importancia tiene” (p. 281)

“(…) una impresión singular de distancia y desinterés, como si nada de eso tuviese realmente que ver con él, como si se tratase de una *historia leída en un libro* del cual no quedaran más que algunas páginas sueltas” (p. 336)

Muchas razones apuntan a ver en el ‘defectivo’ texto del *Amphitruo* esa historia contada en páginas sueltas. Tertuliano busca a Daniel, pero es Daniel quien, como Júpiter, inicia los movimientos para estar con la mujer de Tertuliano. Si Tertuliano aparece como creador (en tanto que es el que da nombre y encuentra a la criatura) no actúa como Júpiter, es más bien Anfitrión, pero un Anfitrión consciente y ‘consentidor’ del adulterio, pues él mismo, cobarde y vengador a un tiempo, lo ha permitido, para, a su vez -consciente del daño que puede llegar a hacer-, actuar como un Júpiter ante la inconsciente esposa de Daniel. Las actitudes de ambos hombres, los dos Anfitrión y los dos Júpiter, según los momentos y las circunstancias, provocan la existencia de dos Alcmenas, pero éstas, a diferencia de la plautina, sí que se manifiestan sobre el engaño sufrido: la reacción de una provoca su muerte, la resignación de la otra ofrece una nueva vida al protagonista.

1.4. Criterios de estudio: nombres, disfraz, personajes femeninos y espacio-tiempo literario. Lo teatral

Según lo expuesto, no planteamos un estudio de tradición clásica ni de imitación consciente de un modelo antiguo por parte del autor moderno. Los textos de Plauto y Saramago suponen, más bien, un complejo encuentro entre un texto antiguo y uno moderno. A partir de tales presupuestos, proponemos una lectura de la novela de Saramago desde la obra de Plauto, partiendo, en principio, de cinco elementos ya ensayados para el estudio de *El Gólem*, del austríaco Gustav Meyrink¹⁶:

-Nombres y nominalismo (2.). La privación o imposición del nombre supone un rasgo muy pertinente en Plauto, que Saramago, incluso, intensifica, atendiendo a su forma de llamar a los personajes (el caso del actor es el más llamativo) y cómo éstos se identifican.

-Vestido y disfraz (3.). El vestido es un aspecto clave, dado que son continuas las referencias al disfraz y al cambio de ropa, unidas al rasgo de lo teatral, que después examinaremos.

-Personajes femeninos (4.). En el tratamiento del doble son importantes los personajes femeninos ya desde la Antigüedad. Saramago, en este sentido, hace un verdadero alarde. Las dos mujeres por distinta vía acaban

¹⁶ F. García Jurado, “Reinterpretación (post)romántica del antiguo mito del doble: *Der Golem*, de Gustav Meyrink, desde el *Anfitrión* de Plauto”, en C. Alvar *et alii*, *El mito, los mitos*, Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada y Ediciones Caballo Griego para la poesía, 2002, pp. 71-82.

sabiendo quién es cada cual. Tertuliano termina volviéndose Daniel/Antonio no por sí mismo, sino porque la mujer que está a su lado así lo propone. Por si fuera poco, junto a las figuras de María Paz y Helena tenemos a la madre de Tertuliano, convertida en una suerte de nueva Casandra.

-Espacio y tiempo literario (5.). En las historias de doble, cabe que asistamos al desarrollo de parte de la trama durante una noche dilatada, o «noche larga». Este elemento, heredado de la tradición literaria griega (la “nyx makrá”) y luego reinterpretado por el romanticismo, tiene inevitablemente su lugar en la historia. A esta característica temporal hay que unir la importancia de un espacio literario definido por los parámetros ‘arriba’/‘debajo’ y ‘dentro’/‘fuera’. Este espacio se reparte en espacio urbano frente a casa de campo y, dentro de la ciudad, los tipos de barrio en que viven los personajes y los distintos ambientes sociales de que se rodean.

Estos rasgos, no sólo compartidos por Plauto y Saramago, sino por otros cultivadores de historia de dobles, como Gustav Meyrink, permiten establecer unos parámetros estructurales fiables para poder comprobar, más allá de las meras coincidencias de los motivos, los desarrollos ulteriores que cada autor introduce en la compleja construcción del mito, completando o alterando el orden precedente.

A estos elementos añadiremos las continuas alusiones al teatro (6.), que incluso permiten entender cómo se estructura tácitamente la novela.

2. NOMBRES Y NOMINALISMO

Como ya tuvimos ocasión de comprobar en otro estudio precedente, en las historias relativas al doble el asunto de los nombres de los personajes tiene un gran interés. Quien usurpa la personalidad de otro comienza, por lo general, usurpando el nombre, pues se supone que éste recoge en buena manera la naturaleza del nombrado. A este respecto, es significativa otra de las novelas de Saramago, *Todos los nombres* (1997), donde únicamente “Don José” goza de nombre propio, frente a sus compañeros, funcionarios del Registro Civil, que están condenados al total anonimato. Volviendo a *El hombre duplicado*, es llamativo el triple nombre del protagonista, Tertuliano Máximo Afonso, así como el doble nombre de su propio doble, bien el artístico o pseudónimo, Daniel Santa-Clara, bien el real, Antonio Claro:

“es muy simple, del apellido Claro se sacó el seudónimo Santa-Clara, No es un seudónimo, es un nombre artístico, Ya, el otro tampoco quiso la vulgaridad plebeya del seudónimo, le puso heterónimo¹⁷” (p. 197).

No deja de ser curioso que el que tiene dos nombres sea el actor, que tiende a comportarse como el Júpiter de la comedia plautina. Éste, sin embargo, realmente actúa como dos (*anfi-*) porque aparece como ser humano (Anfitrión) y como dios (Júpiter). En la escena de reconocimiento entre ambos, como Júpiter en Plauto, será quien imponga su ‘autenticidad’¹⁸, dado que demuestra ser anterior en el tiempo, ser el original, no la copia. No obstante, también acaba siendo Anfitrión, pues, sin él saberlo, su esposa, inocentemente, es adúltera. Esta acumulación de duplicidades contrasta vivamente con los esfuerzos por destacar la singularidad del protagonista, cuyo documento de identidad revela “un nombre nada corriente, de cierto sabor clásico que el tiempo ha transformado en vetusto, nada menos que Tertuliano Máximo Afonso” (p. 11); el empleado del videoclub percibe “la singularidad del cliente” (p. 62). La singularidad se presenta también cuando el narrador advierte que “la *situación* que estaba viviendo era *única* en el mundo, que no existían antecedentes que marcaran pautas de actuación socialmente aceptadas, que ninguna ley preveía el inaudito *caso de duplicación de persona* y que, por consiguiente, era él, Tertuliano Máximo Afonso, quien tenía que inventar, en cada ocasión, los procedimientos, regulares o irregulares, que lo condujeran a su objetivo” (p. 161).

Por otra parte, las dificultades del caso hacen que distintos personajes duelen de que la igualdad de que se habla sea posible. Helena, la esposa de Daniel/Antonio, afirma que “no puede haber dos personas iguales” (p. 230). Al tener constancia de que sí es posible, nos dice que “saber que existe en esta ciudad un hombre igual que su marido le destrozó los nervios” (p. 345)¹⁹; y María Paz, que acaba de darse cuenta de que con quien ha pasado la noche no es su prometido, se pregunta “Cómo es posible que en este mundo existan dos personas exactamente iguales, hasta el punto de confundirse en todo, en el cuerpo, en los gestos, en la voz” (p. 403). Más aún, se acabarán confundiendo las vidas, los nombres²⁰.

¹⁷ Parece inevitable, al menos, esta velada alusión a los heterónimos del poeta Pessoa, también presente en la obra de Saramago, Cf. especialmente *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984).

¹⁸ Como después veremos, el concepto de “autenticidad” está profundamente cuestionado en la novela de Saramago. Más bien, habría que hablar de la “legitimación” de uno de los dobles como provisionalmente auténtico, lo que, en nuestra opinión, supone por parte de Saramago una relectura postmoderna del viejo mito.

¹⁹ Como después recrimina Daniel/Antonio a Tertuliano, esgrimiéndolo como argumento para su venganza: “la perturbación que su presencia ha introducido en mi relación conyugal” (p. 358), aunque tampoco le cuesta mucho ver como motivo de su acción un “capricho donjuanesco obsesivo” (*ibid.*).

²⁰ Si bien con una excepción, tanto la madre como Helena saben que el nuevo Daniel/Antonio es realmente Tertuliano y están dispuestas a seguir llamándolo por su nombre (p. 404).

