

El doble subjetivo y el enigma de la locura criminal en *Babel-ville* de Joseph Bialot

Ramón García Pradas

Universidad de Castilla-La Mancha

Ramon.Garcia@uclm.es

Résumé

Au moyen de cet article nous voudrions explorer l'image du double ainsi que ses fonctions dans le roman de Bialot *Bebel-ville*. Pour ce faire, nous voudrions considérer les études théoriques que Jung, Rank ou Jourde et Tortonese (parmi d'autres) ont faites à propos de ce sujet d'un point de vue littéraire et psychologique. Nous analyserons la folie criminelle du personnage principal comme un procédé pour libérer son inconscient et pour créer un double qui dépasse la normalité d'un être humain, comme si les pulsions de notre personnage principal (sa partie inconsciente) n'étaient pas du tout humaines. Alors, notre but principal dans cet article sera focalisé sur l'étude de Bernard, le personnage masculin principal du roman de Bialot, *Babel-ville*, qui devrait être considéré comme un bon échantillon de ce que la critique littéraire tend à nommer *roman noir*. C'est pourquoi nous essaierons de voir comment *Babel-ville* présente les caractéristiques principales de ces manifestations littéraires qui semblent très adéquates pour essayer d'explorer le

Abstract

Through this article we would like to explore not only the image of the double but also its functions in Bialot's novel *Babel-ville*. To do so, we would like to take into account those theoretical studies that Jung, Rank or Jourde and Tortonese (among others) have carried out on this subject from a literary and a psychological point of view. We will analyse the main character's criminal madness as a procedure to generate a double which does not match up with the figure of a human being, as if our main character's pulsions (his unconscious part) were not human at all. So our main purpose in this article will focus on the study of Bernard, the main male character of Bialot's novel, *Babel-ville*, which should be considered as a good sample of what literary criticism is inclined to call *black novel*. That's why we will try to see how *Babel-ville* sticks to the main characteristics of these literary manifestations, which, by the way, seem to appear really suitable when an author tries to look into the enigmatic mystery of the double-being in literature.

mystère énigmatique du double.

Mots clés: Joseph Bialot; le double et la folie; roman noir; littérature française du XX^e siècle.

Key words: Joseph Bialot; double and madness; black novel; French Literature of the 20th century.

0. Introducción

El tema del doble, puesto de manifiesto en no pocas obras literarias (pensemos en periodos como el Romanticismo o en el género fantástico para así constatarlo) ha suscitado el interés de los investigadores desde perspectivas muy diversas. Se ha abordado, por ejemplo, el estudio de su tipología (Bargalló Carraté, 1994; Jourde y Tortonese, 1996; Conio, 2001), ha sido centro de interés para la psicología (Freud, 1985; Jung, 1986) y, por supuesto, ha dado pie a numerosas reflexiones y publicaciones que intentan desgranar como el tema del doble, desde aspectos como pueden ser su morfología o su funcionalidad, ha cristalizado en el quehacer literario (Keppler, 1972; Rank, 1972; Miller, 1985; Herdman, 1990; Jourde y Tortonese, 1996; Ballesteros, 1998; Martinière, 2008; Ónega, 2008).

Por otra parte, en su tratamiento literario, el tema del doble suele aparecer ligado al de la locura¹, tema igualmente recurrente que ha ejercido sobre no pocos escritores una gran fascinación desde épocas tan alejadas en el tiempo como la Edad Media, interpretándose la enfermedad como una catarsis liberadora del individuo sumergido y víctima de una realidad censora y oprimiente contraria en todo momento a la consecución de sus deseos.

Es en esta línea, es decir, en la imbricación existente entre el tema del doble y el de la locura, en la que nos gustaría contextualizar nuestro estudio de la novela de Joseph Bialot que lleva por título *Babel-ville*, publicada en 1979, novela que pertenece a lo que se conoce como *género policiaco* y que podría ser ubicada, más concretamente, dentro de lo que se denomina *novela negra*, tal y como tendremos ocasión de comprobar seguidamente.

Será precisamente el protagonista masculino de esta novela, Bernard, ebanista que ha entrado en la madurez y que, por desgracia, vive desquiciado tras el abandono de su amada esposa, quien centre nuestro interés en un proceso de desdoblamiento destructor y sanguinario, materializado en la locura esquizofrénica y visionaria del personaje, que lo degradará y animalizará para sublimarlo paradójicamente como un amante que no ha podido soportar el injusto desdén de su amada esposa. Para llevar a

¹ Sobre la locura y su tratamiento como tema literario, Benac (1998: 202) apunta: «Ce thème constitue l'une des interrogations primordiales de toute civilisation; une communauté humaine se construisant au moyen de normes intellectuelles et sociales, l'écart par rapport à ces normes, ce qu'on appelle la folie, existe conjointement».

cabo el estudio psicológico del personaje haremos alusión a los estudios de Rank (1972), Freud (1985), pero especial atención prestaremos a los de Jourde y Tortonese (1996) y Jung (1986), pilar fundamental en la elaboración de este trabajo por las claves interpretativas que nos ha ofrecido.

1. *Babel-ville*, un relato policiaco del género de la novela negra

La novela policiaca, concebida como un relato que se organiza en dos historias², la del crimen y la de su subsiguiente investigación, ha evolucionado sobremanera desde su aparición, surgiendo diversos subgéneros como pueden ser la novela policiaca de enigma, la novela de suspense y la novela negra, en la que nos gustaría focalizar nuestra atención en tanto que género en el que se inscribe la novela que a lo largo de este trabajo supondrá nuestro objeto de estudio, *Babel-ville*, de Joseph Bialot, publicada muy a finales ya de la década de los setenta. Veamos, pues, qué rasgos presenta en común con el citado género.

En primer lugar, y en lo que respecta a la estructura del relato, la novela negra se caracteriza por mostrar una estructura mucho más flexible que la de la novela policiaca canónica (basada, como ya hemos señalado, en la historia del crimen o historia causante del relato y de la acción que éste conlleva, y, puesto que el programa narrativo no podrá ser otro que el de dilucidar quién es el culpable, en la historia de la investigación o historia consecuente e inaugurada en el texto con el descubrimiento del crimen). En la novela negra, antes bien, el transcurso del relato puede coincidir con la acción criminal, por lo que ésta no tiene que quedar necesariamente elidida. Reuter (2007: 55) tiene a bien señalar a este respecto: «le roman noir (...) peut actualiser conjointement récit de crime et récit de l'enquête, voire même supprimer le second et se centrer sur le meurtrier et son histoire. Le crime peut se commettre à tout moment, se préparer ou se répéter». Concretando en la novela que nos ocupa, Bialot la estructura en torno a cinco crímenes, de los cuales uno, el primero, aparece elidido adrede y su existencia se dejará vislumbrar de manera progresiva a lo largo del relato y se hará patente sólo al final del mismo. En efecto, el lector asiste al asesinato de Amélie Dupont, una mujer de sesenta y un años que trabaja en una farmacia y vive en la

² Sobre la confluencia de ambas historias, Reuter (2007: 39) dice: «La première est celle du crime et de ce qui a été mené ; elle est terminée avant que commence la seconde et elle est en général absente du récit. Il faut conséquemment passer par la seconde histoire, celle de l'enquête pour la reconstituer (...) C'est dans ce sens qu'on parle d'une structure régressive». Es más, la primera historia, aquella en la se perpetra el crimen, suele estar ausente, sólo se manifiesta en pequeñas huellas o indicios dispersos, pero dispuestos estratégicamente en un relato de investigación que reconstruirá progresivamente la historia elidida para alivio de la cada vez más acrecentada curiosidad del lector. Citemos, una vez más, las palabras de Reuter (2007: 45) a este respecto: «Dans ces romans, l'action fondatrice (le meurtre) est élip-sée. Elle est absente, située dans le passé à reconstituer. Il n'en reste que des traces. L'essentiel de l'action réside dans l'enquête (intellectuelle) qui collecte des indices et tente de leur donner sens, au travers d'observations et d'interrogations».

calle Julien Lacroix, a tan sólo cien metros de donde su cuerpo ha sido descubierto inerte. El crimen activa la investigación policial, investigación que empezará siendo rutinaria como el propio narrador dice:

Toute enquête policière démarre par la routine. Routine d'identification, de recherches d'indices, de témoignages, de ragots. Routine des fichiers, de l'anthropométrie et couronnement de l'édifice, routine administrative des procès-verbaux, mandats, formulaires en quinze exemplaires. La routine policière déroule son rituel (Bialot, 2002: 29).

