

▼ MARITZA CEBALLOS*

La imagen especular en *Goyescas*



na de las áreas que aborda la sociología es la de la representación social, es decir, aquella que plantea que todo filme pone en escena, de alguna manera, la realidad que lo circunda, ya sea el espíritu de una época, o lo que una cultura considera visible o mantiene escondido: el filme se constituye en un signo de la realidad de la que proviene. El cine es un indicador de los puntos negros, de las incógnitas de una sociedad. No es una duplicación, solo selecciona fragmentos y los ordena de cierta manera para darles sentido. Esa cierta manera es el estilo, es decir, las formas expresivas, no sólo de un tiempo, sino de un director. Esto implica a la visibilidad: qué se puede mostrar y cuáles son las formas particulares de mostrarlo. Es una mirada, en resumen, que revela mentalidades e ideologías, y define los límites visibles de una época, señalando las imágenes posibles de sí misma.

Desde Barthes podríamos decir que las imágenes (unas más, otras menos) presentan elementos explícitos y elementos intrigantes, esto que se instala en la relación entre imagen y observador e impresiona nuestra sensibilidad, el sentido que se impone más allá de lo que la imagen quiere contar, el sentido 'obtuso' que no entra en la lógica que hace que la imagen explique algo, sino que

* Profesora del Departamento de Comunicación. Directora de la Carrera de Comunicación Social de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana. E.Mail: maritza@javeriana.edu.co

está al margen de toda finalidad. Sin embargo, en este trabajo voy a centrarme en lo representado, privilegiando las cosas que aparecen en el filme y su conexión con la cultura 'goyesca', aunque es innegable que también tienen valor las ausencias, es decir, lo no representado o lo irrepresentable.

Entre otras cosas, *Goyescas*, (Dir. Benito Perojo, 1942), es una película sobre el tema del doble. Representa la duplicidad, la identidad y la confusión, asunto ya frecuentado ampliamente por la literatura.

En ese entramado de confusiones, la película muestra además un compromiso con los temas españoles, en términos musicales, históricos y sociales. Y lo que se ha denominado la cultura goyesca, a través del mundo del espectáculo y de la oposición entre dos personajes que son el revés y el envés: uno de la aristocracia y otro del plebeyismo, los dos representados por la misma actriz, hecho que crea una ambigüedad y duplicidad cargadas de sentido.

El amor también juega un papel fundamental, ya que el enfrentamiento entre las dos mujeres —que son una—, se desata por el amor hacia un mismo hombre —que son dos, porque el personaje pasa de ser un hombre honrado a ser un asesino y el líder de un grupo de bandidos—.

El enfrentamiento lleva a las protagonistas a una lucha en la que cada una utilizará las armas a su alcance para obtener lo que quiere: la una su voz y su encanto, la otra su poder y también su voz. Ese mismo enfrentamiento, a través del azar, conducirá a la fusión y confusión de los personajes, para luego devolverlos a su lugar de origen. Con un final feliz para la condesa y un falso final feliz para la tonadillera.

“La película muestra además un compromiso con los temas españoles, en términos musicales, históricos y sociales. Y lo que se ha denominado la cultura goyesca, a través del mundo del espectáculo y de la oposición entre dos personajes que son el revés y el envés: uno de la aristocracia y otro del plebeyismo, los dos representados por la misma actriz, hecho que crea una ambigüedad y duplicidad cargadas de sentido”.

En este trabajo quiero profundizar sobre una idea que ya Roman Gubern¹ señala en su libro *Benito Perojo, Pionerismo y supervivencia*. Se trata del conflicto de identidad —tema central del melodrama— como tema recurrente en el autor, y específicamente de la duplicidad de identidades que aparece en *Goyescas*. Quiero avanzar en la idea de que *Goyescas* es una imagen especular de la realidad española² en dos niveles: como producto total y como narración que en su interior guarda al mismo tiempo muchas duplicidades.

► LA NOCIÓN DE IMAGEN ESPECULAR

Antes que nada, quisiera aclarar el sentido de la noción de imagen especular, es decir, aproximarme al papel del espejo como objeto de imágenes que nos permite conocernos mejor a nosotros mismos y al mundo que nos rodea.