3. VESTIDO Y DISFRAZ. SEMÁNTICA DE LA FIGURACIÓN Y DEL CAMBIO: SIMULACIÓN Y DISIMULO

El vestido presenta una importancia que va más allá de lo que sería esperable en un mero artificio teatral, donde el cambio de atrezo significaría el cambio de personaje. El vestido, en su oposición de “vestido propio” frente a “disfraz”, se convierte en uno de los aspectos básicos de la tipología del doble. En el caso del *Anfitrión* de Plauto, la mención del vestido, propio en el caso de Anfitrión y Sosia, y disfraz en el caso de Júpiter y Mercurio, ofrece unas interesantes claves metateatrales, dado que Júpiter y Mercurio representan una comedia de engaño dentro de la propia comedia teatral. En lo que respecta a la novela de Saramago, Tertuliano Máximo Afonso ensaya el disfraz que llevará cuando visite el territorio de Daniel/Antonio:

“(…) era como si por aparecer diferente, se hubiera vuelto más él mismo. Tan intensa fue la impresión del choque, (...) que una necesidad angustiosa de *conservar la imagen* le hizo salir de casa, usando de todas las cautelas para no ser visto, y dirigirse a un establecimiento fotográfico (...), para que le *saquen una foto*. (...) quería una retrato cuidado, que le gustase guardar y contemplar, una imagen de la que pudiera decirse a sí mismo, *Éste soy yo*” (p. 210).

Más tarde asistiremos a la cremación de esta ropa (p. 364). De la misma manera que en Plauto el cambio de vestido-atuendo se convierte en un aspecto clave de la transformación, en Saramago, la barba y el anillo son, junto con el cambio de ropas, elementos esenciales para el juego de alteración de personalidades. Por otra parte, la alianza matrimonial, cuyo cerco en el dedo de Daniel/Antonio será el desencadenante de, primero, la sospecha de María Paz y, luego, de su muerte, acabará convirtiéndose en el símbolo de la nueva vida que Tertuliano Máximo Afonso inicia con Helena. De hecho, si la barba empieza siendo de uno y pasa a ser llevada por el otro, será en el momento en que Helena consienta en que la alianza de boda de su marido quede en el dedo de Tertuliano Máximo cuando se obre la transformación completa; de la misma forma, para poder actuar como Tertuliano Máximo Afonso, Daniel/ Antonio necesita de sus ropas –y a la inversa- como si en cierto modo la identidad –en principio, no la íntima, sino la escénica, la que tienen que aparentar ante otros- estuviera necesariamente ligada a la ropa²¹:

²¹ Como Júpiter para pasar por Anfitrión, Cf. Plauto *Amphitruo* (866 L): *Amphitruo fio et vestitum immuto meum*, o Mercurio para pasar por Sosia: *nunc ne hunc ornatum vos meum admiremini / propterea ornatus in novom incessi modum* (116 y 118 L.). O como dirá también Mercurio, él y su padre asumen respectivamente el aspecto de Sosia y Anfitrión (121 y 124 L): *in Amphitruonis vertit sese imaginem / ego servi sumpsi Sosiae mi imaginem*. De igual modo dice Mercurio, para poder burlar a Anfitrión con la figura de Sosia (1007 L) *ibo intro, ornatum capiam qui potis decet*. Sobre la pertinente diferencia entre lo que es el vestido propio de una persona (*vestitus*) y un vestido impropio o disfraz

“La ropa de Antonio Claro, (...) se encontraba colocada sobre el sillón de la sala. Tertuliano Máximo Afonso se desnudó del todo. Torció la nariz de repugnancia al tener que ponerse la ropa interior que había sido usada por otro, pero no quedaba más remedio, a tanto obliga la necesidad, que es uno de los nombres que toma el destino cuando le interesa disfrazarse. Ahora se veía *convertido en el otro* de Tertuliano Máximo Afonso, no le restaba más que convertirse en el Antonio Claro que el mismo Antonio Claro había abandonado. A su vez, cuando mañana regrese para recuperar la ropa, Antonio Claro sólo podrá salir a la calle como Tertuliano Máximo Afonso, tendrá que ser Tertuliano Máximo Afonso durante el tiempo que sus ropas, propias, estas que aquí ha dejado u otras, tarden en devolverle la identidad de Antonio Claro. Tanto si se quiere, como si no, el hábito es lo mejor que existe para hacer al monje. Tertuliano Máximo Afonso se aproxima a la mesa donde Antonio Claro dejó los objetos personales y, metódicamente, concluye su trabajo de transformación. Comenzó por el reloj de pulsera, se enfundó la alianza en el dedo anular izquierdo, se metió en un bolsillo de los pantalones el peine y el pañuelo con las iniciales AC, en el bolsillo del otro lado las llaves de la casa y el coche, en el de atrás los documentos de identificación que, en caso de duda, como un indiscutible Antonio Claro lo habrán de identificar. Está listo para salir, sólo le falta el retoque final, la barba postiza que Antonio Claro trajo cuando entró, se diría que adivinaba que iba a ser necesaria, (...) Tertuliano Máximo Afonso fue al cuarto de baño para rematar el disfraz (pp. 364-365).

Todos los aspectos relativos al disfraz están unidos a lo que podemos considerar como una semántica de la figuración y del cambio, que oscila entre la simulación y el disimulo a lo largo de la novela. De hecho, Tertuliano, en muchas ocasiones a lo largo de todo el relato, *finje, simula, disimula*²², se disfraza verbalmente:

“Tertuliano Máximo Afonso que lo espera, *finje*, con falsa naturalidad, examinar los ejercicios que traía en la cartera. Un observador atento no tardaría mucho en darse cuenta de la *simulación* (...)” (p. 48); “Sal de esa depresión y verás cómo todo muda de figura, Es curioso, El qué, Que hayas dicho esas palabras, Qué palabras he dicho, *Mudar de figura*, Supongo que el sentido de la frase ha quedado bastante claro, Sin duda, y lo he comprendido, pero lo que acabas de decirme viene precisamente al encuentro de ciertas inquietudes mías recientes” (p. 83-83); “podrás ir a ver la calle, y la casa, claro está que deberías tener la prudencia elemental de *disfrazarte*, no me preguntes de qué, eso es cosa tuya” (p. 143); “el recurso al

(*ornatus*), cf. F. García Jurado, “La estructura del doble en el *Amphitruo* de Plauto y la estructura léxica *vestitus-ornatus*”, *Emerita* 60, 1992, pp. 129-142.

²² No faltan en el texto plautino las referencias al disimulo o la simulación en boca de Mercurio y Júpiter (los engañadores) ya desde el prólogo. De esta forma, Mercurio dice de Júpiter (115 L): *sed ita adsimulavit se, quasi Amphitruo siet*. Idea que repite después Júpiter (873-874 L): *nunc Amphitruonem memet, (...)/ esse adsimulabo*. Para burlar a Anfitrón con la figura de Sosia, Mercurio declara (999 L): *adsimulabo me esse ebrium*. Una vez Sosia, cuando ensaya el parlamento que habrá de decir a su señora, dice que necesita simular que estuvo en el combate para poder referir las cosas con exactitud (200 L): *verum quasi adfuerim tamen simulabo atque audita eloquar*.

disfraz” (p. 152); “el remedio sería que me *disfrazara*” (p. 199); “voy a pensar en mi *disfraz*” (p. 200); “el *disfraz*, indudablemente forzoso, tendría que recurrir a los postizos de todos los *enmascaramientos* antiguos y modernos, no sirviendo contra esta incontestable necesidad los temores que experimentó el otro día, cuando se puso a imaginar las catástrofes que podrían sucederle si, así *disimulado*, hubiese ido a la empresa a pedir información sobre el actor Santa-Clara” (p. 207); “no merecía la pena *fingir* que *se engañaba a sí mismo*” (p. 201); “fingir que marcar el paso era lo mismo que avanzar” (p. 222); “Tertuliano Máximo Afonso, hasta estos días pacífico profesor de Historia de enseñanza secundaria, demuestra estar dotado para el ejercicio de cualquiera de estas dos actividades profesionales, o la de *disfrazado* delincuente, o la del policía que lo investiga” (p. 211); “la misma barba con que en los últimos tiempos le hemos visto *disfrazado*” (p. 289); “nunca *finjas* conmigo [sc. María Paz] una sed que no sientes” (p. 345); “fue al cuarto de baño a rematar el *disfraz*” (p. 365); “(iré) a *disimular* las cicatrices” (p. 404).

En otras ocasiones, es Daniel/Antonio, o se cree que es él, el responsable de acciones similares:

“si quieres *disimular*, no te esfuerces” (p. 203); “Helena parecía dormir, el *fingió* creerlo” (p. 232); “Tengo un postizo, puedo *disfrazarme*” (p. 249); “Imaginando que Antonio Claro acabase teniendo un día de estos motivos para usar un *disfraz*” (p. 289); “Antonio Claro, cuya agudeza de ingenio está probado que en nada va a la zaga a la de Tertuliano Máximo Afonso, comprende que los *papeles que ambos vienen desempeñando* hasta ahora han sido trocados, que contando desde ahora él será quien tendrá que *disfrazarse* (...) Antonio Claro tendrá que ir *disfrazado*” (pp. 314-315).

Una forma de impostura es hablar como si se fuera otro, Daniel/ Antonio ha hablado por teléfono con María Paz y le cuenta a Tertuliano: “tuve que recurrir a mi experiencia de actor para acertar con el tono de la conversación” (p. 357); con esta impostura Daniel/ Antonio ha concertado cita con María Paz, por eso, para seguir pareciendo ante ella Tertuliano aduce lo siguiente: “no puedo ir como estoy, necesito ropas suyas y su coche (...) Así es, es obvio que no se puede arriesgar a que extrañe el traje que lleva puesto y le pregunte de dónde ha sacado el dinero para comprar un coche así” (p. 359).