Sin embargo, no tardarán en suceder el segundo y el tercer crimen, interrumpiéndose así la investigación principal, la concerniente a la muerte de Amélie, para complicarse con el asesinato de Marie-Madeline Saul, una joven enfermera de treinta y cinco años que vive en la calle Amandiers, a tan sólo dos pasos de donde ha sido hallada, y con el de Annick Marcial, una psicóloga de veintiocho años que vive en la calle Belleville. Así, de un crimen concreto, la investigación dará un nuevo giro, convirtiéndose en la investigación de un asesino en serie al que la policía, al igual que todo el barrio de Belleville, no tardará en bautizarlo con el apodo del «carnicero del hacha», pues ha sido precisamente con un hacha y partiendo su cráneo en dos cómo el asesino ha sesgado con rapidez y contundencia la vida de sus víctimas. La investigación continúa así su curso, sin muchos indicios que permitan encauzarla hacia un sospechoso concreto. De las víctimas sólo se sabe que son mujeres solteras, escrupulosas con el cumplimiento de su trabajo y que en el momento de morir llevaban en su bolso una cruz celta. Más tarde se descubrirá que todas ellas pertenecen a un mismo grupo, asociación o secta al que parecen rendir un tributo económico.

Y entre medias de pesquisas que la mayor parte de ocasiones no conducen a buen puerto, aparece el cuarto cadáver con una nueva variante, ya que Nelly muere apuñalada, aunque guarda en su bolso la misma cruz celta que las otras tres mujeres. Ello produce un caos policial en tanto que mientras que el relato de los crímenes avanza al tiempo que estos se multiplican, el relato concerniente a las pesquisas policiales es repetitivo y poco fructífero, lo que provocará en la policía el deseo de zanjar el asunto encontrando a la menor dilación de tiempo posible un culpable, aunque para ello tenga que prevalecer el escarnio y la injusticia. Y en este contexto, el lector llega a la aparición del quinto crimen, que paradójicamente se ha perpetrado el primero. Nos referimos al de Florence, la esposa del propio asesino, cadáver que ha estado todo el tiempo encerrado en la casa sin que ningún personaje de la historia lo supiera y sin que Bernard, el propio asesino, sea consciente de ello tampoco, ya que se ha convertido en un sujeto esquizoide y desdoblado, inconsciente del abominable crimen que ha cometido al asesinar a la mujer que más ha amado y ama en este mundo.

Es, pues, precisamente al final del libro donde el lector puede reconstruir toda la historia y encuentra explicaciones a todos los enigmas que se han presentado, la desaparición de Florence y el asesinato de una serie de mujeres devotas de una especie de falansterio que creía en la llegada del Mesías-mujer y para el que los hombres no son bien vistos³. Florence descubrió la secta, quiso formar parte de ella y sesgó el amor tal vez obsesivo de su marido y con ello su propia vida.

De lo dicho anteriormente se desprende el cumplimiento de otro de los rasgos definitorios de la novela negra, el privilegiado lugar que ocupan las emociones frente al juego intelectual y cognitivo que supone la investigación policial (Reuter, 2007: 56). En efecto, en *Babel-ville* resulta mucho más interesante el tema del amor frustrado ligado a la locura esquizoide que enajena a Bernard y le hace perpetrar el espantoso crimen de asesinar a su esposa hundiéndole un hacha en el cráneo. Además, la información o saber que se desprende de las pesquisas policiales queda al servicio de los efectos de dramatización en el relato, rasgo igualmente definitorio para Reuter (2007: 56) de la novela negra.

En otro orden de ideas, del mismo modo que la violencia ocupa un lugar esencial en la novela negra, también lo hace en la novela de Bialot. Los crímenes, cinco en total, se describen de forma detallada y el riesgo a perder la vida por parte de las posibles víctimas se hace constante en la evolución del relato, manteniendo en todo momento al lector en una angustiosa tensión, la misma que viven los habitantes de Belleville y que experimenta la propia policía al no tener nada concreto a lo que aferrarse: «J'espère bien que vous allez mettre la main sur le sale type. Personne n'ose plus bouger le soir à Belleville et la psychose de peur ne va pas tarder à déclencher des incidents» (Bialot, 2002: 138).

En cuanto al prototipo de personaje que se adueña de las páginas de la novela negra, a menudo suele ser un personaje cargado de una compleja psicología, un ser desequilibrado por su exceso de emoción o apasionamiento en un mundo degradado en el que los valores se han perdido (Reuter, 2007: 60). Este es el caso del protagonista del relato que aquí nos ocupa, Bernard, un hombre del que se deduce que debe ya

³ No en vano bien puede decirse que la investigación en la novela negra es un punto de apoyo o, incluso, un pretexto que permite realizar una labor de exploración y de crítica de ciertos dramas humanos o sociales (dramas que se pueden relacionar con la corrupción política o económica, la explotación de los inmigrantes, el fanatismo terrorista, la xenofobia, el oscuro y tirano mundo de las sectas, etc.). En *Babel-ville*, Bialot analiza el ambiente cerrado y problemático de una secta o asociación secreta de mujeres que cultivan una utopía visionaria y profética que exalta un mesianismo relacionado con el poder de la mujer, producto de una desviación de las tesis sansimonianas. A este ideal utópico y posiblemente fanático se ha unido la mujer del protagonista, Florence, y ello ha hecho que sorprendentemente lo abandone. Esta ruptura destrozará su mente y desde su locura persigue pausadamente, pero sin conceder un momento de tregua, a unas mujeres a las que ha debido conocer, actuando a la vez como un justiciero vengador y como un asesino en serie que tendrá que ser buscado y detenido por la policía, constituyéndose así la investigación principal que justifica el relato.

estar entrado en años, que parece haber vivido por y para su amada esposa Florence, a la que ama por encima de todas las cosas y a la que parece haber perdido por culpa de esa maldita secta de fanáticas que la han arrancado del hogar y de su corazón y que, por culpa de ello, ha terminado desquiciado, convertido en un esquizofrénico que no es dueño de sus actos, un sujeto que vive en un estado de enajenación que lo llevará a matar a su mujer sin ser consciente de ello. No obstante, de este tema, objeto de estudio del presente artículo, ya hablaremos más adelante. En cuanto al mundo degradado en el que el personaje se encuentra inmerso, no puede ser otro que el barrio periférico de Belleville, ese barrio de inmigrantes sobre el que Bialot (2002: 11-12), buen conocedor del mismo por haberlo habitado durante años, nos dice:

Belleville!

Belleville-taudis, Belleville-temps-des-cerises, Belleville-ghetto, Babel-ville. Belleville qui s'écroule, s'émiette, s'accroche. Belleville qui crève sous les assauts de bulldozers. Maisonnettes rasées, jardinets retournés, rues effacées, c'est maintenant Belleville-béton-crasse-et-confort-confondus, qui mène la danse.

Y en medio de este gueto periférico aparece en las primeras páginas, en una descripción muy lograda por parte del narrador al realizarla en picado mediante un movimiento descendiente en el que, al igual que los copos de nieve que caen sobre París y sobre Belleville, el lector tiene la impresión de descender con igual ligereza, la casa de Bernard, una pequeña casa rural con un jardín no más grande que una mantelería de 24 cubiertos:

La maison de Bernard, elle, tenait debout. Carrée, trapue, reta-pée, elle conservait son air rural dans le tissu du ciment qui grim-pait tous azimuts et menaçait de l'ensevelir (...). Le jardin faisait sa joie...Jardin... Plutôt un jardinet, un peu plus grand qu'une nappe vingt-quatre couverts (Bialot, 2002: 12).

En cuanto a la víctima, personaje esencial de la novela negra, tiene por función avivar la tensión de un relato en el que cualquiera puede perder la vida en un determinado momento. Tal es el caso de la novela de Bialot, en la que cinco mujeres llegan a perder su vida y no lo hacen todas las que pertenecen a la secta de tintes san-simonianos porque Bernard, el carnicero del hacha, es finalmente descubierto por la policía gracias a la colaboración del hijo de la primera víctima, Amélie Dupont.

Otro de los rasgos que Bialot presenta de la novela negra se encuentra en el hecho de otorgar el protagonismo al asesino y no al investigador. De hecho, en *Babel-ville* la investigación se diluye entre varios investigadores y policías (Chaligny, Campofornio), mientras que el verdadero protagonismo lo ostenta el asesino, Bernard.