En primer lugar, el espejo está relacionado con el reconocimiento del yo. Lacan³ habla de una etapa espejo durante el desarrollo del niño, en la que la percepción del propio cuerpo como unidad no fragmentada, va ligada al espejo. El niño primero confunde la imagen del espejo con otra realidad, como sucede en *Alicia a través del espejo*; en un desarrollo posterior, sabe que es una imagen y, finalmente, reconoce esa imagen como suya. De esta forma el espejo se constituye en un momento particular de la ontogénesis del sujeto.

Además de la constitución del yo, el espejo participa en el reconocimiento de lo otro, ya que el espejo hace dobles del objeto, y en la ficción, en una suerte de magia, a veces también hace dobles del cuerpo del sujeto. Entonces, el otro es un concepto especular en el que el espejo tiene un valor de autoconocimiento⁴.

Dejando de lado la formación del yo, los espejos son objetos que extienden el radio de acción del ojo, permitiéndonos ver más allá del lugar donde estamos, como cuando, valiéndonos de un espejo, podemos ver desde una habitación lo que está ocurriendo en otra. De esta manera el espejo permite ver donde el ojo no podría

¹ GUBERN, R. *Benito Perojo, Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Ministerio de Cultura, Filmoteca española 1994, p. 37.

² *Ibid.*, p. 368. Gubern afirma que “*Goyescas* es la película especular de la España de la postguerra”.

³ ECO, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988. p. 12.

⁴ BARGALLÓ, J. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfaro, 1994. p. 12.

llegar. El espejo, como la mayoría de las prótesis⁵, puede tener funciones magnificantes o reductoras, es decir, que puede optimizar unas características del objeto en detrimento de otras. Es el caso de los espejos curvos.

Ahora bien, el espejo puede producir dos tipos de imágenes, una reales y otras virtuales. Las reales son aquellas que pueden confundirse con 'un objeto físicamente consistente'⁶, las virtuales, en cambio, se perciben como si habitaran dentro del espejo, creando un mundo paralelo, con ciertos rasgos del mundo exterior, pero independiente de él.

Los signos icónicos (y pienso en el cine, aunque no sólo tiene un carácter icónico) quieren producir sin espejo lo que el espejo permite. Sin embargo, sabemos que lo que aparece es un reflejo, que es de alguna manera deformante. Es el observador quien debe reconocer los reflejos que han sido puestos en escena.

¿La imagen de qué mundo quiere reflejar *Goyescas*? ¿Funciona como resultado de un autoconocimiento? ¿Qué es lo otro que nos permite reconocer? ¿Qué es lo que el ojo no podría alcanzar a ver?

► EL REFERENTE CULTURAL GOYESCO

El filme de Perojo, y específicamente los rasgos de su creación, están determinados por la relación con las formas populares festivas; la atmósfera festiva determina el argumento, las imágenes y el tono.

Como señala Gubern, Benito Perojo demuestra desde *La condesa María*, un 'temprano interés'⁷ por la época y el ambiente de la cultura goyesca, pero lo interesante es ver cómo construye un reflejo de esa realidad manteniendo lazos de unión palpables con la época y el ambiente a través de los cuadros de Goya. *Goyescas* como imagen especular, construye imágenes reales (recordemos la oposición entre real y virtual) porque mantiene conexiones evidentes con el mundo que reproduce y se encarga de señalar sus referentes: las pinturas de la duquesa de Alba, para el personaje de la condesa de Gualda, y las pinturas de la verbena de San Antonio, para la cultura popular de la época.

Si *Goyescas* es la imagen especular, las pinturas de Goya son el espejo, porque nos permiten el paso de un lado hacia el otro. En *Goyescas* se reflejan las discrepancias entre la España oficial y la España popular de principios del siglo XIX. Pero la película es un espejo deformante, ya que los reflejos del interior del espejo toman identidades distintas a las de los sujetos reales, sin perder del todo sus conexiones, sus puntos de contacto, tanto, que es posible relacionarlos aunque cambien de nombre.

"La condesa de Gualda fue un reflejo de la duquesa de Alba y de su comportamiento social (verbenas de San Antonio de la Florida) (...) y *Petrella* bien pudo ser un trasunto de la famosa tonadillera la Caramba (María Antonia Ballejo Fernández, Motril, 1750 (Madrid, 1787) quien se hizo popular por sus coplas intencionadas y satíricas, algunas contra la duquesa de Alba"⁸.