La determinación de Tertuliano de no volver a disfrazarse, de no volver a usar las gafas y la barba cuando se acercara al ‘territorio’ de Daniel/ Antonio, esto es, cuando tiene que disimular su identidad (“que se *disfrace* quien quiera” (p. 283), “que se *disfrace* quien quiera, fueron, terminantes, sus palabras” (p. 288)) en palabras del narrador “era, a fin de cuentas, sin que lo sospechésemos, la simiente de una acción repleta de consecuencias futuras, algo así como enviar un cartel de desafío al enemigo, sabiendo anticipadamente que las cosas no van a quedarse en ese punto” (p. 288). Aunque no se refiere al disfraz físico, sino al peligro de la impostura y del engaño, dado el rumbo que están tomando los

acontecimientos, al menos en la mente de Tertuliano, María Paz le advierte, casi es una premonición de futuro: “ten cuidado, vigílate, cuando una persona comienza a *falsear* nunca se sabe como acaba” (p. 158), de hecho nos encontramos casi al final con Tertuliano “un hombre confuso, enredador de laberintos y perdido en ellos” (p. 372).

En toda la novela donde, además del disfraz y del disimular(se), es esencial el paulatino descubrimiento de posibilidades inverosímiles, son abundantes las formas verbales asociadas a las ideas de cambio, de transformación, de conversión y no sólo son producto de la constatación y la reflexión de Tertuliano; algunos personajes del entorno del profesor de Historia, especialmente su amigo el profesor de Matemáticas, perciben su cambio:

“En ese momento, Tertuliano Máximo Afonso *pasó a ser* ese actor de quien ignoramos el nombre y la vida” (p. 44); “el pacífico, el dócil, el sumiso profesor de Historia que trataba habitualmente con amigable aunque superior indulgencia, *es* en este momento *otra persona*” (p. 53); “Al contrario de la errónea afirmación dejada cinco líneas atrás (...) el hombre *no ha cambiado*, el hombre *es el mismo*” (p. 54); “realmente era increíble cómo *había cambiado su vida* en tan poco tiempo” (p. 179); “le hizo verse a sí mismo como una crisálida en estado de reposo profundo y en secreto *proceso de transformación*” (p. 180); “Podrás darme las razones que quieras, pero la verdad es que desde que viste aquella película *no pareces el mismo*, Qué quieres decir con eso de que *no parezco el mismo*, preguntó Tertuliano Máximo Afonso (...) que *te noto cambiado*, *Soy la misma persona*, No lo dudo (...) pero eso no significa que *me haya convertido en otra persona* (...) no comprendo porque insistes en decir que *no parezco el mismo* (...) *Soy la misma persona* (...) *Soy la misma persona* (...) Pero eso no quiere decir que *haya mudado moral y físicamente* hasta el punto de *parecerme a otra persona*, Me he limitado a decir que *no parecías el mismo*, no que *te parecieras a otra persona*” (p. 184-185); “Cuando miró por primera vez su *nueva fisonomía* sintió un fortísimo impacto (...) el choque no es el resultado, simplemente, de *verse distinto del que era antes*, más sí, y esto es mucho más interesante teniendo en cuenta la peculiar situación en que ha vivido durante los últimos tiempos, una *conciencia también distinta de sí mismo*” (p. 209); “cuando terminó (...) *se había convertido en Daniel Santa-Clara*” (p. 277); “el duplicado *ocupará el espacio del original*, será original él mismo” (p. 282); “Tertuliano Máximo Afonso se desnudó del todo. Torció la nariz de repugnancia al tener que ponerse la ropa interior que había sido usada por otro, pero no quedaba más remedio, a tanto lo obliga la necesidad, que es uno de los nombres que toma el destino cuando le interesa disfrazarse. Ahora que *se veía convertido en el otro de Tertuliano Máximo Afonso*, no le restaba nada más que *convertirse* en el Antonio Claro que el mismo Antonio Claro había abandonado. (...) metódicamente concluye su *trabajo de transformación*” (p. 364-365); “Tertuliano Máximo Afonso, de acuerdo con todas las probabilidades *convertido* en Antonio Claro para el resto de la vida, comprendió que no tenía dónde acogerse” (p. 383).

Esta situación de cambio, de proceso de transformación tiene un final, esto es, hay un proceso real de cambio. Cuando todo este proceso culmina la cara es la misma, pero la persona es otra, Tertuliano Máximo Afonso presenta un carné de identidad con otro nombre, ha de iniciar una nueva vida, con el consentimiento de Helena, y enfrentarse a la realidad de que, salvo para su madre y para Helena, ya no es ni puede ser Tertuliano Máximo Afonso²³ sino Daniel/ Antonio un actor de carrera emergente:

“Adónde irás ahora, Por ahí a recoger los añicos y a disimular las cicatrices, Como Antonio Claro, Sí, el otro está muerto, Helena quedó en silencio (...) Entonces dijo, Te queda una persona que puede seguir llamándote Tertuliano Máximo Afonso, Sí, mi madre, Está en la ciudad, Sí, Hay otra, Quién, Yo, No tendrá ocasión, no nos volveremos a ver, Depende de ti, No entiendo, Estoy diciéndote que te quedes conmigo, que ocupes el lugar de mi marido, *que seas en todo y para todo Antonio Claro, que le continúes la vida, ya que se la quitaste*, Que me quede aquí, que vivamos juntos, Sí, (...) Pero su marido tendría familia, padres, hermanos, cómo puedo hacer las veces de él, Yo te ayudaré, Él era actor, yo soy profesor de Historia²⁴, Ésos son algunos de los añicos que tendrás que recomponer, cada cosa a su tiempo, (...) Le tomó la mano izquierda y, despacio, muy despacio, para dar tiempo a que el tiempo llegase, le puso la alianza en el dedo. Tertuliano Máximo Afonso la atrajo levemente hacia él y así quedaron, casi abrazados, casi juntos, a la vera del tiempo” (p. 404-405).

Aquí hay un aspecto bastante útil para poder comprender lo que ambos personajes encarnan: Tertuliano, como profesor de Historia, es portador de un

²³ Así lo declara a su madre tras la larga y reveladora conversación en la habitación del hotel: “Soy Antonio Claro, cuando encendamos la luz la cara que verás será la suya, no la mía, Eres mi hijo, Si, soy yo tu hijo pero no lo podré ser” (p. 393). Poco después es la madre quien dice: “Su coche, su mujer, sólo te falta tener también su vida” y Tertuliano contesta: “Tendré que descubrir otra mejor para mí” (p. 394). En esta línea, no faltan una serie de elementos que, dada la confusión posible o real de las identidades, Tertuliano Máximo y Daniel/ Antonio se nos presentan como “el otro de”: “Se olvida el lector atento de lo que ya varias veces ha sido señalado en el curso de este relato, es decir, que así como Tertuliano es, a todas luces, el otro del actor Daniel Santa-Clara, así también el actor Daniel Santa-Clara, aunque por otro orden de razones, es el otro de Antonio Claro” (p. 243).

²⁴ Esta declaración y la situación que va a tener que empezar a vivir Tertuliano contrastan con los pensamientos del profesor poco después de descubrir que su doble es un actor secundario, pensamientos del personaje reforzados por la intervención del narrador que hace aparecer a un inusitado personaje, quizá *alter ego* o conciencia, llamado Sentido Común: “sorprendiéndose al comenzar a advertir en su interior un sentimiento de compasión por el pobre diablo (...) Yo, por lo menos, soy profesor de Historia, murmuró. Una declaración así que intencionadamente había pretendido determinar y enfatizar su superioridad, no sólo profesional, sino también moral y social, en relación a la insignificancia del papel del personaje, estaba pidiendo una contestación que repudiese la cortesía en su debido lugar, y ésa la ofreció el sentido común con una ironía que no es habitual en él, Cuidado con la soberbia, Tertuliano (...)” (pp. 113-114). Toda la interpretación de su superioridad moral se verá frustrada por sus propias acciones a lo largo de la novela y, especialmente, desde el momento en que no tiene más remedio que ser Daniel/ Antonio.

saber legitimado tradicionalmente como discurso científico que busca la verdad de las causas y los hechos. Daniel/Antonio, por el contrario, se mueve en el terreno de las ficciones, pero, en los tiempos que corren, su profesión de actor es mucho más prestigiosa que la de profesor de historia. Esta pugna de legitimación de saberes, o la tensión entre lo que, con Lyotard²⁵, podemos considerar como “saber científico” frente a “saber narrativo”, es fácilmente apreciable en los comentarios del profesor de historia, quien, no obstante, ha de terminar asumiendo la idiosincrasia del actor, falseando su propia naturaleza mediante el abandono del discurso histórico por el meramente narrativo, que parece ser el triunfante. Lo más inquietante de la historia de Saramago es, posiblemente, la inexistencia de un componente auténtico en la pareja de dobles, frente a lo que ha sido la clave definitoria del mito que da lugar, por ejemplo, a la lectura racionalista que de él pudo hacer Descartes²⁶. Si bien Daniel comprueba que él es anterior a Tertuliano, éste último obra como si tal dato empírico no existiera. No obstante, la aparición, al final de la novela, de un tercer “doble”, da a entender la existencia de una sucesión ilimitada en la que ninguno de los integrantes es más verdadero que los demás. De esta forma, si para Descartes el mito del doble suponía una alegoría de la búsqueda de la verdad mediante la victoria sobre el engaño, para Saramago no se trata más que de una dialéctica entre la legitimación de uno de los dobles y de su propio discurso durante el tiempo en que no llega a demostrarse su falsedad²⁷.