En otro orden de ideas, el universo de la novela negra es un universo eminentemente abierto. La coordenada espacial se caracteriza por el desplazamiento y la persecución (Reuter, 2007: 66). En efecto, si el inicio del relato se ubica en la casa de

Bernard y Florence, Bernard no tardará en salir con el objeto de perseguir y acabar con la vida de sus víctimas. El mundo que vamos viendo a través de las continuas descripciones que quedan diseminadas a lo largo de la novela, el periférico barrio de Belleville, es un mundo esencialmente urbano, en el que una historia social está presente, la relativa a la población de inmigrantes que se asienta en la periferia de París. Veamos cómo refleja Bialot este aspecto en uno de los múltiples pasajes en los que se refiere al barrio de Belleville:

Mais, à la fin des années 20 et jusqu'en 35/36, Belleville ignore l'Afrique, comme l'Algérie (lorsqu'elle la connaît) méprise Belleville. C'est l'époque des émigrants, fous de liberté à la sortie des pogroms. La vie est dure, difficile, dans la dureté et les difficultés ambiantes. Mais des gosses naissent à Paris et l'intégration commence, comme font aujourd'hui les enfants d'immigrés espagnols ou portugais nés dans le XVI^e, à Saint Denis ou à Marseille. Elle reprit haleine.

–Avez-vous une idée de ce qu'est un émigrant et de ce que peut être sa vie ? La vie des émigrants ... Problème de langue, oh ! Combien ! Problème de cartes de travail, de permis de séjour. Rien de nouveau sous le soleil. Problème de mœurs, de cuisine, de logement, problèmes d'emploi (Bialot, 2002: 141).

No es de extrañar, desde luego, el peso que la inmigración tiene en la periferia de la capital y el fiel reflejo que torna en fino análisis que Bialot hace de los inmigrantes, ya que él mismo, nacido en Varsovia en 1923 y polaco de religión judía, se instala en Francia a la temprana edad de siete años y lo hace concretamente en el barrio parisino de Belleville⁴, barrio que cita y describe hasta la saciedad con una clara voluntad de otorgar realismo a su relato, constante caracterial también típica de la novela negra (Reuter, 2007: 68), género que a menudo se centra en la culpabilidad y en la mala conciencia y en el que la violencia del mundo real penetra las páginas de un género

⁴ No se ha escrito mucho sobre la biografía de Bialot, que ha centrado básicamente su producción en la novela negra y también en la novela que retrata la supervivencia al holocausto nazi y a los campos de exterminio. Tal es el caso de *La station Saint Martin est fermée au public* y *C'est en hiver que les jours rallongent*. Asimismo, recientemente ha publicado *186 marches vers les nuages*, donde evoca aspectos poco conocidos de la Segunda Guerra Mundial. Con objeto de poder profundizar algo más en su vida y en su producción literaria remitimos al lector a las siguientes páginas web: http://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Bialot y <http://www.evene.fr/celebre/biographie/joseph-bialot-16444.php>. Ello no resulta en modo alguno gratuito porque Bialot se caracteriza por su evidente tendencia a diseminar sus obras de no pocos aspectos biográficos. Sin ir más lejos, en la obra que aquí nos ocupa, *Babel-ville*, Bialot elige como escenario de la historia el barrio de Belleville, en el que se asentó siendo un niño, como hemos apuntado previamente, y en el que aprendió la lengua y las costumbres de los parisinos, así como el oficio de ebanista. No perdamos de vista que precisamente Bernard, el protagonista criminal del relato, ejerce este mismo oficio.

que se dispone a retratar la ausencia de valores morales y en el que el Bien y el Mal no son categorías tan aparentemente escindidas.

Concretamente, en *Babel-ville* podríamos pensar que el mal está encarnado por Bernard, un esquizofrénico, asesino en serie, que ha acabado mediante una serie de actos de una brutalidad atroz con la vida de cinco mujeres, entre las que además se halla su propia esposa. Y, sin embargo, no es difícil para el lector compadecerlo. Si bien no llega a identificarse con el criminal y justificar así sus abominables actos, puede llegar, sin embargo, a entenderlo.

En definitiva, este anclaje referencial tan marcado y tan típico de la novela negra, del que la obra de Bialot no escapa en modo alguno, como hemos podido comprobar, hace que a menudo se tenga la impresión de que el efecto de ficcionalidad queda en suspenso⁵, idea que también comparte Couegnas (1992: 22) al afirmar que la novela negra francesa favorece la inmersión del lector en la ficción sirviéndose de un anclaje referencial constante, creando así lo que denomina la estética de la transparencia. Sin embargo, no por ello hemos de tomar la novela negra como un discurso factual o realista. En efecto, Patrick Raynal (1997: 95) insiste en el carácter precisamente ficcional que el género presenta, diciéndonos a este respecto:

Le romancier s'amuse avec les faits. Son monde n'est tenu qu'à une cohérence interne à l'histoire qu'il raconte et, même si ce monde peut s'appuyer fortement sur une réalité historique, il reste un monde de fiction, un monde régi par les lois et la subjectivité du roman.

Vista, pues, la más que evidente filiación que existe entre la novela de François Bialot y el género de la *novela negra*, lo cual la convierte en una evidencia más del género, en la que se exponen original y claramente buena parte de sus características definitorias, nos gustaría dar paso al tema que supone el objeto del presente estudio, la articulación del doble y su relación con la locura en *Babel-ville*.

2. El proceso de desdoblamiento y el enigma de la locura criminal en *Babel-ville*

Parece que la unicidad del ser humano no es una cuestión tan simple y aparente como a priori se pudiera creer. En efecto, las teorías de Freud (1985) y Jung (1986) sobre el dinamismo psíquico de nuestra interioridad lo muestran como un complejo escenario donde surgen fuerzas oscuras y esquemas arquetípicos provenientes del inconsciente colectivo que la conciencia ha de asumir y orientar si no quiere correr el riesgo de ser arrastrada y aniquilada por ellas en un proceso de disociación

⁵ En esta línea podríamos citar la aportación de Natasha Levet para el coloquio *Fábula 2001*, bajo el título *L'effet de fiction*. Concretamente, Levet nos dice: « il arrive que l'effet de fiction soit parfois suspendu, amenant certains lecteurs à considérer le texte fictionnel comme un texte référentiel prenant le masque maladroit ou mensonger de la fiction » (<http://www.fabula.org/effet/interventions/8.ph.>).

social que puede conducir a la alienación más absoluta y a la propia destrucción de uno mismo.

Este terreno pantanoso de fuerzas irracionales, de pulsiones que suelen ser contrarias al orden establecido, nos sitúan en el terreno de la sombra (Rank, 1973; Jung, 1986) y, por ende, en el de la inquietante extrañeza. Esta idea de oposición aparece hábilmente desarrollada en el estudio de Rank (1973), entendida en términos de inversión. Así, el doble pasa por diversas fases para Rank, que van del *yo idéntico*, aquel que debe asegurar la supervivencia personal, al *yo anterior*, para desembocar en el *yo opuesto*, que destruye en la línea de lo maligno y perverso, como si de un diablo se tratara, al *yo idéntico* en lugar de reemplazarlo. Algo similar ocurre con el personaje de Bernard, como tendremos ocasión de comprobar en este estudio.

Sea como fuere, hemos de aceptar que la oposición o confrontación es diferencia, por lo que el doble plantea el problema de la unidad y de la unicidad del sujeto y lo hace, precisamente, por medio de la diferencia y de la identidad (Jourde y Tortoneso, 1996: 15-16). En el caso que aquí nos ocupa, Bernard, ebanista de mediana edad que cree estar felizmente casado con Florence, una mujer a la que ama por encima de todas las cosas y con la que cree llevar una vida apacible, se ve reflejado, sin ser consciente de ello, en la figura de un perro que sorprendentemente no deja huella alguna cuando corre por la nieve, imagen simbólica y visionaria sobre la animalidad desquiciada y diabólica de un pobre hombre que no deja de ser víctima de un amor pasional, no correspondido desde hace tiempo y, por consiguiente, devastador, totalizador y fatal para el sujeto que lo padece y al que arrastrará inexorablemente al desquiciamiento esquizoide, a la destrucción sanguinaria y deshumanizada y de ahí a la muerte.

En cualquier caso, y con el afán de ir entrando en materia, hemos de señalar que poco sabemos sobre la infancia y la juventud del personaje de Bernard, lo cual, como estrategia narrativa, ayuda indirectamente a que el lector focalice en mayor medida su atención en este personaje, especialmente cuando el propio narrador la inserta en la acción del relato de una forma un tanto enigmática al aludir, sin dar razón alguna, a su reciente sensación de calma tras haber sufrido un intenso dolor que parece haberlo torturado durante más de una semana:

Ce matin, le réveil électrique s'était révélé inutile. Le sommeil l'avait abandonné à 6 heures et une intense sensation de bien-être avait pris possession de sa tête, de son cœur, de ses membres. Ce matin-là, la douleur qui lui taraudait les tempes avait également pris le large.

