

La figura del doble y la transformación de la enigmática identidad del personaje en *Le Locataire chimérique* de Roland Topor: un recorrido laberíntico

Ma Teresa Lozano Sampedro

Universidad de Salamanca

tlozano@usal.es

Résumé

Dans *Le Locataire chimérique* le thème du *double* est présenté à travers une constante oscillation entre la différence et l'identité qui dessine la trajectoire de la transformation. L'élément visuel est spécialement révélateur d'une dualité problématique où l'espace et le temps deviennent changeants, mouvants, selon la perspective interne du personnage. Le thème du cycle perpétuel, qui abolit la différence entre la vie et la mort, s'inscrit dans la configuration labyrinthique d'un texte où le lecteur, comme le personnage, s'égaré et se retrouve tour à tour. Notre objectif, dans cette étude, est de montrer comment la thématique et la structure se rejoignent pour aboutir à un final ouvert sur une double interrogation: la mystérieuse identité de l'«original» et l'authenticité de l'existence de son «double».

Mots-clé: Roland Topor; littérature fantastique; métamorphose; labyrinthe; miroir; circularité.

Abstract

The theme of the double is presented in *The Tenant* through a constant swinging between the difference and the identity that is described by the trajectory of the change. The visual element serves especially as a sign of a problematic duality where both space and time become changeable, shifting, according to the character's inner perspective. The theme of the perpetual cycle, which abolishes the difference between life and death, is part of the labyrinthine layout of this text where the reader, like the character, gets lost and finds his place in turn. Our aim in this paper is to show how the theme and the structure merge to lead to an open ending on a double question: the mysterious identity of the «original» and the genuineness of the existence of its «double».

Key words: Roland Topor; fantastic literature; metamorphosis; labyrinth; mirror; circularity.

0. Introducción

Iniciaremos nuestro estudio con unos breves apuntes sobre la compleja personalidad de Roland Topor y sobre la novela que nos ocupa¹. La corta vida de este escritor, nacido en París en 1938 y fallecido también en París en 1997, se caracteriza por una actividad polifacética de una gran riqueza. Hijo de inmigrantes judíos de origen polaco establecidos en París en 1930 por el anhelo de Abram Topor, padre de Roland, de triunfar en la capital francesa como escultor, su infancia se vio marcada por la ocupación nazi y una forzosa huida a Saboya. Años después del regreso a París tras la liberación, comienza su carrera artística, que podríamos calificar de ecléctica. Estudió en la *École des Beaux Arts* y colaboró en revistas de diferentes tonos y estilos, de entre las que destacaremos únicamente *Hara-Kiri*, por el culto al humor negro que constituye para el autor la única vía de escape de una realidad insatisfactoria. Fundó, junto con Fernando Arrabal y Alexandro Jodorowsky, el movimiento *Panique* en 1962. Es autor de novelas (*Joko fête son anniversaire*, *Épreuve par neuf*, *Mémoires d'un vieux con*, *Portrait en pied de Suzanne*, etc.) de relatos (*Four roses for Lucienne*, *Café Panique*, *Taxi Stories*, *Vaches noires*, etc.) de obras teatrales (*Le Bébé de Monsieur Laurent*, *Vinci avait raison*, *L'ambigu*, etc.). Su actividad creativa se extiende a colaboraciones en el cine (con diversos guiones y decorados) y en la televisión, entre otros ámbitos². De entre toda esta actividad desbordante, hemos de destacar especialmente su faceta de dibujante, plasmada en colecciones muy peculiares que realizó desde 1960 hasta su muerte. Citaremos únicamente la titulada *Toporland* de 1977, año en el que también ilustró las *Ceuvres romanesques* de Marcel Aymé.