4. PERSONAJES FEMENINOS

En otro lugar²⁸, hemos estudiado la importancia específica que los personajes femeninos desempeñan en las historias de doble, sobre todo en su función de ser objetos del engaño de los varones suplantadores. Desde la Alcmena plautina, con su doble calidad de esposa (*uxor*) e involuntaria amante de Júpiter, observamos que en los personajes femeninos también se producen curiosos desdoblamientos. En una obra moderna, estudiada a la luz de Plauto, *El Gólem* de

²⁵ J. F. Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, pp. 22-23: “Las evidencias son engañosas. En principio, el saber científico no es todo el saber, siempre ha estado en excedencia, en competencia, en conflicto con otro tipo de saber, que para simplificar llamaremos narrativo (...)”.

²⁶ Según la estimulante propuesta de B. García Hernández en su *Descartes y Plauto. La concepción dramática del sistema cartesiano*, Madrid, Tecnos, 1997.

²⁷ Somos conscientes de que estamos haciendo esta interpretación inspirados por los “grados de falseamiento” de Popper a la hora de establecer la verdad de las teorías científicas. En todo caso, nuestro tiempo nos sitúa cada vez más lejos de las verdades metafísicas y absolutas.

²⁸ F. García Jurado, “De Alcmena a la mujer Fatal. Los complejos roles femeninos en el mito del doble a lo largo de la historia literaria (entre Plauto y Gustav Meyrink)”, en R. Cid López y M. González González (eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, Oviedo, KRK-Universidad de Oviedo, 2003, pp. 183-200.

Meyrink, puede verse el importante papel desempeñado por un personaje femenino dual que se encarna en dos mujeres: Angelina, o el prototipo de la mujer fatal, y Miriam, o el prototipo de la mujer virtuosa que se funde, a manera de hermafrodita, con uno de los personajes masculinos. Tampoco debe obviarse la íntima vinculación de los personajes femeninos con uno de los aspectos clave del mito del doble: la identidad, bien en función de madres (extensión de la identidad), bien como compañeras de los hombres (completando la identidad). Saramago, a este respecto, desarrolla de una manera notable la importancia del elemento femenino en el desenlace de la trama del doble. Para empezar, cada uno de los personajes idénticos tiene una pareja. En el caso de Tertuliano Máximo, separado previamente, se trata de una novia con la que tiene miedo a comprometerse, María Paz; el actor de cine tiene una esposa legítima, Helena, de reminiscencias tan homéricas. Asimismo, es interesante el que aparezca un tercer personaje femenino, la madre de Tertuliano, a la que se relaciona explícitamente con el mito de Casandra.

a) María Paz y Helena. Hay, como vamos a observar, cierta oposición entre la duplicación constante de los personajes, las cosas y los actos, y la unicidad de estos dos personajes femeninos. En esta historia con dobles, todos los personajes —en cierto modo— parecen duplicarse (sensación que tiene Sosia en la comedia plautina²⁹) y hasta “las madres³⁰” —aparecen dos en la novela— “son todas iguales” (p. 346)³¹; con todo, casi como excepción, de María Paz no hay duplicado (“pero tú no estabas de más, de ti no existe un duplicado que pueda sustituirte al lado de tu madre, tú sí, eras única, como cualquier persona común es

²⁹ Al darle explicaciones a Anfitrión de lo que ocurrió ante la puerta de casa le asegura (615 L): *quid opust verbis? geminus Sosia hic factust tibi*. Mucho más explícito es algo después, cuando ante el desconcertado Anfitrión hace un particular resumen de la situación (785-786 L) *tu peperisti Amphitruonem, ego alium peperisti Sosiam, / munc si patera pateram peperit, omnes congeminavimus*. La sospecha de que necesariamente tiene que haber otro Anfitrión la expresa el esclavo de nuevo en 825 L. Sin olvidar las distintas ocasiones en que a lo largo de la comedia plautina se habla de los gemelos que nacerán, nacen o han nacido ese día.

³⁰ Es más, la madre de Tertuliano, cuando lo visita en el hotel —donde él se haya alojado con el nombre de Daniel/ Antonio—, para no despertar sospechas también llega a cambiar su propio nombre “el recepcionista que decía, Está aquí doña Carolina Claro, quiere hablar con usted, Es mi madre, balbuceó, ya bajo, ya bajo” (p. 391).

³¹ En esta misma línea, Tertuliano deja a Daniel/Antonio, “duplicados, (...) copias de las llaves” (p. 360), también se duplican la carta que Tertuliano envió a la productora y la respuesta que obtiene mediante una fotocopia (p. 306, 364), incluso las palabras (“no la (= Helena) tenía el marido habituada a oír reflexiones así, menos aún en el tono en que las había expresado ahora, como si cada palabra ya viniera acompañada de su doble” p. 373) y las noticias, pues Tertuliano necesita leer dos veces la nota del periódico para empezar a comprender que algo pasó en la casa de campo, aunque no llegue a saberlo y nosotros sí (p. 397); los libros, al menos los del archivo de la productora (“un libro idéntico estaba abierto” p. 303), los movimientos (“Repitiendo los movimientos que Antonio Claro hizo cuarenta y ocho horas antes, se desabrochó la correa del reloj (...)” p. 401) y las parejas (“el lado sórdido de la prodigiosa aventura de los hombres iguales en las señales del brazo, en las cicatrices de la rodilla y en las dimensiones del pene, y, a partir de hoy, iguales también en emparejamientos” p. 376).

única, verdaderamente única” p. 382) y en cierto modo también es única Helena (“pobre Helena, tan inocente de todo como María Paz” (p. 397); aunque previamente ha confesado: (“nunca anduve con dos hombres en el pensamiento hasta ahora” (p. 300)). No obstante, esta impresión unitaria puede romperse, pues Daniel/ Antonio “vio a Helena como similar a María Paz” (p. 324), dentro del juego de venganza que él está iniciando.

Son, también, las mujeres, las que van a terminar detectando el fenómeno de la duplicidad. La igualdad que perciben los protagonistas es desmontada por María Paz: “este hombre igual que Tertuliano Máximo Afonso no es Tertuliano Máximo Afonso, (...) de eso está completamente segura, pero, si no era él, quién era” (p. 402)³², como le confirma Daniel/ Antonio “no lo soy, por supuesto que no soy Tertuliano (...) Por ahora conténtate con saber quién no soy, pero cuando estés con tu amigo puedes preguntárselo” (p. 403). María Paz se siente inevitablemente engañada, quizá como se hubiera sentido la Alcmena plautina si hubiera podido expresarse: “Por quién he sido engañada, Por mí, en primer lugar, pero él ayudó, o mejor, el pobre hombre no tuvo otro remedio, tu novio no es lo que se dice un héroe³³” (p. 403) y se comporta lingüísticamente como Tertuliano ante Helena, cuando éste le comunica que quien ha muerto es realmente su esposo: ambos tratan a su interlocutor como un desconocido y emplean las formas pronominales de tercera persona y de cortesía, *Usted* (María Paz en p. 403, Tertuliano en p. 399³⁴). Las acusaciones de adulterio no se vierten de forma tan explícita, entre las pocas que aparecen destaca una del narrador. Helena y Daniel/ Antonio discuten sobre la posibilidad de un encuentro sin testigos entre los dos hombres, como propone Daniel:

“para arrancar de raíz, sin dilaciones, a ese Tertuliano Máximo Afonso de mala muerte, cualquier veleidad, presente o futura, de arrojar sobre la vida de las dos personas que viven en esta casa factores de perturbación psicológica y conyugal tan perversos como ese del que implícitamente ya se ha hecho gala y los que explícitamente le dieron origen, como por ejemplo, que Helena hubiera tenido, ayer noche, el atrevimiento de declarar, Tendré la impresión de estar viéndolo a él

³² En contraste con la fineza de la intuición de María Paz, cuyos pensamientos tras hacer el amor con quien cree su novio “eran confusos, oscilaban entre el bienestar del cuerpo y el desasosiego del espíritu” (p. 402) y que confirma que no es Tertuliano por el simple detalle del cerco de la alianza (p. 402), Daniel/ Antonio tiene un comportamiento mucho más animal y primario, su único afán es la venganza y satisfacer una pulsión sexual “Qué importancia tiene que yo sea uno u otro, déjate de preguntas y ven a la cama” (p. 404).

³³ En este simple trazo asistimos a la identificación de Tertuliano Máximo Afonso no tanto con Anfitrón sino con Sosia. Es cobardía lo que confiesa Tertuliano a Helena cuando esta le pregunta cómo, siendo su novia y estando a punto de casarse, permitió que Daniel/ Antonio pasara la noche con ella (p. 401).