Huit jours, depuis huit jours exactement, une courroie tendue, une natte tressée, lui cerclait le front, troublait sa vision, projetant devant ses yeux des mouches lumineuses, frappait sur un tam-tam à l'entrée de ses oreilles. Un tambour bas ou des énormes poings, aux veines proéminentes, cognaient en sour-

dine sur un rythme traînant, un rythme saccadé et lent comme
une marche funèbre (2002: 13).

Es inevitable que el lector quiera saber más sobre los orígenes de esta dolencia sobre la que el narrador pone intencionadamente no poco interés en describir los síntomas. El enigma aviva así el deseo de saber, de descubrir más sobre este marido que espera a su esposa, a Florence, cuyos pasos no podrá escuchar debido al espesor de la nieve que ha cubierto el barrio de Belleville. En este momento de la historia la imposibilidad de escuchar los pasos de Florence no debería ser puesta en tela de juicio, pues Bernard, en este punto inicial del relato no es consciente ni de su problema psíquico, la locura esquizofrénica y visionaria que lo convierte en un justiciero-vengador, o más bien en un sanguinario verdugo, ni de cuál ha sido el verdadero destino de su esposa, asesinada con sus propias manos debido a un amor enfermizo y egoísta que sólo le ha provocado frustración y ansiedad al ver como la pierde desde el momento en que Florence ingresa en una secta gobernada por mujeres que creen en la llegada del Mesías-mujer.

Ello ha provocado en Bernard un drama psíquico interior que ha producido una ruptura o una grave alteración de su personalidad o identidad. Este drama ha desatado en su inconsciente, en su lado oscuro, en lo que Jung concibe como sombra, en ese ensamblaje de elementos psíquicos que existen en un ser a pesar de sí mismo y que son apartados por los factores conscientes del psiquismo humano (1986: 23), toda una serie de pulsiones de odio y venganza que se han impuesto sobre su *yo consciente*, o en términos junguianos, sobre su *dinamismo anímico racional*, y han producido un desdoblamiento por la vía de la locura visionaria y asesina.

Surge así, si adoptamos la nomenclatura de Jourde y Tortonese sobre la morfología del doble, un *doble subjetivo interior*, escindido en dos personalidades opuestas, la del marido atento y solícito y la del vengador sanguinario, que domina la subjetividad más humana del personaje y lo animaliza (de ahí que cada vez que Bernard comete un crimen se vea reflejado en la figura de un perro de mirada acechante), por no decir mejor que lo bestializa y lo conduce a emprender una misión de venganza asesina totalmente irracional e inconsciente. El personaje, confrontado a su propio doble, vive una enigmática experiencia de fragmentación o desdoblamiento de su identidad en dos instancias contrapuestas. Jourde y Tortonese (1996: 92) definen este proceso afirmando:

Le personnage confronté à son double, ou qui éprouve le sentiment d'une scission intérieure, se trouve face à la question d'un principe d'union ou d'articulation en lui de deux instances, le sujet et l'objet [...]. Les caractéristiques qui définissent un individu cessent d'être soutenues et justifiées par une instance absolue, que cette instance se nomme Dieu ou, à partir du Romantisme, Moi. La découverte de la fragmentation

correspond aussi à celle de la contingence , à l'exil de l'absolu ;
me voici donc en face de moi-même, moi qui ne suis pas moi,
car j'aurai tout aussi bien pu être autre.

En el caso de Bernard, es después de haber perpetrado el segundo crimen cuando toma conciencia de su proceso de desdoblamiento, proceso que se lleva a cabo a través del tradicional motivo de la mirada ante el espejo. En efecto, Bernard, encerrado en el baño, no tarda en percatarse de que su reflejo no corresponde ni consigo mismo ni con la realidad que le rodea, lo cual terminará por desencadenar una nueva escena de violencia en un intento por parte de Bernard de no aceptar la imagen que ve reflejada:

C'est alors que la chose se produisit.
Son image dans le miroir se dédoubla.
De prime abord, la crainte ne l'effleura pas.
«Je suis salement touché aux yeux pour voir ainsi double», pensa-t-il.
Il ne réalisa pas brutalement.
La perception de la chose se fit par petites touches. Il enregistra, dans le miroir, la fenêtre derrière lui. Mais il ne grava dans son crâne que l'image d'une fenêtre, pas de deux. Le tube fluorescent qui servait d'éclairage était unique, lui aussi, pas double. L'étagère de verre, sur le mur opposé à la glace, supportait deux pots hyalins. De l'eau de Cologne, couleur ambre, reposait dans le récipient le plus grand. L'autre pot servait d'habitat à une masse de tampons d'ouate colorée, de gros bonbons de tissu qui jouait sur le mur à capter la lumière. Dans le miroir, Bernard ne vit qu'une étagère, qu'un flacon couleur ambre, qu'un pot contenant les boules de coton.
Il réalisa alors que seule son image était double. Pas le décor, mais son image *sui generis*. LUI, Bernard, était double.
L'angoisse.
Elle se développa comme une vague à marée montante, qui, telle une cavale, un hippocampe géant à la crémère d'écume mousseuse, escalade le sable de la plage. Elle grandit, roula, déferla dans Bernard, sur lui, sur sa peau, ses tripes, ses yeux.
Il essaya de lutter, se concentra pour que le double cessa d'être double, pour qu'il réintégrât l'original. Mais l'autre ne voulait rien savoir, rien entendre. Il lutta, serra les poings, essaya de toute son énergie d'empêcher son corps de se disloquer, ses membres de devenir autonomes. Il eut un dernier réflexe. Il saisit le flacon géant d'eau de Cologne, le jeta à la volée sur le miroir. Il manqua son but, atteignit le mur à la limite de la glace. Le récipient éclata et un jet de liquide balaya le miroir (...)

La double image se volatilisa (Bialot, 2002: 43-45).

Sin embargo, la imagen del espejo sólo ha sido vista por Bernard y no por el lector, quien sí es consciente en todo momento de cómo Bernard se ve reflejado en el perro de mirada inquietante que entra en escena cada vez que comete un crimen y al que no puede capturar pese a sus múltiples intentos, pues en el fondo no es más que un reflejo simbólico de su inconsciente, un nuevo yo brutal e inhumano, acechante a la búsqueda de su presa:

[...] C'est alors qu'il vit le chien.

L'animal, allongé au sommet du muret, se tenait immobile dans la position de sphynx de Guizeh et regardait Bernard. Devant le regard vert de la bête, l'homme, d'instinct, recula.

Jamais il n'avait vu d'animal semblable. Le fauve avait la taille d'un veau sevré et sa robe noire étincelait d'humidité.

[...] Gueule fermée, la bête regardait Bernard, le fixait dans gronder.

Déclat au plexus de Bernard. Et l'angoisse envahit son cœur, pollua son cerveau, s'irradia dans ses membres, un sentiment de malaise, vaste comme le ciel noir, monta dans ses tripes, s'infiltra dans sa pensée, punctua ses gestes. L'angoisse de mauvais jours [...]

Sur le mur, le chien luisant, aux yeux verts, immobiles fixés sur les vitres, regardait Bernard. Il eut envie de crier. Son cerveau, sa langue, ses lèvres crièrent (...) Le chien aussi, peut-être, car la tête bougea.

Il fit un bond dans la neige, traversa le jardinet sans hâte, prit son élan, ... disparu.

Bernard fixait la neige, les yeux soudain exorbités. Il ferma les paupières, les rouvrit, se rendit à l'évidence. La neige ne portait aucune trace. Les pattes du chien n'avait pas laissé des marques. La neige restait là, vierge de toute souillure (Bialot, 2002: 14-15).

Un desdoblamiento que deshumaniza a Bernard y lo bestializa en la figura de un perro huidizo y sanguinario, completamente negro, como si el color de su pelaje dejara translucir el oscurantismo de ese mundo de sombras y pulsiones que habitan en el inconsciente individual, fruto de un drama psíquico que convendría analizar más en profundidad. En efecto, en el alma de Bernard se ha producido una dolorosa ruptura de un arquetipo del inconsciente colectivo sobre el que, durante no poco tiempo, había funcionado su mundo afectivo y su amor por la que ha sido su esposa, Florence, quien, por lo que se desprende de las continuas analepsis con las que Bernard recrea los momentos de felicidad vividos con ella desde que se casaron, parece

serlo todo, encarnando, pues, el papel de la mujer maternal sobre la que el marido-amante había construido sus esquemas vitales y eróticos.

Sobre esta presencia totalizadora de la mujer para el hombre, este lazo de necesidad o de dependencia vital, las palabras de Jung (1986: 144) nos pueden resultar harto relevantes:

Or, pour l'homme adulte, ce qui à l'avenir va remplacer les parents en tant qu'influence de l'ambiance immédiate, c'est la femme. La femme est la compagne de l'homme: elle fait partie de sa vie et lui *appartient*. Étant sensiblement du même âge que lui, elle partage son existence et ses préoccupations. Elle ne le surpasse ni en âge, ni en autorité, ni en force physique; elle n'en constitue pas moins un facteur majeur d'influence, qui se cristallise, comme celui des parents, ne doit pas être dissociée, mais devra être maintenue associée au conscient de l'homme.