Si incidimos aquí especialmente en la creación pictórica de Roland Topor es porque sus dibujos constituyen la representación de una realidad distorsionada y caricaturesca, del mismo modo que su novela *Le Locataire chimérique*, obra que conecta con tres grandes rasgos de su existencia y de su actividad creadora: el sentido de lo grotesco, del absurdo y del miedo a la muerte. Como veremos a lo largo de nuestro estudio, en la base de la narración subyace la percepción de una realidad monstruosa, que se va confirmando progresivamente hasta revelarse como un callejón sin salida que frustra toda tentativa de huida del protagonista. Es esta angustiosa realidad la que estructura la novela y confiere entidad al tema del doble.

¹ Para una visión en profundidad de la vida y la obra de Topor, remitimos al estudio de Franz Vaillant (2007), *Roland Topor ou le rire étranglé*. *Le Locataire chimérique* ha sido traducido al español por Juan Luis González con el título de *El quimérico inquieto* (Valdemar, 2009).

² Sobre los aspectos biográficos, literarios y artísticos de Roland Topor se pueden consultar los siguientes documentos electrónicos: http://fr.wikipedia.org/wiki/Roland_Topor; el blog de Alain Yver: http://jazz.blog4ever.com/blog/lire-article-78728-1966919-roland_topor.html; el blog *Roland Topor et Moi* (<http://toporetmoi.over-blog.com>, aquí se encuentra la entrevista «Le rapp de Topor», donde expone sus inquietudes artísticas y existenciales); y el vídeo disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=tMFymZJWaEE>, que contiene dibujos y explicaciones del propio Topor.

Publicado en 1964, *Le Locataire chimérique* fue brillantemente adaptado al cine por Roman Polanski en 1976 bajo el título de *Le Locataire*, representando a Francia en el festival de Cannes³. Creemos que pueden ser dos los motivos principales de la atracción del cineasta por la novela de Topor. El primero se enmarcaría en el terreno estructural, concretamente en la técnica de la visualización, puesto que en *Le Locataire chimérique* el lector accede muy frecuentemente a lo largo de la narración a un campo visual restringido, únicamente percibido desde la focalización del protagonista Trelkovsky⁴. El segundo residiría en la temática: como otros relatos adaptados por Polanski al cine, de los que quizás el más conocido es *Rosemary's baby* de Ira Levin, *Le Locataire chimérique* se encuentra plenamente inserto, como su título lo sugiere, en la temática de las «casas malditas». Ambos aspectos nos parecen complementarios. Remitimos a la expresión de Pierre Guffroy, constructor de un inmueble artificial de cinco pisos en los Studios Epinay de París para rodar los interiores de la película:

Ce qui l'intéresse avant tout, ce sont les volumes, la relation qui s'établit, par le décor, entre le temps et les distances –en fonction de l'envie qu'il a de sentir la durée des trajets, la circulation des acteurs. [...] Il fallait créer de l'étouffant, jouer avec la hauteur des plafonds, retrouver cette lumière des cours d'immeubles où le soleil ne rentre jamais (Boutang, 1986: 183).

Aunque nuestro estudio se basará exclusivamente en la novela de Roland Topor, no consideramos esta declaración como una mera anécdota, sino como una muestra del interés de Polanski por plasmar en su versión cinematográfica la estrecha relación entre el espacio, el tiempo y lo visual que se entrelazan en *Le Locataire chimérique* para constituir un relato asfixiante, en el que el lector, en consonancia con el protagonista, se pierde y se reencuentra alternativamente. La concepción de lo fantástico en Topor⁵ se apoya sobre la experiencia de la vida ordinaria para subvertirla poco a poco y abrirla a lo desconcertante y lo terrorífico motivado por la imaginación delirante o «quimérica» del sujeto perceptor de fenómenos inquietantes. En relación con esto citamos aquí estas palabras de Pujante (2001: 175):

En la escritura de Roland Topor nos encontramos con que, partiendo siempre del dominio de la ficción, en un primer momento el lector cae inmediatamente ya sea en lo irreal (co-

³ Sin entrar en detalles sobre esta adaptación cinematográfica, fascinante en nuestra opinión, señalaremos que el mismo Polanski representó el papel del protagonista de la novela, el tímido Trelkovsky, parisiense de origen polaco, y que uno de los personajes más enigmáticos del relato, Stella, fue interpretado por Isabelle Adjani.