³⁴ Un elemento que asocia las personalidades de Tertuliano y Helena es que ambos, cuando, cada uno a su modo, saben de la existencia del duplicado sienten una presencia extraña en la casa (Helena p. 233, Tertuliano en las primeras páginas de su noche de insomnio).

cada vez que te vea a ti. En efecto, sólo una mujer que haya sido seriamente tocada en sus fundamentos morales podría soltar semejantes palabras a su propio marido sin reparar en el elemento adulterino que en ellas se halla presente, diáfano, es cierto, pero suficientemente revelador” (p. 239-240).

Estos usos lingüísticos que Daniel/ Antonio imputa a su esposa legítima nos recuerdan al hecho de que la Alcmena plautina, si bien no tiene conciencia alguna de ser la amante de un dios, y se comporta como *uxor*, muestra, no obstante actitudes, expresiones y apetitos sexuales no esperables en principio en una digna matrona³⁵.

b) La madre como Casandra. Quizá sea tópica la explícita relación de la madre de Tertuliano, dotada de gran sabiduría innata o intuición, con Casandra³⁶:

“(…) le sonaba ahora (sc. una frase) como un vaticinio de desastres, el anuncio de fatalidades, como si, en lugar de la señora de edad que se llama Carolina Alfonso y es su madre, hubiera tenido al otro lado del hilo a una sibila o a una Casandra diciéndole (...)” (p. 174)

“La antigua Casandra (=madre) tenía razón, no deberías haber dejado que entrara el caballo de madera” (p. 394)

Entre una y otra reflexión, se produce una conversación en la que Tertuliano Máximo Afonso declara abiertamente a su madre la comparación y le explica la función de la joven en el relato de la guerra de Troya:

“Lo que pasa es que tienes vocación de Casandra, Qué es eso, La pregunta no debe ser qué es eso, sino quién es esa, Pues enseñame (...), La tal Casandra era hija del rey de Troya (...) viene todo explicado con pormenores en la Iliada de Homero, la Iliada es un poema, (...), Entonces esa Casandra que tu dices tenía razón, La Historia enseña que Casandra siempre tiene razón, Y tu declaras que tengo vocación de Casandra, Lo he dicho y lo repito, con todo el amor que un hijo tiene por una madre bruja, O sea, que tú eres uno de esos troyanos que no creyeron, y por eso

³⁵ Así lo hace notar L. Pérez Gómez en su trabajo titulado “De la ambigüedad del texto dramático: la *Alcmena* de Plauto”, en A. Ramos Guerreira (ed.), *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, Universidad, 1991, pp. 233-244.

³⁶ Más adelante aparecerá una nueva Casandra, el periódico que informa del accidente en el que mueren María Paz y Daniel/ Antonio “Lleva el periódico bajo el brazo, mensajero de la desgracia, voz y palabra del destino, él es la peor de las Casandras” (p. 398). Algo antes, al salir Daniel/ Antonio como si fuera Tertuliano y cerrar éste sigilosamente la puerta de casa “lo más natural es que pensemos que procede así para no despertar la curiosidad malsana de los vecinos, pero Casandra, si estuviera aquí, no dejaría de recordarnos que precisamente de esta manera se baja también la tapa de un ataúd” (p. 362) – declaración que por otro lado, podríamos asociar a las que más adelante llamaremos “anticipaciones o ironías trágicas”-.

Troya ardió, (...), Escucha la voz de esta vieja Casandra, (...) Únicamente te pido que no vuelvas a encontrarte con ese hombre, prométemelo” (p. 334)³⁷

Tras esta conversación, de nuevo unas palabras de la madre resuenan en la mente de Tertuliano Máximo Afonso “como el último aviso de una Casandra ya fatigada de no ser escuchada” (p. 344). Relacionada con el mito y el anuncio de desgracias, aparece la referencia a la caja de Pandora, como dice Daniel/ Antonio a Tertuliano Máximo Afonso: “Demasiado tarde, querido, demasiado tarde, ha destapado la caja de Pandora, ahora se aguanta, no tiene otro remedio” (p. 354)³⁸.

c) Helena y el desenlace. Si la alianza o, mejor dicho, el cerco que ha dejado en el dedo del actor, una vez que se la ha prestado a Tertuliano, es el elemento que confirma a María Paz (p. 402) que el hombre con el que ha pasado la noche no es Tertuliano, esa misma alianza que está en poder de Tertuliano será el símbolo de la nueva vida que se le abre:

“Helena tomó el anillo, lo miró como si fuese la primera vez. Distraídamente, como si quisiera deshacer la invisible señal dejada, Tertuliano Máximo Afonso se frotó con el índice y el pulgar de la mano derecha el dedo de la izquierda de donde se había quitado la alianza. Ninguno de los dos pensó, ninguno de los dos llegará a pensar nunca que la falta de ese anillo en el dedo de Antonio Claro podría haber sido la causa directa de las dos muertes” (p. 401).

A esto sigue el hecho de que, después:

“(Helena) le tomó la mano izquierda y, despacio, muy despacio, para dar tiempo a que el tiempo llegase, le puso la alianza en el dedo” (p. 405).

En definitiva, va a ser Helena, la legítima esposa de Daniel/Antonio, quien acepte la nueva situación y dé, al menos de momento, un final de conveniencia a la historia. Al aceptarlo, le está dando nueva vida y una identidad; de forma

³⁷ La inexorable verdad de lo que teme Casandra se nos vuelve a anticipar a los lectores “Casandra lo anunció bien, los griegos van a quemar Troya” (p. 350).

³⁸ Hay alguna otra referencia al mundo mitológica, pero queremos destacar, porque quizá no sea del todo inocente, una en la que habla de Hércules. Anticipa el narrador que Daniel/ Antonio encontraría dentro de la casa del profesor de Historia a un fenómeno de la naturaleza, pero enseguida apunta: “Que Tertuliano Máximo Afonso merezca en verdad un calificativo que lo expulsaría de la normalidad humana es cuestión que aún está por dilucidar, puesto que seguimos ignorando cuál de estos dos hombres nació el primero. Si ese tal fue Tertuliano Máximo Afonso entonces es a Antonio Claro a quien le cabe la designación de fenómeno de la naturaleza, puesto que, habiendo surgido en segundo lugar, se presentó en este mundo para ocupar, abusivamente, tal como la hidra de Lerna, y por eso la mató Hércules, un lugar que no era el suyo” (p. 244-245). Además de en este punto, a lo largo de la novela se habla de casos teratológicos o fenómenos de feria.

similar a como en el arquetipo plautino Anfitrión se reencuentra a sí mismo desde el momento en que por fin puede entrar en su casa.

5. ESPACIO Y TIEMPO LITERARIO

El análisis comparativo de diversas historias antiguas y modernas con el tema del doble nos permite hablar de una suerte de tipología del espacio literario en ellas. Este espacio puede resumirse, en lo que respecta a la comedia *Amphitruo*, en que los dioses usurpadores están "arriba" y "dentro" de la casa, mientras los humanos que sufren la usurpación están "debajo" y "fuera". En la novela de Saramago, donde no está claro quién es el usurpador y quién el usurpado, el espacio literario viene definido por las primeras aproximaciones de Tertuliano Máximo Afonso al territorio de Daniel/ Antonio, dado que el profesor de historia quiere ver el edificio donde vive el actor: "mirar desde abajo su piso, las ventanas, qué tipo de gente habita el barrio, qué ambiente, qué estilo, qué modos" (la exploración se inicia en p. 217). Al día siguiente, a media mañana, partió para el primer reconocimiento del territorio ignoto en el que vivía Daniel Santa-Clara con su mujer, por supuesto, con la barba postiza; luego, cuando traza su venganza, a cara descubierta, pues al fin y al cabo es también la del otro, para poseer a la esposa del actor, subirá a ese piso. Más tarde, y también con la barba, será Daniel / Antonio quien suba al apartamento del profesor de historia —que previamente y con un bigote postizo había espiado desde su coche— para tomar sus ropas más o menos prestadas y ya sin la barba acudir a la cita con María Paz y pasar con ella la noche en el campo. Este último se nos ofrece como un nuevo espacio, en contraste con el espacio urbano; y tanto o más que el desarrollo de los acontecimientos en la ciudad, los dos momentos de la acción en la casa serán decisivos. Por tanto, también espacio urbano frente a la casa en el campo es una forma de polarizar la acción. Dentro o fuera de la ciudad y dentro y fuera de los dos apartamentos son los espacios literarios.