Florence, separada de Bernard al contactar y entrar a formar parte de esa secta esotérica feminista que cree férreamente en la llegada del Mesías-mujer y que aparta a sus seguidoras del contacto masculino para ponerlas al servicio de un idealismo cósmico en el que el hombre tiene muy poco que decir y hacer, por no decir nada en absoluto, ha dejado de encarnar ese arquetipo de mujer maternal y ha roto el lazo de pertenencia del que habla Jung.

Un cambio tan drástico para un hombre cuya vida ha girado en torno a su esposa, como si ella hubiese sido su fuente de inspiración⁶, lo convertirá en un marido abandonado y despreciado en su amor, lo que le impedirá la plena realización de sí mismo y la construcción armónica de su identidad. Su identidad, que ha pasado de tenerlo todo a no tener nada ante la pérdida de esa mujer-guía, de esa esposa-madre para el arquetipo junguiano, queda desequilibrada hasta el punto de hacer a Bernard experimentar una vulnerabilidad absoluta ante unas fuerzas psíquicas de odio y deseo de venganza que lo arrastran y lo alienan sin que pueda identificarlas de forma distante y objetiva. El problema para Bernard es que su amor por Florence se ha convertido en una pasión obsesiva sin que se haya dado cuenta. Por una parte, el hecho de que en muchos años no hayan tenido hijos no le ha ayudado a dosificar un amor que, lejos de mitigarse o evolucionar, sólo se ha limitado a crecer con el tiempo. Por otra

⁶ En efecto, Jung (1986: 144) entiende que la mujer puede ser fuente de inspiración para el hombre en tanto que se define como un ser más intuitivo, capaz, por tanto, de ser fuente de información y orientación para el sujeto masculino: «La femme, avec sa psychologie si différente de celle de l'homme, est pour lui -et a toujours été- une source d'informations sur des chapitres à propos desquels l'homme n'a ni regard, ni discernement. Elle peut être pour lui source d'inspiration; ses potentialités d'intuition souvent supérieures à celle de l'homme lui permettent de donner à celui-ci d'utiles avertissements, et son sentiment peut lui indiquer des voies qui resteraient fermées au sentiment de l'homme, qui, lui, est peu orienté et attiré vers les plans personnels».

parte, Bernard siempre aparece en la novela solo. Nada se sabe de su familia y en ningún momento el lector es consciente de que tenga amigos. Su grado de sociabilidad parece, pues, estar reducido a su relación con Florence. Desaparecida Florence, es lógico que también caerá en picado su grado de sociabilidad. Sin embargo, Bernard no ha sabido situarse con lucidez y distancia de la influencia que ejerce la figura arquetípica de su esposa, por lo que empezará a actuar en el relato dejándose arrastrar como si fuera una especie de doble alienado y desquiciado, un hombre que pierde la cordura y que deja de verse a sí mismo como un hombre, para verse, sin ser consciente de ello, como un perro acechante e inquietante, una bestia que descuartiza mujeres y que está muy lejos del marido tierno, solícito y fiel que antaño fue para Florence. Como bien nos dicen Jourde y Tortonese (1996: 76), «le dédoublement doit être considéré d'un côté comme une menace, comme le symptôme de la dissociation de l'autre comme une révélation qu'il s'agit d'interpréter et d'exploiter».

Una posible interpretación que podríamos dar en términos freudianos es la de lo *ominoso*. Freud (1985) lo define como un fenómeno que nos sobrecoge porque despierta ciertas angustias vividas en la época de la infancia y que se creían ya superadas, pero que subyacen de forma reprimida y oculta en el inconsciente, provocando una sensación de inquietante extrañeza. Ciertamente es que no sabemos nada en el relato sobre la infancia y la juventud del protagonista, por lo que el lector tiene la impresión de que la vida de Bernard comienza cuando ha conocido a Florence, lo que vendría a reforzar su rol de madre, tanto más cuanto que el matrimonio no ha tenido ningún hijo, algo que podría haber ayudado a reestructurar el rol familiar de cada uno de ellos: Florence como madre del posible niño y esposa de Bernard y Bernard como marido de Florence y padre de esa criatura. Por lo tanto, si el niño es Bernard, en esta relación la progresiva pérdida de Florence deberá ser entendida como el fenómeno que ha despertado la angustia y el tormento del personaje masculino. En efecto, Bernard empezará a asumir el resquebrajamiento que se ha producido en su inconsciente por la vía del pesimismo al encerrarse en sí mismo por el halo de la frustración (Jung, 1986: 54) y ello hará que su personalidad se extienda y sobrepase los límites individuales –proceso de inflación tal y como lo entiende Jung (1986: 58): «Ce n'est pas lui qui pense et qui parle, mais c'est quelque chose qui pense et qui parle en lui».

Al haber quedado trastornado por el abandono de su esposa, Bernard comienza a vivir alienado y ajeno al mundo, víctima de una hipertrofia mórbida desde el momento en que su visión del mundo se apodera de él sin permitir que él se apodere de esta visión de una forma objetiva y coherente. Bernard, que ha pasado no pocos años fascinado por el arquetipo de la mujer-madre, se verá engullido por esta visión interior, lo que se traducirá en una disociación de su personalidad por medio de la

esquizofrenia, de una esquizofrenia obsesiva que terminará por convertir a Bernard en un ser perverso y criminal⁷:

La névrose obsessionnelle (...) offre non seulement l'apparence superficielle d'un problème d'ordre moral, mais recèle également intérieurement tout un monde inhumain, fait de criminalité virtuelle et de méchanceté invétérée, contre l'intégration desquelles le reste de la personnalité finement organisée se révolte et se hérise de façon désespérée (Jung, 1986: 130)

Bernard no es nada sin su esposa, que en su vida parece haber cumplido ese rol de madre que lo salvaguarda contra los peligros que pueden surgir de los mundos oscuros del alma, por lo que la imagen que se desprende de Bernard no es otra que la de un niño desvalido que ha perdido al ser hacia el que se mostraba dependiente y servil, como en principio es la relación madre-hijo más que marido-esposa, aunque, a veces, ésta también se define en la línea de la dependencia infantil, según apunta Jung (1986: 167-168) en sus aportaciones sobre el concepto de *ánima*:

Il s'ensuit que l'ánima, en jachère sous forme de l'ímagó de la mère, va être protégée en bloc sur la femme, ce qui va avoir pour conséquence que l'homme, dès qu'il contracte mariage, devient enfantin, sentimental, dépendant et servile, ou dans le cas contraire, rebelle, tyrannique, susceptible, perpétuellement préoccupé du prestige de sa prétendue supériorité virile.

Sin embargo, en el ideal de matrimonio que el hombre tiene, el intentar que la esposa asuma el rol lógico de la madre puede convertirse en un instinto peligroso y posesivo de la mujer (Jung, 1986: 170). La mujer-esposa ha sido concebida con un poder que no le es legítimo por lo que la comunidad íntima constituida por la pareja corre el riesgo de estallar en pedazos, que es precisamente lo que ocurre con Bernard y Florence.

Bernard se sumerge en la depresión al ver cómo pierde a Florence, hasta el punto de producirse un desequilibrio entre su *yo* y su *ánima*. Bernard se ve ante el dilema de enfocar su vida sin Florence, lo que provocará en él un desdoblamiento que se opera por la vía de la locura y, por consiguiente, de la no-consciencia. Sin embargo, en su caso, el proceso de desdoblamiento resulta más complejo de lo que parece. Por una parte, y tal y como hemos señalado, Bernard se desdobra en la figura de un perro depredador que siempre entra en escena en el momento de cometer un crimen, por lo que asistimos a un proceso de deshumanización en su desdoblamiento que puede justificar lo sangriento de los crímenes que comete en tanto que bestia y no persona. Pero dejando de lado este dominio más inconsciente, el *yo racional* de Bernard tam-

⁷ Como bien señala Herrero (2011) en el estudio que inicia esta monografía, los procesos de desdoblamiento pueden modalizarse en una escisión neurótica que conducirá a aquel que la padece a la perversión y de ahí a la propia destrucción.

bién se desdobra, especialmente cuando se encuentra sometido a un dilema, la misteriosa e inquietante desaparición de su esposa, para dirigirse a sí mismo y obtener una respuesta sobre lo que le ha podido ocurrir y sobre cómo debería obrar. Así pues, vemos cómo Bernard comprueba que el teléfono funciona, pues cabría esperar que, de haber ocurrido algo a Florence, lo habrían llamado por teléfono, y a través del uso de la segunda persona del singular, se inquiere si acaso no es él mismo el que debiera dar cuenta de la desaparición de Florence a la policía:

Bon, le téléphone marche.
 Une solution, aller au commissariat. Oui, mais la police prévient toujours lorsque arrive un accident. Alors, dire aux flics que Florence avait disparu ? Tu les vois, les flics, tu les vois ? Ils te rassurent, c'est vrai, pas d'accident, et visages de bois, ils t'écotent (Bialot, 2002: 46).