⁴ A lo largo de nuestro estudio, intentaremos mostrar la relevancia de este aspecto basándonos exclusivamente en la temática del «doble» en la novela.

⁵ Para una visión específica de lo fantástico y de los espacios oníricos en la obra de Topor, se debe consultar el interesante estudio de Domingo Pujante González (2006).

mo en *Le sacré livre de Prouto* o *Joko fête son anniversaire*) ya sea en una situación real o lógica en la que lo irreal amenaza con apoderarse en cualquier momento de la situación y del personaje (verbigracia en *Le Locataire chimérique* o en *Jachère-Party*).

Le Locataire chimérique consta de tres partes: «Le Nouveau Locataire», «Les Voisins» y «L'ancienne Locataire». Pero estas tres partes y sus diversos capítulos a veces se entrecruzan, otras veces se contradicen y en ocasiones los títulos no se corresponden exactamente con el contenido del texto que anuncian. Ello se debe a la especial complejidad del planteamiento del tema del doble en este relato fantástico: Roland Topor despista constantemente al lector generando en él, desde el inicio y de manera claramente progresiva e incluso acelerada hacia el final de la novela, una sensación de «inquietante extrañeza» conducente a averiguar si realmente existe un «doble» del «original». Nuestro propósito en el presente estudio no consistirá exactamente en «desentrañar» este enigma –en el que reside el encanto de la obra– sino en ofrecer una de las diversas interpretaciones posibles en este sentido. Con este fin, abordaremos algunos de los diversos aspectos más significativos del «doble» en *Le Locataire chimérique* con un enfoque temático, aunque inseparable de su estructura laberíntica.

1. El mutismo y el presagio de la muerte

La historia de Trelkovsky es contada en tercera persona por un narrador externo que va relatando los acontecimientos desde la perspectiva interna del personaje, es decir siguiendo sus impresiones, percepciones e imaginaciones. Nos encontramos, pues, ante una estrategia narrativa propia de ciertos relatos fantásticos basados en la exploración de la ambigüedad perceptiva:

El lector se encuentra dentro de un tejido complejo en el que lo racional se mezcla con lo irracional, [...] en el que la visión alucinada (soñadora, idealizante, deformante) puede generar o condicionar la identidad del fenómeno supranatural, y en el que también el narrador, (y por detrás de él, el autor) está buscando la confusión, la perplejidad o la inquietud del lector por la manera de narrar los extraños acontecimientos ofreciendo transiciones equívocas (Herrero, 2000: 194).

El primer capítulo –«L'appartement»– presenta una situación de total normalidad en la que, en principio, nada es sorprendente. Trelkovsky es un joven funcionario de unos treinta años, amable, honesto, retraído, que busca un nuevo piso en París: «Trelkovsky allait être jeté à la rue lorsque son ami Simon lui parla d'un appartement libre rue des Pyrénées. Il s'y rendit. La concierge, revêche, refusa de lui faire visiter les lieux, pourtant un billet de mille la fit changer d'avis» (Topor, 1996: 9).

Más tarde, el lector se interrogará, entre otros muchos aspectos, sobre el extraño comportamiento que adoptará esta portera, carente de nombre, y sobre la enti-

dad tanto de ella como de este amigo de Trelkovsky, Simon, cuyo nombre duplica el de Simone Choule, la antigua inquilina del apartamento que, supuestamente, ha intentado suicidarse tirándose por la ventana y rompiendo la vidriera del patio vecinal, encontrándose por ello en el hospital en estado de coma. Igualmente, resultará una incógnita nunca resuelta (que intentaremos interpretar) el motivo por el cual el joven ha tenido que dejar su antiguo estudio.

De este modo, la interpretación del lector oscila constantemente: a veces comparte los temores del personaje principal, otras veces tiende a considerar estos temores infundados como fruto de la alucinación del mismo, y en ocasiones permanece simplemente en un estado de suspense.