En lo que respecta al tiempo, nos volvemos a encontrar con un curioso rasgo que pervive, variando cualitativamente en su significado, desde la Antigüedad hasta obras actuales a través de la estética romántica. Se trata de la "noche larga" (tomamos el término a partir de su denominación griega, "nyx makrá", que, además, parece el título de sendas obras dramáticas de Platón el Cómico y Filemón que bien pudieron constituir parte de los modelos de Plauto) que se desarrolla en la comedia plautina, pues Júpiter decide prolongar indefinidamente la noche que pasa con Alcmena; será el lúcido Sosia con sus comentarios —pasa la noche en la calle intentando en vano entrar en casa—, quien nos haga caer en la cuenta (*Amph.* 271-283 L). Este elemento presentará un carácter distinto en las dilatadas noches de la posterior literatura romántica (o en su prolongación en novelas como la de Meyrink), pues la noche, escenario ideal de misterios,

cobra nuevos valores que antes no eran tan reconocibles, como la duda, la confusión o la desesperación. Saramago nos presenta varias noches largas, la primera es la noche de insomnio en que Tertuliano acaba descubriendo ese ser idéntico:

“(…) una noche que en violencia de emociones no tiene par en toda su vida, (...) La noche se mantenía agarrada a los tejados de la ciudad, las farolas de la calle todavía estaban encendidas, pero la primera y sutil aguada de la mañana ya comienza a teñir de transparencias la atmósfera allá en lo alto. Así tuvo la certeza de que el mundo no acabaría hoy, que sería un desperdicio sin perdón hacer salir el sol en balde, sólo para que estuviese presente en el principio de la nada quien al todo había dado comienzo (...)” (pp. 37-38).

Hay otra noche muy larga, que lo es también en el aspecto narrativo, y además de ser larga en cierto modo también se dobla dos veces: primero porque lo que se nos cuenta transcurre en dos noches, con su día intermedio (la primera es la de la llegada de Daniel/ Antonio a casa del profesor y también es la que Tertuliano pasa con Helena; la segunda es la inquieta noche del profesor de historia en el hotel); en segundo lugar, porque casi como en un juego de planos contrapuestos, además de contarnos la(s) noche(s) de Tertuliano se nos informa de lo que ocurrió entre Daniel / Antonio y María Paz, noche esta que termina al mediodía con la noticia de la muerte de ambos.

Objetivamente es una noche larga, una noche de verano (p. 366), pero también lo es subjetivamente, dado que son muchos los pensamientos y los acontecimientos que se producen en ella, por partida doble, como hemos apuntado. Como en el *Amphitruo* plautino, se inicia la noche larga cuando Júpiter ya se ha disfrazado de Anfitrón³⁹. Para el actor y el profesor de Historia también es el disfraz el que marca el inicio de la noche: Daniel/ Antonio ha tenido que justificar su ausencia ante su esposa (“supongo que le habrá dado una buena razón para pasar una noche fuera, Asuntos de trabajo” p. 360) y disfrazarse en casa de Tertuliano; por su parte, Tertuliano inicia su propio proceso de disfraz y, finalmente, cuando llega a casa de Helena (“Es de noche hace más de media hora” p. 367) explicita su intención:

“Cuando Antonio Claro entre mañana en casa va a tener la mayor de las dificultades en explicarla a la mujer cómo ha conseguido dormir con ella y al mismo tiempo estar trabajando fuera de la ciudad (...)”⁴⁰ Y mañana, Buscaré un pretexto para salir temprano” (p. 368).

³⁹ Cf. *Amph.* 113 L: *nox est facta longior.*

⁴⁰ Proceso inverso al que experimenta el personaje de Anfitrón, que no puede entender que se asegure que ha pasado la noche con su esposa, cuando sabe perfectamente que ha estado en el puerto.

Pero no lo cumple, pues ya desde la noche todo se produce con cierta demora, sabemos “que era tarde cuando Tertuliano Máximo Afonso entró en el dormitorio (...) Dos horas después el hombre seguía despierto, (...) No duermes, preguntó, No” (p. 370); por la mañana, el primero en despertar es Tertuliano (“La claridad de la mañana, apenas quebrada por la espesura de las cortinas, llenaba todo el cuarto de una penumbra fresca y cintilante (...) Soñaba y no lo sabía” (p. 371)) que no acaba de encontrar una justificación para irse de casa (pues Helena, como afirma el narrador “no ha tenido ningún motivo para pensar que el hombre con quien ha dormido y gozado esta noche no es su marido”⁴¹ (p. 374)) y, dando un giro a sus intenciones, decide prolongar su estancia en la casa para que Daniel/ Antonio lo sorprenda en ella (p. 375), pues “la mañana va adelantada” (p. 378), “es mediodía” (p. 379), “no servirá de nada que Tertuliano Máximo Afonso quiera engañarse a sí mismo, Si no ha venido hasta ahora no vendrá nunca (...) A partir de ahora cada minuto va a ser una agonía, después llegará el turno del desconcierto, de la perplejidad” (p. 379). Sale, finalmente, Tertuliano de la casa de Helena y, tras llamar a casa de María Paz, descubre que ella y Daniel/Antonio han muerto (“La señorita María Paz ha muerto esta mañana, en un accidente de tráfico, venía con el novio y los dos han muerto” (p. 381)). Se culpa de esa muerte (“la conciencia de su culpa es lo que está oprimiendo una herida que supurará pus y mierda para siempre” (p. 382)) y cobra conciencia de su situación en el mundo (“Tertuliano Máximo Afonso, de acuerdo con todas las probabilidades convertido en Antonio Claro para el resto de la vida, comprendió que no tenía donde acogerse” (p. 383), “optará por un hotel y mañana ya veremos” (p. 385))⁴².

De forma más escueta, el narrador nos hace saber lo ocurrido en la noche del actor y sólo nosotros, lectores, sabremos realmente cómo se producen los acontecimientos que provocan el mortal accidente de tráfico. Precisamente en el trayecto entre la ciudad y el campo.

⁴¹ Evocamos el fuerte contraste con María Paz, a quien una sola noche basta para convencerse de que ese hombre que tiene al lado no es su novio.

⁴² En el hotel por primera vez en su vida tiene que presentarse como Antonio Claro y en él inicia los movimientos que le ponen en contacto con su madre y las primeras averiguaciones sobre las circunstancias del accidente de tráfico. Cena con su madre: “En la despedida Tertuliano Máximo Afonso dijo, Haz el favor de descansar, madre, que bien lo necesitas, Lo más seguro es que no consigamos dormir ninguno de los dos, ni tu ni yo, respondió ella. Tuvo razón. Al menos Tertuliano Máximo Afonso no pudo cerrar los ojos durante horas y horas (...) Se durmió entrada la madrugada, pero el sueño le duró poco, apenas pasaban las siete de la mañana cuando bruscamente despertó con la idea de que algo urgente le esperaba” (p. 395). Lo que le esperan son los periódicos con la información sobre el accidente. Con los periódicos de la mano vuelve a casa de Helena y le revela que él no es su marido.

6. LO TEATRAL: MÁSCARAS Y ACTOS

Si bien, desde el punto de vista de la teoría literaria, un tema como el del doble puede reproducirse en diferentes géneros, como el teatro, la poesía lírica o la novela, no deja de ser relevante el hecho de que la novela de Saramago presente importantes elementos teatrales que llegan incluso a condicionar su propia estructura. Podemos hablar, ciertamente, de una suerte de “novela teatral” cuyos aspectos podrían resumirse en los cuatro apartados siguientes: (a.) oscilación entre la comedia y la tragedia, (b.) anticipaciones trágicas, (c.) la máscara, y (d.) una novela dividida en actos.

a) Oscilación entre la comedia y la tragedia. El híbrido carácter de tragi-comedia con el que el propio Plauto califica su *Amphitruo* tiene una sorprendente correspondencia en la novela de Saramago, dado que en ella se habla explícitamente de uno y otro género dramático; comedia es la película que el profesor de matemáticas recomienda a Tertuliano:

“Seguro que no es un dramón antiguo, de capa y espada, o uno moderno, de tiros y sangre. Es una *comedia ligera y divertida*” (p. 18) “Tertuliano Máximo Afonso rió dos veces, sonrió tres o cuatro, la *comedia*, además de ligera, según la expresión conciliadora del colega de Matemáticas, era sobre todo absurda, disparatada, un engendro cinematográfico (...)” (p. 25).

Comedia es también la que monta Tertuliano al llamar a casa de su novia:

“Tertuliano Máximo Afonso marcó el número de teléfono de María Paz, probablemente lo atendería la madre, y el breve diálogo sería una *pequeña comedia* más de fingimientos, grotesca y con un ligero toque patético” (p. 154).

Pero la comedia es el origen del mal, y así lo percibe claramente el profesor de matemáticas, el mismo que recomendó la película, el mismo que no dio importancia al detalle de que en la película un actor secundario se pareciera al profesor de Historia (p. 52): “quizá algún día vea otra vez la comedia, puede que consiga descubrir lo que te trae trastornado, supongo que es ahí donde se encuentra el origen del mal. Tertuliano Máximo Afonso se estremeció de pies a cabeza, pero, en medio de la confusión, en medio del pánico, logró dar una respuesta plausible (...)” (p. 185). Así pues, esa comedia que vio en casa se puede transformar, y de hecho se transforma en tragedia, no una tragedia que otros representen y que el protagonista pueda contemplar como espectador. Se trata de una tragedia vital y personal, el potencial espectador se está convirtiendo en un héroe trágico, quien, inconsciente de su destino (y de su culpa), lo acaba sufriendo: un Tertuliano confundido por la identidad que acaba de descubrir en la película reflexiona:

“De acuerdo, no debo transformar esto en una *tragedia*, todo cuanto pueda suceder, sabemos que sucederá, primero fue el acaso haciéndonos iguales, después fue el acaso de una película de la que nunca había oído hablar, podría haber vivido el resto de mi vida sin ni siquiera imaginar que un fenómeno así elegiría para manifestarse a un vulgar profesor de Historia, ese que hace pocas horas estaba corrigiendo los errores de sus alumnos y ahora no sabe qué hacer con el error que es él mismo, de un momento a otro, se ha visto convertido. Seré de verdad un error, se preguntó, y, suponiendo que efectivamente lo sea, qué significado, qué consecuencias tendrá para un ser humano el saberse errado” (p. 34-35).