Como se desprende de sus palabras, el consejo de no acudir a la policía no es en modo alguno gratuito. En primer lugar, el interrogatorio al que Bernard sería sometido sólo serviría para escarbar en los problemas de su matrimonio, insinuando, incluso, la existencia de una tercera persona. Si bien es cierto que terceras personas no existen en lo que respecta a una posible relación adúltera por parte de Florence, si es verdad que se ha distanciado por culpa de la secta en la que se ha introducido. Por lo tanto, acudir a la policía supondría tener que aceptar una realidad que niega, el abandono de su esposa y su fracaso matrimonial. De ahí que la voz compensadora de su doble le pide que deje pasar más tiempo, un tiempo que curiosamente también parece haberse desdoblado:

Alors les flics ... tu verras demain, Bernard, demain... De nouveau le lit, et les images qui tournent, tournent... La neige, le cadavre de la rue Ramponeau, cette agression. Et ce temps figé. À croire que le froid l'a dérégulé, que les heures ont doublé de durée, que les rouages du bracelet-montre s'étirent comme du chewing-gum (...) (Bialot, 2002: 47).

En segundo lugar, esta moratoria en el tiempo permitirá a Bernard seguir perpetrando crímenes en su rol de marido vengativo y justiciero que debe acabar con la vida de las fanáticas integrantes de la secta que le ha arrebatado a su esposa. No en vano es precisamente a Amélie Dupont, madre superiora y creadora de la misma, su primera víctima, como si las ganas de resarcirse contra las que han provocado su desdicha debiera empezar por el origen de su mal.

Perpetrado el primer crimen, la sucesión de asesinatos no tardará en hacerse trepidante, desencadenándose la subsiguiente investigación policial, pero a diferencia de la novela policiaca de enigma, la historia del crimen no pertenece a un pasado ya terminado que se trata de analizar teniendo en cuenta las pistas que se van recabando y las sospechas que van surgiendo y que habrán de conducir a la detención del culpa-

ble, sino que aparece en el relato en curso de desarrollo, rasgo más bien propio de la novela negra. De hecho, tan sólo ha habido un crimen que haya sido anterior a la acción del relato, el de Florence, algo que no es gratuito, puesto que supone el mayor enigma de la novela, ya no sólo para el lector sino también para el propio protagonista, Bernard, que no es consciente de haberla asesinado y vive así en una constante e inquietante espera.

De lo dicho anteriormente, se desprende un diferente grado de inconsciencia en el desdoblamiento de Bernard. Así, en el momento de asesinar a su mujer, Bernard es totalmente inconsciente del acto perpetrado, pues sería impensable que un amante solícito, un esposo tierno y fiel arrebatase brutalmente la vida a su esposa. Y, sin embargo, con el resto de asesinatos, si que parece que nos hallamos ante un Bernard que desea vengarse de esta fanática secta, por lo que va acabando progresivamente con la vida de sus integrantes: Amélie, Annick, Marie Madelaine y Nelly. Surge así la figura de un vengador que tiene un móvil para acabar con la vida de todas ellas:

Il fixait le mur, silencieux, toutes ses pensées bloquées sur le même longueur d'onde.

«Ne pas les laisser faire de mal à Florence. Non, ça jamais. Je dois les réduire à l'impuissance. Il le faut. Elles sont vulnérables quelque part. Mais par quoi commencer? Comment faire?»

(Bialot, 2002: 68).

Sorprende bastante que se cuestione cómo emprender su proyecto de venganza cuando ya ha acabado con la vida de tres de sus víctimas y llama aún más la atención que se pregunte cómo proceder teniendo en cuenta que a todas las aniquila siguiendo un mismo *modus operandi*, un hachazo en el cráneo. Por consiguiente, el plano de consciencia del justiciero también debiera ser puesto en tela de juicio, tanto más cuanto que después de cada asesinato siempre encontramos la inquietante figura del perro que cuando se desplaza no deja huella (es lo que ocurre cuando Bernard asesina a Amélie, la primera víctima) o deja como huella pisadas humanas y no de perro (caso del segundo crimen):

Le corps appuyé à la grille formait une équerre parfaite, le dos bien calé contre le grillage, les jambes bottées bien tendues vers la chaussée. Les yeux morts regardaient Bernard (...).

C'est alors qu'il vit le chien.

Affalé dans la neige, des jets d'air fumant à ses babines, les yeux brillants comme des vers luisants par une tiède nuit d'août, la bête ne quittait pas Bernard du regard, ne perdait pas un seul de ses gestes. Bernard fit un mouvement vers la fauve (...).

Le chien disparut vers l'église. La neige, à l'endroit qu'il occupait, ne montrait que des traces de pas humain (Bialot, 2002: 51-52).

Vemos, pues, cada vez más manifiesto que el animal puede que no sea tal sino una persona, al tiempo que el progresivo desdoblamiento que se lleva a cabo en Bernard a través de su locura lo animaliza más en su deseo de sangre y venganza, pero sin que por ello dejen de sucederse, en forma de continuas analepsis, los recuerdos por parte de Bernard de un tiempo feliz en el seno matrimonial, un tiempo del que, de su propio recuerdo, se desprende que desde hace mucho dejó de existir:

D'habitude, il adorait ce rituel du déjeuner matinal, cette liturgie odorante qui le fouettait au réveil. Il brisait un morceau de sucre entre ses doigts (...). Puis il remplissait une coupe de porcelaine blanche qu'il portait à Florence. Elle ouvrait les yeux, souriante, humait la tasse fumante et la portait aux lèvres les jours heureux. C'était quand? Hier? le mois dernier? À mille années-lumière? (Bialot, 2002: 94).

Como puede apreciarse en estos accesos a la mente de Bernard, el único motivo de felicidad en su vida es la presencia de Florence. Sin ella, la vida no parece tener sentido. El amor de Bernard se ha convertido, pues, en una pasión obsesiva y devoradora que lo engulle y disuelve su personalidad por medio de la esquizofrenia, enfermedad que le impide comprender de forma crítica que su amor se ha desgastado, adhiriendo su espíritu al recuerdo de una felicidad pasada y a unas pulsiones inconscientes de venganza que justifica con el afán de proteger a Florence contra quien quieren alejarla de él. A este respecto, Jung (1986: 96) nos dice: «Le patient adhère aux contenus inconscient qui illuminent dorénavant son esprit de toutes leurs forces de conviction: il y croira (...) c'est l'attitude qui définit la « paranoïa » ou la schizophrénie». Sólo una comprensión crítica de la realidad, es decir, que posiblemente el amor de Florence se ha desgastado por agobiarla y que su vida puede y debe seguir sin ella, permitirían a Bernard una reconstrucción regresiva de su persona, abogando así por lo que Jung (1986: 107) denomina una inflación de la persona siguiendo la dignidad que marca el sistema, lo que permitiría al sujeto una renovación vital, pero Bernard opta, antes bien, por la vía contraria de la inflación de la persona, aquella que se lleva a cabo, según señala (Jung, 1986: 107) por la vía destructiva, regresiva e individual. No en vano el proceso de degradación física y mental de Bernard corre paralelo con su encerramiento en la casa, sin ni siquiera permitir que entre la luz exterior:

Faisait-il jour ? Était-ce la nuit ?

[...] Il s'agit sur le côté droit, la joue collée au sol, et émergeait par vagues de l'évanouissement. Le sang coulait goutte à goutte du doigt sectionné, et une étrange perfusion suintait sur le parquet. Sur le sol, la phalange coupée ressemblait à un étron pourpre.

[...] Faisait-il jour, était-ce la nuit? [...] Que lui importait le jour et la nuit? (Bialot, 2002: 116-117).