En la época, lo popular ocupa un lugar preferente que se manifiesta en el gusto por el plebeyismo que evidencia la decadencia de las clases altas, y este comportamiento se ve reflejado a través de la duquesa de Alba, quien, al ser usada como referente, se torna en modelo de esta cultura. La vida de la época se corporeiza. Las dos protagonistas son exponentes de las dos Españas: aristócrata y humilde.

El espejo (la iconografía goyesca) es el objeto que permite dar el paso a lo imaginario de la época. No tiene por función reproducir, sino explicar, desengañar, porque somos ciegos a nosotros mismos. Sólo podemos conocernos dobles, volviéndonos objetos para nosotros mismos. No podemos conocernos sin dualidad, por eso la contemplación siempre tendrá algo de simulacro. El espejo siempre eludirá la unidad porque puede repetir varios objetos, varios espacios.

La duplicidad en *Goyescas* comienza desde la elección de la actriz principal.

"La elección de Imperio Argentina, por otra parte, acarrea la rara mezcla de la ópera y de la canción popular. Mezcolanza entre lo culto y lo popular"⁹.

La misma actriz debía interpretar a dos personajes, una aristócrata y una tonadillera del puebló. Debía por tanto tener la capacidad de desdoblarse en actuación, físico y timbre de voz.

► GOYESCAS: MELODRAMA Y CULTURA POPULAR

Goyescas tiene algunos rasgos originales de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento, tal vez por ser un melodrama, o lo que Gubern llamaría, un

⁵ Ibid., p. 18.

⁶ Ibid., p. 14.

⁷ GUBERN, R. Op.Cit., p. 143.

⁸ Ibid., p. 366.

⁹ Ibid., p. 368.

'melodrama conformista', ya que en *Goyescas*, como en otros melodramas, 'la mayor parte de las veces el melodrama no es un grito de venganza, sino un lamento de sumisión'¹⁰. Esto se evidencia especialmente en el final, donde la protagonista que pertenece a la cultura popular alcanza aparentemente la felicidad a través del reencontro de su amor; sin embargo, encontrarse con él le significa el destierro, porque Luis Alfonso de Nuévalos está prófugo por matar al Corregidor. Es una aparente felicidad que deja a cada uno de los personajes 'en el lugar que le corresponde'. La película hace una parodia del *status quo*, el melodrama refleja una rígida y, al final, infranqueable separación entre las clases sociales. 'Cada oveja con su pareja', como dice el adagio.

Goyescas presenta a través del tema del doble el enfrentamiento de 'dos clases y dos destinos sociales'¹¹. Román Gubern señala, citando un comentario de Saz de Soto, que

"...tal vez por ser un melodrama, o lo que Gubern llamaría, un 'melodrama conformista', ya que en *Goyescas*, como en otros melodramas, 'la mayor parte de las veces el melodrama no es un grito de venganza, sino un lamento de sumisión'".

"el personaje femenino doble procede del sainete musical español, en donde es frecuente el doble de la marquesa, que también se halla en la opereta vienesa. Esto crea un doble juego, pues la marquesa se va a un baile popular haciéndose pasar por plebeya y viceversa"¹².

La transmutación de espacios, y con ella, la transmutación de clases, es recurrente en el melodrama y en la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento. Los espacios comunes —la verbena de San Antonio, en nuestro caso— crean una homogeneidad interclasista, donde se rompen los lugares sociales establecidos, de tal manera que las dos mujeres comparten el mismo espacio.

La transmutación se convierte en metamorfosis a través del cuerpo de las protagonistas, los cuerpos se intercambian la identidad y "donde existe oposición de contrarios se produce el paso recíproco del uno al otro, por un doble proceso de relaciones intermedias"¹³.

Goyescas imita, de alguna manera, el mito de los gemelos idénticos. Esta idea ha permitido hacer cierta reflexión, a lo largo de la historia de la literatura, sobre

el hombre y la sociedad, y sobre todo, ha mostrado la tendencia a reconciliar identidad y complementariedad. En la figura de los gemelos, además, se aprecia la noción del narcisismo por el que el gemelo es reflejo del otro¹⁴. Esto sucede un poco con *Goyescas*, donde la condesa de Gualda y Petrilla son evidentemente idénticas pero, por sus ámbitos de acción, distintas y opuestas: una pertenece a la aristocracia, la otra es plebeya; la una busca varios hombres, la otra es fiel ante todo; la una vive en la dualidad de dos mundos, la otra es siempre la misma.