Se acaba, pues, convirtiendo en una tragedia griega con un sino inexorable, la resistencia es inútil porque sabemos que se cumplirá. Que es inexorable lo sabe el narrador, “que no se diga que nos hemos olvidado de quien hizo todo lo que pudo [=el sentido común] para que la historia de los hombres duplicados no terminase en tragedia” (p. 392). El narrador habla del “caso del presente drama” (p. 391). Sorprendentemente, Tertuliano, en uno de sus variados diálogos con el sentido común (no sabemos si una suerte de corifeo/ o de sosia del mismo profesor) califica los hechos como ‘tragicomedia’:

“Qué idea es ésta de venir aquí, No te hagas el ingenuo, lo sabes tan bien como yo, Vengarte, desquitarte, dormir con la mujer del enemigo, ya que tu mujer está en la cama con él, Exacto, Y luego, Luego, nada, a María Paz nunca se le pasará por la cabeza que ha dormido con el hombre cambiado, Y estos de aquí [=Antonio Claro y su esposa], Estos van a tener que vivir la peor parte de la *tragicomedia*, Por qué, Si eres el sentido común deberías saberlo, Pierdo cualidades en los ascensores, Cuando Antonio Claro entre mañana en casa va a tener la mayor de las dificultades en explicarle a su mujer cómo ha conseguido dormir con ella y al mismo tiempo estar trabajando fuera de la ciudad⁴³. No imaginaba que fueras capaz de tanto, es un plan absolutamente diabólico, Humano, querido, simplemente humano (...)” (pp. 367-368).

En otro momento se habla de ‘melodrama’. En la fase de la investigación en que Tertuliano decide escribir a la productora para indagar sobre el actor idéntico a él, imagina qué ocurriría si él apareciera disfrazado para inquirir en persona: “el recurso al disfraz, a los clásicos postizos de bigote, barba y peluca, aparte de superlativamente ridículo, sería de lo más estúpido, le haría sentirse como un mal intérprete de melodrama decimonónico (...)” (p. 152), situación que se asocia a un ‘embrollo de táctica’ (p. 152).

b) Anticipaciones trágicas. El componente teatral que subyace en toda la acción viene reforzado, a nuestro entender, por la utilización del proceso de

⁴³ Es la situación del Anfitrión de Plauto, personaje que sabe que pasó la noche fuera de casa –los motivos son distintos a los de Daniel/Antonio– y sin embargo se le cree en ella. Daniel/ Antonio tendría las mismas dificultades que el general tebanos para convencer a su esposa de que no estuvo con ella.

anticipación de acontecimientos y el recurso a lo que podríamos llamar “ironía de la tragedia”, donde los propios personajes dicen cosas que, sin saberlo ellos, se van a volver verdad. Para reforzar esta sensación de estar casi ante una tragedia clásica vuelta novela del siglo XXI, el narrador nos cuenta que Tertuliano, cuando finalmente decide revelar a Helena la verdad y confesarle que él no es su marido “estaba de pie ante ella, como deben permanecer los mensajeros en ejercicio” (p. 399). Hay ‘ironías’ y anticipaciones como que en una de sus primeras apariciones, el Sentido Común asegura: “te obligarán a cambiar de nombre, ningún actor que se precie se presentaría en público con ese ridículo nombre de Tertuliano, no tendrías otro remedio que adoptar un seudónimo” (p. 114) y Tertuliano considera: “esto no me va a costar la vida” (p. 114). Vuelve a decirle el Sentido Común: “imagina ahora que alguien pase y te salude, no como ese Tertuliano Máximo Afonso que eres, sino como el Antonio Claro que nunca serás” (p. 198). La madre advierte a Tertuliano que las cosas se acaban resolviendo “A veces de la peor manera” (p. 173).

Mientras Tertuliano vacila en revelar toda la verdad de su historia a María Paz, el narrador anticipa que las palabras precisas “no serían pronunciadas si todavía les fuese dado tiempo para rematar el doloroso asunto”, y por eso mismo “no tardaremos en conocer las nefastas consecuencias de dejar enterrada donde cayó una bomba de la segunda guerra mundial, al creer que, porque ya ha pasado su hora, nunca llegará a explotar” (p. 350). Cuando Tertuliano, arrepentido y con dudas, se imagina lo que está sucediendo en la casa de campo entre Daniel/Antonio y María Paz, el narrador comenta “imaginemos que las cosas en la casa de campo no sucedieron como él esperaba” (p. 374), Tertuliano nunca lo sabrá, pero nosotros, como lectores, somos informados por el narrador (p. 402 ss.) de que las cosas sucedieron de otra manera. Quizá la más terrible de todas las anticipaciones la exprese Helena, turbada por el simple conocimiento de que hay alguien absolutamente igual que su marido; en su angustia se imagina como juez ante dos hombres desnudos que, por intercambiar sus ropas en su ausencia, acaban confundiéndola y no sabrá con quién se queda:

“el otro día sentí como un vértigo cuando me di cuenta de que no eras tú quien estaba al teléfono, Lo comprendo, oírlo a él es oírme a mí, Lo que pensaba, no, no fue pensado, fue más bien sentido, fue algo así como una ola de pánico ahogándome, erizándome la piel, sentía que si la voz era igual, todo lo demás también lo sería, No tiene que ser necesariamente así, la coincidencia tal vez no sea total, Él dice que sí, Tendríamos que comprobarlo, Y cómo lo haremos, lo citamos aquí, tu desnudo y él desnudo para que yo, nombrada juez por los dos, pronuncie la sentencia, o no la pueda pronunciar por ser absoluta la igualdad, y si me retiro de donde estuviéramos y vuelvo al cabo no sabré quién es uno y quién es otro, y si uno de los dos sale, si se va de aquí, con quién me quedará después, dime, me que-

dé contigo, me quedé con él, Nos distinguirías por las ropas, Sí, si no os las hubieis cambiado, Tranquila, estamos sólo hablando, nada de esto sucederá” (p. 230)⁴⁴

En definitiva, todo lo que Daniel/Antonio dice que no sucederá acabará sucediendo.

c) La máscara. Si en el horizonte tenemos el teatro antiguo, es inevitable que la máscara quede reflejada. En una fase muy desasosegada de su investigación, cuando trata de dar nombre a ese doble que le angustia, Tertuliano, sin afeitarse, en ropa de casa, se siente como una “*figura caricata*” (p. 132). Más adelante, María Paz reprochará a Tertuliano que haya usado su nombre en el proceso de investigación: “mi nombre no ha sido más que una *máscara*, la *máscara* de tu nombre, la *máscara* de ti” (p. 213); esa *máscara* se materializa en la forma de la barba postiza que utiliza Tertuliano para no parecer él y para adquirir así con ella una “nueva fisonomía” (p. 209) (“primero fue Tertuliano Máximo Afonso el que vino a esta calle *dramáticamente enmascarado* (...) ahora es Antonio Claro el que se dispone a ir la calle del otro sin atender a las complicaciones que puedan surgir presentándose en aquellos sitios a cara descubierta” (p. 241))⁴⁵. El narrador describe el encuentro cara a cara entre Tertuliano, que no es actor, y Antonio Claro/Daniel Santa-Clara destacando el *sentido escénico* del segundo “Tertuliano Máximo Afonso se despegó la barba y entró. He aquí lo que se llama tener *sentido escénico* de lo dramático, me ha recordado a los personajes que aparecen exclamando altivamente Aquí estoy, como si eso tuviese alguna importancia, dijo Antonio Claro mientras emergía de la penumbra y se colocaba en la plena luz que entraba por la puerta” (pp. 271-272); este personaje tan teatral es el que se burla de Tertuliano al verle aparecer disfrazado “creía que el actor era yo” (p. 271).

⁴⁴ La inquietud de Helena es grande, si su pensamiento inicial es que “todo el mundo sabe que ningún hombre puede ser exactamente igual a otro” (p. 234), acaba reconociendo poco después: “apenas podía creer que la hubiese atormentado, como una tentación impropia, por no decir indecente, la imagen de otro hombre que ella no tenía necesidad de desnudar para saber cómo sería físicamente de la cabeza a los pies, todo él, a su lado, duerme uno igual” (p. 235).