Antes de que el final del relato llegue y con él se precipite la solución del enigma planteado, el narrador⁸ de *Babel-ville* vuelve a hacer incidencia en uno de los estados de semiinconsciencia de Bernard en los que su deterioro físico se recrudece. Su dedo amputado ha empezado a desprender mal olor y su estado febril lo hace víctima de una alucinación que arroja no poca información sobre el trágico destino de Florence, que parece haber sido asesinada del mismo modo que el resto de mujeres:

Bernard fiévreux reposait sur le lit. Le doigt amputé avait pris une vilaine couleur noire. De plus une odeur râpeuse s'exhalait de la plaie brune par bouffées fétides, lorsque Bernard changeait le pansement gris de crasse. Il rêvassait dans la fièvre qui l'enserrait. Son esprit nageait dans cette zone trouble située entre le sommeil et l'état de veille. Ce no man's land spirituel où le réel devient cauchemar, où le rêve tourne à l'angoisse (...). Le visage, les cheveux, les yeux de Florence. Mais pourquoi fallait-il que les yeux aient l'air morts, la peau terne, les cheveux gluants ? (Bialot, 2002: 170).

La pregunta retórica con la que se termina esta cita parece exigir la cooperación del lector, al que parece no quedarle otra alternativa que pensar que Florence yace inerte junto a Bernard en su casa de Belleville, habiendo sido asesinada, además,

⁸ El proceso de narración y el punto de vista en *Babel-ville* también juega estratégicamente con la ambivalencia del doble y por ello creemos interesante aclarar esta cuestión. Bialot opta por ofrecernos la historia de los asesinatos cometidos por Bernard desde la categoría de un narrador externo que cuenta los hechos en tercera persona adoptando dos perspectivas alternantes en el relato, aunque con una clara prevalencia de la primera de ellas. La primera perspectiva es la que se corresponde con la visión subjetiva del personaje principal, es decir, la de Bernard, por lo que el punto de vista se corresponde con el de la *focalización interna*, lo que facilita una mayor identificación con este personaje por parte del lector. La voz del narrador muestra en continuas ocasiones no pocas impresiones y sentimientos de su consciencia desdoblada por culpa de una locura destructiva que se va apoderando de su yo desde el momento que Bernard se percató que Florence ya no le ama. Al seguir la perspectiva de la consciencia desquiciada y visionaria del protagonista, el estilo del relato se irá haciendo cada vez más impresionista y la colaboración interpretativa del lector se hace más necesaria desde el momento en que se debe interpretar con buena dosis de perspicacia el significado de la ambigüedad perceptiva de los fenómenos filtrados por la consciencia desquiciada, subjetiva y dolorida del personaje focalizador del extraño mundo narrado. Si esta primera perspectiva se caracteriza por la subjetividad, la otra perspectiva que subyace en el relato de forma más diseminada se caracteriza por la objetividad, ya que es la que corresponde a los diversos detectives que tratan de poner en marcha la investigación para descubrir quién es el asesino de mujeres en Belleville. Esta perspectiva es paralela y totalmente diferente a la del asesino porque no se sabe quién es y trata de resolver el enigma que plantean los sucesivos crímenes, sin que por ello tengo el peso de la perspectiva interna de Bernard. Así pues, el lector va conociendo los dos enfoques y, desde una posición privilegiada, los podrá ir relacionando e interpretando, sabiendo e intuyendo más que la policía, hasta que los investigadores lleguen a descubrir al criminal y se encuentre una explicación racional, la de un amor truncado y enfermizo que conduce a la venganza de Bernard contra quienes atentaron contra su felicidad.

del mismo modo que el resto de mujeres. Por ello, bien podríamos afirmar que el lector dispone, en este punto de la historia, de una información de la que la policía carece, si bien es cierto que esta información proviene de un estado febril y alucinógeno de Bernard, que lleva más de treinta horas sin alimentarse y tiene un dedo disecionado.

En definitiva, la sombra de la duda y del misterio parece casi siempre querer planear en el relato, como corresponde al género policiaco, aunque a pocos capítulos del final, el enigma está casi resuelto. El asesino, Bernard, ya se ha perfilado como tal y el móvil de los crímenes parece estar bastante claro. Sin embargo, pese a lo horrible de estos crímenes, que han dado a conocer a Bernard con el apodo del «carnicero del hacha», sus intenciones primeras parecen no ser tan malas y pueden resultar hasta comprensibles para un lector que ha convivido íntimamente con Bernard a lo largo de todo el relato. Estas intenciones no eran otras que salvar a su esposa y recuperarla, como en un principio todo marido enamorado hubiera hecho. Así se pone de manifiesto en otro de los estados alucinógenos de Bernard:

[...] Fièvre.

C'est quoi, ici? Une arrière-boutique? Un entrepôt? Une cave, peut-être. J'en sortirai. Qu'est-ce que j'entends? D'où sort-elle, cette musique? Mon Dieu, quelle beauté! Je suis mort. Seigneur, je ne suis pas coupable. Je voulais sauver Florence. C'est tout (Bialot, 2002: 179).

En esta confesión que Bernard hace directamente a Dios encontramos en cierto modo presente su desdoblamiento. Por una parte, dice querer salvar a Florence, algo que resulta lógico y esperable en un marido que ama a su esposa. Por ello, declara no ser culpable. Sin embargo, lejos de salvarla, Bernard la ha asesinado sin ser consciente de ello. Ha sido, pues, la figura del doble quien se ha encargado de solucionar, por la vía trágica, lo que para Bernard no tiene solución, aceptar que ha perdido a su esposa e iniciar, a partir de ahí, lo que Jung (1986: 115) denomina un *proceso de individuación*, un proceso mediante el que se intenta ser realmente individual y se rebela contra toda comparación mediante la aceptación del individuo en el marco social o mediante la influencia autosugestiva de una imagen primordial.

En Bernard no hay proceso de individuación alguno, pues, lejos de adaptarse al marco social, se aleja de él, desdoblándose y convirtiéndose en un asesino deshumanizado que toma la apariencia de un perro. Desde luego, sí se puede hablar de la influencia autosugestiva de una imagen primordial, la de su esposa, pero si no la puede tener en vida, Florence no volverá a ser para nadie más, no volverá a salir, no volverá a perderla.

Nos encontramos ante una historia de amor trágico y fatal que termina teñido de sangre. Es el consabido «ni contigo ni sin ti» tristaniano, ese amor dependiente y totalizador, al que además se alude intertextualmente de forma bastante explícita y

nada azarosa: «Vous vous entendez bien? Oui! Tous les manèges s'entendent bien, c'est sûr. Vous n'étiez pas un ménage? Un couple, ... c'est mieux, sûr. Tristan et Isolde, quoi» (Bialot, 2002: 47). El haber perdido a Florence ha hecho que su amor idílico se haya convertido en un amor fatal que lo escinde hasta el punto de anular al marido dulce y enamorado y convertirlo en una fiera despechada y vengativa, un hombre que, ante la imposibilidad de retener a Florence se convierte en verdugo y prisionero de la misma, al haberla asesinado y al haber mantenido el cadáver encerrado en la casa desde el principio del relato. Bernard se ha pasado todo el tiempo preguntándose dónde está su esposa cuando se había convertido en centinela de su cadáver en una negación absoluta a perder su objeto de deseo y un férreo intento de conseguir llevar a cabo su programa narrativo, no perder a Florence y arrebatársela de la secta de fanáticas malhechoras que la han apartado de él. Por ello, en la escena final, momento en que llega la policía y se descubre el enigma, Bernard se atrinchera en la casa, negándose a entregar a Florence, como si la policía se la fuese a robar, como si en el fondo no fueran tan distintos de esas mujeres satánicas a las que tanto odia:

Les flics !

Bernard courut à la porte, vérifia les serrures.

Tout bâillait, tout s'ouvrait, tout s'apprêtait à accueillir les intrus. Il bloqua les verrous (...) (Bialot, 2002: 202).

Police ! Ouvrez !

Va te faire lanlaire que je vais vous ouvrir.

Pour que vous preniez Florence ! Comme cette vieille sorcière, cette Amélie du diable et ses femmes sataniques. C'était elle, la coupable, oui, tout était de sa faute. Est-ce que je pouvais leur laisser le bébé ? Sinon, pourquoi Florence se serait-elle éloigné ? Le temps ? L'usure ? Tout s'use, passe, se fêle, s'écaille (Bialot, 2002: 206).

Es, entonces, el amor malogrado de Bernard el que ha causado su locura ante la imposibilidad de aceptar la pérdida de Florence y ello quizá no tanto por culpa de la secta en la que Florence ha entrado sino por un amor que se ha acabado, algo de lo que Bernard ni quiere ni puede sentirse culpable. Por ello, cuando Bernard habla en términos de culpabilidad, piensa en la secta. Ante un culpable tan claro es preciso que Bernard haga justicia, pero habida cuenta de que la justicia que anhela se aleja sobremanera de la justicia humana, es por la vía de la locura, en un claro proceso de desdoblamiento, que Bernard se erige como un justiciero cruel, un verdugo con sed de sangre, un animal que asesina sin piedad, un perro que caza y aniquila sus presas porque en ellas ve a seres diabólicos que le han arrebatado la felicidad y su razón de vida, Florence, alguien de quien en no pocas ocasiones habla en términos de posesión:

Les salauds! Non, vous n'aurez pas Florence, non, vous ne l'aurez pas! il saisit un outil, fonça. Il essaya de foncer. La pre-

mière balle le cueillit á l'épaule droite. Il pivota sous le choc, lâcha la gouge brillante.