Ya desde el primer capítulo, dos personajes –la portera y Monsieur Zy⁶, el propietario del inmueble– suscitan cierta sospecha en el lector. Ante la posibilidad, expresada por Trelkovsky, de que Simone Choule se restablezca y vuelva a ocupar su apartamento, las actitudes de la portera y del propietario son idénticas, afirmando ambos que esto sería «une éventualité qui a peu de chance de se réaliser» (Topor, 1996: 14). La posibilidad del doble, que se insinúa solo hacia el final de la primera parte de la novela, va preparándose lentamente por medio de un aspecto fundamental: la condena del protagonista al «silencio» que acabará conduciendo a la negación absoluta de la palabra. Más que el precio del alquiler, lo que importa a Monsieur Zy es que su inquilino nunca haga ruido. Es esta la condición *sine qua non* impuesta por el propietario a Trelkovsky para alquilarle el piso. Sin llegar a generar, en principio, en el lector, la sensación de *inquietante extrañeza*, se percibe desde un primer momento que esta exigencia excesivamente rigurosa conlleva la condena a la soledad: «Nous sommes de vieilles gens, nous n'aimons pas le bruit, Aussi, je vous avertis tout de suite, si vous êtes marié, si vous avez des enfants, vous pouvez me proposer un million, je ne marche pas» (Topor, 1996: 14).

Llama la atención que Trelkovsky acepte sin protestar esta condición por un mísero apartamento interior de dos habitaciones oscuras, sin cocina y sin baño propio, y con una sola ventana y que no intente buscar nada más en todo París, subyugado por esta casa que parece ejercer un extraño dominio sobre él y percibiendo el piso desde el principio como «son appartement» (Topor, 1996: 16). A lo largo de todo el relato, resulta sorprendente la recurrencia a lo auditivo: los sonidos, la música, el rui-

⁶ Señalaremos aquí únicamente una aproximación al simbolismo de los nombres, sobre el cual volveremos muy brevemente, que no pasa desapercibido en la novela. Resulta significativo que el amigo de Trelkovsky que le procura el piso se llame Simon. En cuanto al autoritario Monsieur Zy, Concepción Hermosilla Álvarez (1987: 152) lo interpreta, desde un punto de vista psicoanalítico, como el nombre amputado de la figura paterna: «*zizi*: membre viril». En este sentido, que no se contradice con el estudio psicoanalítico de la novela realizado por Hermosilla, podríamos añadir que, si la trayectoria de Trelkovsky consiste efectivamente en una regresión más que en una progresión, el nombre de Zy nos parece también un juego con el leguaje consistente en la inversión de las dos últimas letras del alfabeto.

do, jalonan la narración, puntúan los acontecimientos con matices diversos y peculiares. En el segundo capítulo, «L'ancienne locataire», Trelkovsky visita a la moribunda, completamente envuelta en vendajes, en el hospital, y ya se anuncia, como un presagio, un tema significativo de la novela: la ausencia de la palabra, articulada y significativa, a la que suple el sonido inarticulado, indiferenciado. En el hospital Trelkovsky conoce a Stella, joven amiga de Simone Choule que se encuentra totalmente consternada ante lo sucedido puesto que la víspera de su supuesto intento de suicidio Simone estaba alegre y, en general, llevaba una vida feliz. Stella, que desempeñará en la historia un papel tan importante como enigmático, habla a su amiga con la esperanza de ser reconocida por ella: «—Simone, Simone, tu me reconnais, demanda la jeune fille à voix basse, c'est Stella qui est là. Ton amie Stella, tu me reconnais?» (Topor, 1996: 22). Pero la palabra encuentra como única respuesta un sonido imposible de interpretar, sonido que acompaña a la absoluta inmovilidad de Simone: «L'œil demeurerait fixe, contemplant toujours le même point invisible au plafond. Trelkovsky se demandait si elle n'était pas morte, mais un gémissement monta de la bouche, étouffé d'abord, puis s'enflant pour finir en un cri insupportable» (Topor, 1996: 22).