Siguiendo las líneas del melodrama y de la cultura popular, se crea un sistema de oposiciones: arriba/abajo, dentro/fuera. Pero las mismas oposiciones son las que las hacen complementarias, una tiene lo que la otra no. La complementariedad se hará evidente cuando en la cárcel se reconcilian y se ayudan mutuamente.

Sin embargo el desnivel —del melodrama conformista— es palpable no sólo al final, sino a lo largo de toda la película, porque la condesa lo tiene todo, hasta la posibilidad de acceder al mundo de Petrilla, no sólo asistiendo a las verbenas, sino que también puede suplantarla aún en lo que distingue a Petrilla como única: el canto. Petrilla en cambio, aunque logrará alcanzar el amor, nunca podrá ser de la aristocracia; puede tener alguna influencia en las personas que pertenecen a ese medio, pero siempre se la pondrá por debajo de la condesa. Petrilla podrá acceder a un ministro por casualidad, la condesa podrá acceder a la reina por voluntad propia.

Analícemos algunos pasajes de la película:

- *Goyescas comienza mostrando la platea llena de público madrileño del Teatro de la Cruz durante una función. Sobre la grúa, la cámara avanza hacia el escenario y muestra a Petrilla (Imperio Argentina), que baila y canta:*

Según Bajtin en la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento, un tema recurrente es el de la dualidad del escenario y la vida misma. Petrilla —como los bufones y payasos de la Edad Media— debe seguir

¹⁰ GUBERN, R. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1974. p. 284.

¹¹ GUBERN, R. *Benito Perojo...*, Op.Cit. p. 367.

¹² *Ibid.* p. 36 1.

¹³ BARGALLÓ, J. *Identidad y...*, Op.Cit., p. 14.

¹⁴ *Ibid.* p. 13.

siendo ella misma en todas las circunstancias de la vida, debe seguir siendo vehículo permanente de la vida misma. El juego de las coplas que canta en el escenario se transforma en vida real, llega hasta la verbena en el enfrentamiento, y hasta el logro de favores frente al ministro. Ella es Petrilla en el escenario y fuera de él¹⁵. El personaje y su reflejo son el mismo.

Además, en esta primera escena se manifiesta la existencia de dos lenguajes uno para el mundo real, otro para el mundo imaginario del otro cuerpo del espejo. En esta 'fiesta oficial' todo está maquillado, velado, los comentarios se hacen a espaldas de los interesados, y se presenta una paradoja: quien está en el escenario, quien aparentemente actúa desde la impostura, es quien se comporta de una forma más directa; quienes por el contrario están en la vida, viven en la impostura. En el escenario está el lenguaje directo. En la sala, lo velado, lo oscuro.

- *En el interior del palacio, la condesa adopta inmóvil el atuendo y la postura del lienzo de Goya, La maja vestida (1801-1803).*

Por la evolución de las secuencias, con el palacio y la imitación de la pintura se hace más palpable la oposición entre la vida y la impostura. En un espejo, la condesa de Gualda se contempla, componiendo su reflejo un imagen estática que reproduce fielmente el lienzo de Goya, *Retrato de la duquesa de Alba de negro (1797)*.

Decía que Petrilla es una sola, pero ocurre lo opuesto con la condesa de Gualda, y se manifiesta en esta escena. La idea del espejo donde se contempla la condesa dando lugar al *Retrato de la duquesa de Alba* no sólo remite al exterior de la película, no sólo es un referente del personaje, sino la representación de la dualidad de la condesa de Gualda, cuya imagen especular terminará de construirse en el encuentro con Luis Alfonso de Nuévalos cuando está con el grupo de delincuentes; y es en ese momento porque es ahí donde la transmutación se cumple. Aunque sólo por un instante, la condesa puede cantar como Petrilla y pertenecer no sólo en apariencia sino en identidad al mundo de la tonadillera. Sin embargo el engaño sale a la luz, pero no por ser una imagen sin los atributos

necesarios, sino por un objeto que ha mantenido del otro lado del espejo, la misiva de la reina que cambia la orden de enviar a Pizarro a Cartagena de Indias.

Es posible que en *Goyescas* —según palabras de Juan Bargalló Carraté¹⁶— el desdoblamiento no suponga más que una metáfora de la antítesis entre el yo y el otro, de la oposición de contrarios, y que cada uno de estos opuestos tan solo encuentre en el otro su propio complemento, en cuyo caso supondría el reconocimiento de sus propias carencias, de los vacíos de sí mismo.