[...] Il essaya de se relever. Il progressa d'un mètre en se traînant sur les genoux. La seconde balle lui perfora la racine du nez. Un trait de sang fila le long de la crête nasale, cascada sur les lèvres qui murmuraient « Florence » (Bialot, 2002: 207).

3. Conclusiones

La novela de Bialot, que cumple fielmente los rasgos definitorios de la *novela negra*, ha resultado tremendamente iluminadora sobre el tratamiento del tema del doble y su relación con la locura, una locura criminal que, recordando las aportaciones de Rank, convierten el *yo* del personaje de Bernard en un *yo opuesto* que lo irá destruyendo en la línea de la maligno y lo perverso. En efecto, el desquiciamiento esquizoide del que parece ser víctima el protagonista, producto de lo que se ha perfilado como un drama psíquico interior motivado por el desdén y el abandono de su esposa, le acarrea un proceso de deshumanización (lo que Jourde y Tortonese conciben como la experiencia de fragmentación) y de bestialización despiadada que cobra cuerpo en el relato cada vez que aparece la desconcertante imagen del perro en el momento en que se perpetrán los crímenes. El no desdoblarse en persona sino en animal da, pues, cuenta de la pérdida de sentimientos y de humanidad que ha sufrido Bernard, pero también deja claramente puesto de manifiesto la imposibilidad de que supere su desdicha en un proceso de regeneración que podría haberse hecho por la vía social y constructiva (renovación vital de la que habla Jung) y que, en cambio, se hace por la vía individual, destructiva y regresiva. De hecho, a medida que el relato avanza, Bernard vive cada vez más encerrado en la casa y son más cuantiosas y dilatadas las analepsis que rememoran su felicidad con Florence.

Es precisamente esta dependencia vital de la mujer, posiblemente producto de la impronta que ejerce el arquetipo de la esposa-madre y guía, arquetipo del que nos da buena constancia Jung, y especialmente la ausencia del mismo, el que hace que Bernard se encierre en sí mismo, provocándole soledad, frustración y pesimismo, aunque no hemos de perder de vista que Bernard nunca ha sido del todo libre porque, a los ojos del lector, se ha presentado en todo momento como un marido que ha vivido supeditado y prisionero del amor enfermizo por su esposa y no hemos de perder de vista, como nos decía Jung, que si el poder de una mujer crece considerablemente, hasta el punto de ejercer una dominación absoluta sobre el hombre, tendrá serios problemas a la hora de canalizar y soportar este aumento desmedido de su fuerza potencial, algo que precisamente ocurre a Florence, hasta el punto de huir del hogar matrimonial y refugiarse en una secta de mujeres.

En otro orden de ideas, diremos que si la morfología del doble es variada, tal y como se deja constancia en buena parte de los estudios citados en este trabajo, su fun-

cionalidad en el relato también puede serlo. En esta línea, cabría decir que una de las funciones del doble es la de acometer aquello que la norma y la restricción social impide, aquello que no se encuadra dentro de lo moralmente correcto y socialmente aceptable. A menudo, el proceso de desdoblamiento puede llevarse a cabo por la vía de la locura, que permite normalmente soportar experiencias que en el ámbito de la cordura resultarían insoportables (Laing, 1967: 26) y otorga la libertad de ir contra el orden social o moralmente establecido.

Esto es precisamente lo que parece haberle ocurrido a Bernard, víctima de un amor trágico y fatal, una pasión desbordante y tristaniana capaz de enloquecer a aquel que la padece. Bernard pierde el hilo de la cordura, desdoblándose en figura de perro depredador y verdugo para dejar de ser el marido solícito y amante fiel que antaño fue.

En definitiva, la articulación del doble en el personaje de Bernard no deja de ser una expresión más de la lucha maniquea entre el bien y el mal, entre el amor y el odio, entre la felicidad y la desdicha, entre el temor y la valentía. Por otra parte, la locura como elemento desencadenante del proceso de desdoblamiento se convierte en una estrategia que permite a Bernard acometer su doble objetivo: retener a Florence, aunque reteniéndola la ha perdido para siempre ya que a su lado sólo permanece un cuerpo inerte, y aniquilar a las malhechoras endiabladas que han intentado arrebatársela (por ello, hemos calificado en el título del presente estudio la locura de Bernard como una locura criminal). El desdoblamiento es, pues, necesario para no aceptar el haber matado a su esposa y seguir manteniendo la esperanza de que vuelva para recuperar la felicidad de otros tiempos, esa felicidad que es constantemente evocada en continuas analepsis que dibujan la imagen de un matrimonio feliz y de un marido tierno y enamorado que dista mucho del asesino depredador en serie de mujeres en el que se ha convertido, perfecta confrontación del *yo idéntico* y del *yo opuesto* de Otto Rank.

Sin embargo, en esta expresión maniquea que se desprende del tema del doble, el bien y el mal no son elementos opuestos, del mismo modo que no lo son las nociones de víctima y victimario. En efecto, Bernard es un verdugo que mata sin piedad, pero también es el hombre que ha perdido lo que más quería por culpa de un fanatismo sectario contrario a la condición masculina. Es más, en el relato no nos encontramos con ninguna alusión que pudiera hacernos pensar que Bernard ha sido un mal marido. Las continuas analepsis que recrean la vida marital de Bernard y Florence muestran todo lo contrario.

Esta característica de que no todo es bueno o malo, donde la culpabilidad no se centra en una única persona, donde los enjuiciamientos no siempre están claros ya vimos que respondía a una de las variantes esenciales de la novela negra frente a la novela policiaca tradicional y Bialot, en su novela *Babel-ville*, la retrata en el complejo personaje de Bernard con una maestría sublime. Así, el lector no acaba tanto su lectu-

ra con la imagen de Bernard como un depredador en serie animalizado como sí con la de ese amante tristaniano que exhala su último suspiro pronunciando el nombre de su esposa, Florence, ese nombre que tanto hemos escuchado a lo largo del relato, como si de un eco continuo que niega su muerte se tratase.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTEROS, Antonio (1988): *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BARGALLÓ CARRATÉ, Juan (1994): «Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis», in Juan Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Ediciones Alfar, 11-25.
- BENACH, Henri (1988): *Guide des idées littéraires*. París, Hachette.
- BIALOT, Joseph (2002): *Babel-ville*. París, Folio Policier.
- CONIO, Gérard (ed.) (2001): *Figures du double dans la littérature européenne*. Lausana, L'Âge d'Homme.
- COUEGNAS, Daniel (1992): *Introduction à la paralittérature*. París, Seuil (Poétique).
- FREUD, Sigmund (1985): *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. París, Gallimard / Folio.
- HERDMAN, John (1990): *The Double in the 19th Century Fiction*. Basingstoke, Macmillan.
- HERRERO CECILIA, Juan (2011): «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas». *Monografías de Çédille*, 2, 17-48. Disponible en <http://webpages.ull.es/users/cedille/M2/02herrero2>.
- JOURDE, Pierre y Paolo TORTONESSE (1996): *Visages du double: un thème littéraire*. París, Nathan.
- JUNG, Gustave-Carl (1986): *Dialectique du moi et de l'inconscient*. París, Gallimard (Folio).
- KEPPLER, Francis (1972): *The Literature of the Second Self*. Arizona, University of Arizona Press.
- LAING, R. D. (1967): *La politique de l'expérience*. París, Stock+Plus.
- LEVET, Natasha (2001): «Roman noir et fictionnalité», in *L'effet de fiction, colloque en ligne Fabula 2001* (consulta en línea <http://www.fabula.org/effet>, 16/02/2011).
- MARTINIÈRE, Nathalie (2008): *Figures du double. Du personnage au texte*. París, Interférences.
- MILLER, Kart (1985): *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford, CUP.
- ÓNEGA JAÉN, Susana (2008): «Reescrituras del mito del doble en la novela inglesa contemporánea», in Juan Herrero Cecilia, y Montserrat Morales Peco (eds.): *Reescritura de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 437-465.
- RANK, Otto (1972): *Don Juan et le doublé*. París, Payot.

RAYNAL, Patrick (1997): «Le roman noir et l'avenir de la fiction». *Les temps modernes*, 595, 90-114.

REUTER, Yves (2007): *Le roman policier*. Paris, Armand Colin.