Y este gemido que se transforma en horrible grito determinará de forma clara la circularidad de relato, haciendo que al final se confundan las identidades de Simone Choule y de Trelkovsky.

Una clave importante para la interpretación de la novela nos es ofrecida por el tercer capítulo, titulado «L'Installation». Profundamente conmovido por la noticia de la muerte de Simone Choule, «comme s'il venait de perdre un être très cher» (Topor, 1996: 29), Trelkovsky decide ir a su entierro, pero solo podrá asistir a la misa de funeral, puesto que Simone será enterrada en Tours, su ciudad natal. Y «l'ambiance lugubre» de la iglesia le infunde pensamientos siniestros: «Il fut assailli par un cortège d'idées moroses. La mort était présente, plus que tout autre il la ressentait» (Topor, 1996: 30-31)⁷. Las imaginaciones eróticas que habitualmente alejan de él el pensamiento de la muerte, resultan inútiles en esta ocasión, en la que se ve a sí mismo transportado al interior de la tierra:

Pendant une seconde d'une intensité absolue, Trelkovsky eut la sensation physique du gouffre au-dessus duquel il se mouvait. Il eut le vertige. Après vinrent les horribles détails: le cercueil que l'on cloue, la terre qui tombe lourdement contre les parois, la lente décomposition du cadavre. [...]
Il lui fallait absolument se gratter pour être sûr que les vers n'existaient pas, n'existaient pas encore. [...] Il sentait des mil-

⁷ El constante miedo a la muerte de Roland Topor, señalado por Frantz Vaillant en la única biografía existente sobre el autor, *Roland Topor ou le rire étranglé* (Paris, Buchet-Chastel, 2007) está continuamente presente en *Le Locataire chimérique*, constituyendo el elemento que estructura el tema del «doble» en esta novela.

liers de bestioles hideuses le ronger, sucer tout son intérieur
(Topor, 1996: 31-32).

Este pasaje tan significativo de la novela resulta revelador respecto al destino del protagonista: «Cela préfigure ce qui lui arrivera» (Hermosilla, 1987: 147), pues la progresiva asimilación de Trelkovsky a Simone Choule se realizará a través de etapas sucesivas marcadas por diferentes signos misteriosos conducentes a la necesaria idea del suicidio. En este episodio, a través de la mirada del personaje, la iglesia se hace *sepulcro* porque, en realidad, no hay entierro de Simone Choule: a lo que el lector asiste es al *entierro* de Trelkovsky. A lo largo de todo el relato, el espacio y el tiempo – aunque quizás este último en menor medida– son elementos configuradores del tema del doble. Espacio y tiempo van presentando sutilmente, bajo la perspectiva de lo onírico, puntos de sutura entre las enigmáticas personalidades de Trelkovsky y de Simone Choule. Y aquí el espacio encierra al personaje, le atrapa, de modo que la puerta de la iglesia, de la que intenta escapar, se hace «tapa de ataúd»:

Arrivé devant le portail, il tourna la poignée, mais rien ne se passa. La panique le saisit. [...] Il s'acharnait sur la porte, sans comprendre d'où venait la résistance, sans espoir. Il mit longtemps pour apercevoir la petite porte qui se découpait dans la grande, un peu plus loin sur la droite. Celle-ci s'ouvrit sans difficulté, il la franchit d'un bond (Topor, 1996: 32- 33).

Una idea acude a la mente del personaje: imaginar una «personificación» de la muerte, en una bellísima y peculiar ensoñación del *imaginario mineral* que remite al *eterno renacer* de la Tierra. Y es que la idea del *ciclo perpetuo*, negador de la muerte absoluta, se anuncia aquí como la única posibilidad de vida del personaje: «Symboliser la mort, c'était déjà lui échapper, s'évader» (Topor, 1996: 32). Simbolización que representa, en la mente de Trelkovsky, la esperanza de la vida eterna, la posibilidad de «durer jusqu'à deux cents ans» (Topor, 1996: 33).