“Es posible que en *Goyescas* —según palabras de Juan Bargalló— el desdoblamiento no suponga más que una metáfora de la antítesis entre el yo y el otro, de la oposición de contrarios, y que cada uno de estos opuestos tan solo encuentre en el otro su propio complemento, en cuyo caso supondría el reconocimiento de sus propias carencias, de los vacíos de sí mismo”.

La verbena en la pradera de San Antonio de la Florida es presentada por Perojo con los encuadres con composiciones que evocan la iconografía de Goya sobre el tema. De un modo muy explícito reproduce, en composiciones estáticas, los lienzos *El pelele (1792)* y luego *La gallina ciega (1798)*.

Como en lo carnavalesco de Bajtin, los espectadores no asisten al carnaval sino que lo viven. Esto es lo que le ocurre a la condesa, quien inicialmente asiste a la verbena y termina siendo protagonista, porque es

objeto de las injurias de Petrilla. La condesa, al asistir a la verbena de San Antonio de la Florida, da pie para que sean abolidas las relaciones jerárquicas. Con esta escena, la condesa se muestra dotada de una segunda vida que le permite establecer relaciones verdaderamente humanas.

Con los lienzos se caracteriza la vida simple y plena de los plebeyos, la diversión, la risa.

- *El posadero confunde a la condesa con Petrilla, por su gran parecido, y la aristócrata le sigue el juego, simulando que es la tonadillera. Uno de los pajes le dice a Petrilla que es 'el vivo retrato de mi señora la condesa'.*

En la cultura oficial del Renacimiento, se ofrecía una visión seria del mundo, del hombre y de las relaciones humanas. Entre cultura oficial y cultura popular existían

¹⁵ BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974, p. 13.

¹⁶ BARGALLÓ, J. *Identidad y alteridad...*, Op.Cit. p. 11.

dos vidas, dos mundos, y, especialmente, había una dualidad en la percepción de estos¹⁷. Esta confusión comienza a ser fusión en la medida en que los dos personajes se confunden porque los espacios que los hacen distintos son transgredidos. Antes el escenario y el palacio preservaban la distancia. En la verbena, las distancias quedan abolidas.

Hay una eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva de las relaciones. Es la lógica de las cosas al revés y contradictorias, permutaciones de lo alto y lo bajo, del frente y del revés, coronaciones y derrocamientos. Parodia de la vida ordinaria, el mundo al revés¹⁸.

• *Duelo musical*

El canto actúa como máscara, en cuanto a expresión de las transferencias, de la metamorfosis, de las fronteras naturales. Sin embargo, también actúa en forma opuesta a la máscara porque ésta tiene la función de disimular, encubrir, engañar, y en este caso, el duelo musical es el desvelamiento de las intenciones de los dos personajes.

Se imponen la risa y la ironía, que se oponen al tono serio de la cultura oficial. Las coplas tienen un poderoso elemento de juego, a través de ellas lo popular gana porque convierte a lo establecido en objeto de burla. En el enfrentamiento a través de coplas sucede una fusión. Confusión de sujetos que rompe la separación de clases.

• *En la sala de la posada, Petrilla es jaleada para que cante y, acompañada de guitarras, entona el fandango del candil.*

...Luego la condesa se dirige a su aposento, pero Petrilla le sale al paso y tienen su primera confrontación cara a cara, con dos Imperio Argentina frente a frente. La condesa sorprendida e irritada, le pregunta si busca un puesto en la servidumbre... Petrilla le pregunta por el paradero de Luis Alfonso Nuévalos, pero la condesa le replica que aunque lo supiera no se lo diría, pues jamás cede ante una rival. El tono es de confrontación.

El doble repite los rasgos del otro, según Bargalló, y se le opone de una manera simétrica. Entre los dos polos, aparentemente irreconciliables existe un vínculo. Cuando el otro se nos enfrenta, la problemática de la identidad se hace más intensa¹⁹. Umberto Eco dice que el icono perfecto es el doble²⁰ porque representa el desgarramiento psíquico entre cuerpo y espíritu, desgarramiento corporal entre instinto y razón, y desgarramiento espiritual entre sujeto y

objeto, ya que es un «momento de iluminación en el que por fin sabemos quienes somos, o mejor, quienes 'no' somos²¹.