⁴⁵ Poco antes, en la conversación telefónica previa a este encuentro, es Tertuliano quien presume de, a diferencia del actor con sus disfraces y pseudónimos, ir a cara descubierta y de no esconderse: “en la enseñanza no usamos seudónimo, mejor o peor enseñamos a cara descubierta” (p. 226). Esto contrasta vivamente con el reproche de María Paz de que Tertuliano usó su nombre como una máscara (p. 213) y la información que en este momento (p. 240-241) está ofreciendo el narrador. También contrasta con el detalle apuntado por el narrador de “la desigualdad de procedimientos entre el personaje Tertuliano Máximo Afonso y el personaje Antonio Claro, que, en situaciones semejantes, el primero ha tenido que entrar en un centro comercial para poder colocarse o retirar sus postizos de barba y bigote, mientras que el segundo se dispone a salir de casa con plena tranquilidad y a plena luz del día llevando en la cara un bigote que, perteneciéndole en derecho, no es de hecho suyo” (p. 243).

En otro momento contrapone Tertuliano la figura caricata que observa en su persona la mañana que María Paz lo visita en casa con lo que sería la forma noble de representar:

“Tertuliano Máximo Afonso le da vueltas a la conversación, intentando descubrir dónde ha fracasado su táctica (...) Ella siempre ha estado más segura que yo, pensó, y en ese momento vio claramente las causas de su derrota, esa *figura caricata* despeinada y sin afeitar, con las zapatillas en chancleta, las rayas del pantalón del pijama parecían listas mustias, los faldones de la bata cada uno a una altura, hay decisiones en la vida que para tomarlas es aconsejable estar vestido de calle, con la corbata puesta y los zapatos limpios, ésta es la *manera noble*, exclamar en tono ofendido, Si mi presencia le incomoda, señora, no es necesario que me lo diga, y acto seguido salir por la puerta (...)” (p. 132).

Tras reconocerse como idénticos y, sobre todo, tras saber Tertuliano que el original es el otro y él la ‘copia’⁴⁶, dice el profesor al actor:

“No me queda nada más, por consiguiente, que desearle la mayor suerte en el *desempeño de un papel* del que no va a sacar ninguna ventaja, dado que no tendrá *público aplaudiéndole*, y le prometo que este duplicado se mantendrá fuera del alcance de la curiosidad científica, más que legítima, y del cotilleo periodístico (...)” (p. 280).

Con todas estas referencias al mundo teatral no podemos olvidarnos de que el narrador de la novela nos habla de personajes y sus respectivas relaciones de alteridad, (quién es cada cual con respecto al otro), como en un juego de representaciones:

“la desigualdad de procedimientos entre el *personaje Tertuliano Máximo Afonso* y el *personaje Antonio Claro* (...) se olvida ese lector atento lo que ya varias veces ha sido señalado en el curso de este relato, es decir, que así como Tertuliano Máximo Afonso es, a todas luces, el otro del actor Daniel Santa-Clara, así también el actor Daniel Santa-Clara, aunque por otro orden de cosas, es el otro de Antonio Claro” (p. 243).

d) Una novela dividida en actos. Sin embargo, esto no basta a nuestro juicio para justificar las abundantes referencias a elementos del teatro, aunque por las necesidades del argumento y la profesión de uno de los protagonistas sean inevitables. Mucho más significativas que estas alusiones a elementos dramáti-

⁴⁶ Desde un tiempo antes a Tertuliano “le desasosiega la posibilidad de que sea él el más joven de los dos, que el original sea el otro y él no pase de una simple y anticipadamente desvalorizada repetición, (...) pero el hecho de que hubiera sido él el descubridor del sobrenatural portento que conocemos hizo nacer en su mente, sin que de tal se hubiese percatado, una especie de conciencia de primogenitura que en ese momento se está revelando contra la amenaza, como si un ambicioso hermano bastardo viniese aquí para apearle del trono” (p. 223-224).

cos, que en cierto modo pueden ser consideradas ‘externas’, hay referencias ‘internas’ del narrador ante el relato que nos llevan a un planteamiento teatral de la novela. En dos ocasiones habla de fin de actos:

-Tertuliano ya sabe quién es el otro y quiere retirar de su casa las películas de vídeo que usó para su ‘investigación’:

“Quiere limpiar el terreno, no dejar restos, el primer acto se ha acabado, es hora de retirar el atrezo de escena (...) Entendí que estaba necesitando una pausa, un intervalo de descanso ... el tiempo de que llegase la respuesta de la productora (...) sabiendo sin embargo, que ese falso sosiego, esa apariencia de tranquilidad, tenía un límite, un plazo a la vista, y que el telón, llegando su hora, inexorablemente, se levantaría para el segundo acto” (p. 168).

-Al final del ‘segundo acto’, tras haberse encontrado y comprobado la identidad absoluta entre ellos, Tertuliano decide que no volverá a verlo y que, por tanto, no volverá a disfrazarse. El narrador comenta que lo hace “con la retórica ingenua de un final de acto” (p. 289).

Con ello, nos encontraríamos la novela (por otra parte inquietantemente abierta) dividida en tres actos:

Primer acto: Tertuliano ve a un hombre idéntico a él e inicia la investigación para saber quién es.

Segundo acto: Ambos hombres se encuentran y se resuelve que el original es el actor y Tertuliano el duplicado.

Tercer acto: Tertuliano da los pasos necesarios para no actuar más como ‘doble de’; esta determinación acaba desencadenando una serie de acontecimientos y el cambio de nombre y de vida en Tertuliano.

Quizá, podríamos añadir un epílogo formado por la última de esas diecinueve secciones, que en apenas dos páginas nos hace ver que estamos en una historia abierta y comprendemos el porqué de ciertas actitudes del actor Daniel/Antonio respecto de Tertuliano. Viene esto a decir que no sólo el elemento estructural de la novela la presenta como una pieza teatral en tres actos, los movimientos del personaje principal, el atribulado Tertuliano Máximo Afonso, son los de un personaje en una obra teatral.

7. MÁS ALLÁ DEL DOBLE: REFLEXIÓN SOBRE LA IDENTIDAD Y LA ALTERIDAD

Tras nuestra lectura de Saramago y las reflexiones hechas sobre el complejo pulso que el autor mantiene con la propia tradición literaria y cultural relativa al tema del doble, debemos indagar en la aportación que hace el autor a ese rico acervo. Tradicionalmente, el doble ha sido, en su condición de dúplice, un fac-

tor distorsionante. Su correspondencia con el número dos conduce al conflicto⁴⁷. La historia de Saramago responde a esta clave básica, salvo al final de la novela, dado que, por lo que vemos, la existencia de un nuevo “doble”, da lugar a que ahora el verdadero sentido trágico del doble emane, precisamente, del paso de la duplicidad, la “triplicidad”, y de ahí a lo múltiple. De hecho, en otras novelas, como *La caverna*, ya se ha tratado acerca de este asunto. Si la duplicidad ha puesto tradicionalmente en entredicho al yo como reducto de la identidad, la multiplicidad, sencillamente, la aniquila. Es probable que este significativo salto cualitativo que la historia del doble da al pasar de lo dúplice a lo múltiple tenga que ver con la propia situación del conocimiento en nuestro mundo, donde la fragmentación y la falta de un saber absoluto suponen un nuevo aditamento histórico al propio desarrollo del arquetipo del doble. Como ya hemos señalado, el hecho de que Tertuliano Máximo sea profesor de historia y de que Daniel/Antonio sea actor podría entenderse en términos de tensión entre dos tipos de relato, el científico, en calidad de discurso histórico agotado (de hecho, el profesor quiere invertir el orden cronológico de la enseñanza de la historia) y el narrativo⁴⁸. La gran cuestión no es tanto qué relato y, por lo demás, qué portador de ese relato, es el verdadero, sino cuál sería el más legítimo para los tiempos que corren. En una suerte de peculiar paradoja, será el relato narrativo (el del actor) el que venza al relato científico basado en la razón histórica (el del profesor), pero el representante de este relato triunfante va a ser el profesor, bien por azar, bien por un inexorable destino. La gran novedad está en el hecho de que esta pugna de dobles, ganada, en principio, por Tertuliano Máximo, ofrezca a éste la última gran revelación del fenómeno que hasta el momento ha interpretado como duplicación. Una nueva persona idéntica él le llama, al igual que él mismo hizo cuando acudió al actor. Cabe la duda razonable de que estemos ante una sucesión indefinida de llamadas. No sabemos, igualmente, si el actor, ahora fallecido, habría ocupado el lugar de otro Daniel/Antonio previamente.

De esta forma, volviendo a nuestro planteamiento inicial, según el cual analizábamos la obra de Saramago como sujeto que modifica la tradición precedente sobre el tema del doble, en nuestra opinión, el autor portugués amplifica de manera significativa aspectos literarios del mito del doble, especialmente la cuestión del nominalismo, los aspectos relativos al vestido/disfraz, y los roles de la mujer, pero, sobre todo, da un paso de gigante al cambiar la naturaleza del propio mito literario haciéndolo pasar de la duplicidad a la multiplicidad. No sería más que el intento de captar la mirada de su propio tiempo.

⁴⁷ J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2001⁵, s.v. “Duplicación”.

⁴⁸ J. F. Lyotard, *o.c.*, pp. 22-23.