• *Vestida de hombre monta a caballo y parte a galope como correo real.*

La condesa se disfraza de correo y esto conduce a uno de esos azares repetidos e inverosímiles, que caracterizan el melodrama popular: el encuentro con Luis Alfonso²². Este azar no será el único, antes está el encuentro de las dos protagonistas en la verbena, luego será la presencia de las dos en el mismo pueblo donde hay una revuelta y, posteriormente, también el encarcelamiento de las dos. Para Petrilla será también el encuentro con el Ministro, a quien solicita el envío de Pizarro a Cartagena de Indias.

Luis Alfonso, para protegerla, le dice que es la cantante Petrilla, que ha trastocado sus ropas masculinas por las de mujer. Le piden que cante para demostrar que es Petrilla. La condesa sube al tablao y canta.

“De vez en cuando necesitamos descansar de nosotros mismos, mirarnos desde lo alto²³, y ser el otro”. Para los espectadores, la metamorfosis y cambio de identidades es posible porque ya han visto cantar a la condesa en el duelo con Petrilla. Sin embargo, el momento es crucial porque, para que la transmutación sea completa, ella debe convencer a quienes pertenecen a ese lado del espejo, a quienes conocen bien a Petrilla. Y la magia se realiza, aunque sea por un instante.

• *La condesa es detenida y encarcelada en compañía de otras mujeres.*

Petrilla también es detenida y encerrada en la misma mazmorra que la condesa.

¹⁷ BAJTIN, M., Op.Cit., p. 16.

¹⁸ *Ibíd* p. 16.

¹⁹ Tomo ideas de Adrián Huici Módenes. *Borges y nosotros. De la metafísica a la literatura en Identidad y alteridad...*, Sevilla: Alfar, 1994, p. 252.

²⁰ Eco, U., Op.Cit.

²¹ HUICI, A., Op.Cit. p. 255.

²² GUBERN, R. *Mensajes icónicos...* Op.Cit. p. 285.

²³ CABALLERO, M. *El yo y los otros en la poesía de León de Greiff*. En *Identidad y alteridad*. Op. Cit.

La condesa y Petrilla se encuentran cara a cara. Se produce una reconciliación.

En dos acciones paralelas, mientras la condesa entra en el palacio, Petrilla va alegre con dos bandidos, a bordo de un carruaje. La condesa avanza por el palacio y se encuentra con el capitán Pizarro, mientras Petrilla, en su carruaje, canta de nuevo la primera canción de la película.

Después del carnaval es necesario volver a ser sí mismos, un ser humano entre sus semejantes. Pero el final que aparece, feliz para la condesa y no tan feliz para Petrilla, el enfrentamiento y transmutación de los dobles, sirve para consagrar el orden social preexistente, "la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo"²⁴. Y ocurrió como en la literatura fantástica: ningún germen nacido de las tinieblas puede ser capaz de alcanzar la luz.

Realidad y reflejo extienden sus brazos para tocarse —como en la escena de la reconciliación— pero al final cada imagen retorna al lugar al que pertenece, manteniendo el orden de lo real y de lo imaginario.

Como en *La muchacha ante un espejo* de Picasso, se expresa la alteridad, en la que sujeto y reflejo son inseparables, se encuentran abrazados por un brazo que no se sabe con precisión a cual de las dos naturalezas pertenece. Sujeto y reflejo que no se parecen, el reflejo toma la iniciativa de mirar hacia su origen, el sujeto evade la mirada. De esta forma las apariencias del sujeto

en el espejo se destruyen, entran en un universo ficticio que tiene otras reglas. En el espejo el mundo pasa a ser desconocido, en él sucede 'la transfiguración de las cosas visibles', representa de alguna manera la puerta de acceso al mundo del inconsciente o al mundo consciente.

Momentáneamente la condesa de Gualda y Petrilla fueron dobles, pero cuando el motivo que las enfrentó desapareció —el amor por el mismo hombre— dejaron de ser dobles y complemento. Cada una quedó con su pareja y en su mundo.

► BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974, p. 13.
- BARGALLÓ, J. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.
- CABALLERO, M. *El yo y los otros en la poesía de León de Greiff*. En Varios. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.
- ECO, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988.
- GUBERN, R. *Benito Perojo, Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Ministerio de Cultura, Filmoteca española 1994.
- GUBERN, R. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1974.
- HUICI MÓDENES, Adrián. *Borges y nosotros. De la metafísica a la literatura*. En *Identidad y alteridad*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994.

²⁴ BAJTIN, M., Op. cit. p. 15.