El eterno círculo heraclitano entre la vida y la muerte se manifiesta en *Le Locataire chimérique* mediante un proceso de sucesivas metamorfosis que finalmente conducirán al lector a la percepción del tiempo como un *instante único*, percepción que se enmarca en la estructura espacial. A este respecto, cabe decir que el título de este capítulo, «L'Installation», resulta engañoso. Casi por entero, el capítulo es una reflexión sobre el sentimiento de angustia ante la muerte, y solo al final, de manera muy rápida y significativamente inmediata a la muerte de Simone, Trelkovsky firma el contrato de arrendamiento, va a recoger sus pertenencias a su antiguo estudio y toma posesión de su nuevo espacio de esta forma: «A midi, il faisait tourner la clé dans la serrure de l'appartement. Il déposa les deux valises devant la porte, mais n'alla pas plus loin. Il ressortit pour aller manger au restaurant car il n'avait rien absorbé depuis le déjeuner de la veille» (Topor, 1996: 36). ¿Se trata, pues, de una verdadera

instalación en el apartamento dejado por la muerta? Trelkovsky ni siquiera llega a traspasar *la sacralidad del umbral*, que conduce «jusqu'à un lointain passé, un passé qui n'est pas le nôtre» (Bachelard, 2005: 200). Muy al contrario, se queda en el *cosmos* de lo *entreabierto*, simbolizado por la *puerta*, y entreabierto quedará siempre su relación con su «doble». Antes de tomar posesión de su nuevo apartamento, la sensación experimentada durante la breve estancia en su antiguo estudio –cuya duración exacta, por otra parte, no se precisa en el texto– resulta significativa:

Plus jamais il ne reverrait cette pièce qui avait été l'écrin de sa vie. D'autres viendraient qui rendraient méconnaissables les murs qu'il connaissait si bien, qui bouleverseraient l'ordre, qui tueraient dans l'œuf la simple supposition qu'un certain Monsieur Trelkovsky avait pu habiter là avant eux. Sans cérémonie, d'une nuit à l'autre, il s'en irait (Topor, 1996: 35).

Este sentimiento de nostalgia centrado en la cuestión de la *identidad*, unido a la precipitación con la que Trelkovsky deja sus maletas y sale al exterior, conduce a una posible interpretación de este capítulo: «L'Installation» del personaje en el apartamento no es, simbólicamente, sino la *instalación* en la muerte.

Mutismo y muerte aparecen estrechamente ligados en *Le Locataire chimérique*. El cuarto capítulo, «Les Voisins», supone el inicio de la transición de la *palabra* al *silencio*. Tras la muerte de la antigua inquilina, Trelkovsky, en posesión de su nuevo piso, incitado por sus compañeros de oficina –Simon y Scope⁸– se decide a dar una fiesta de inauguración del piso. El espacio y el personaje parecen festejados conjuntamente en un ambiente de felicidad en que el lúgubre apartamento y su apocado y tímido habitante resplandecen de manera inusual. Y, sobre todo, Trelkovsky, que siempre pasa desapercibido ante los demás, siente la alegría de oír repetir su nombre, su seña de identidad:

On se taisait quand il racontait une histoire, on riait quand elle était drôle, on l'applaudissait même. Et surtout, on répétait son nom. A tous propos quelqu'un disait «j'étais avec Trelkovsky...» ou «l'autre jour Trelkovsky...» ou encore «Trelkovsky disait...». Il était vraiment le roi de la fête (Topor, 1996: 38)⁹.

⁸ En nuestra opinión, el extraño nombre de Scope no está elegido al azar. Será Scope («el que ve»), el personaje que más claramente focalizará la progresiva transformación de la identidad de Trelkovsky.

⁹ La compleja personalidad del protagonista es un rasgo esencial que determina el desarrollo del tema del doble en la novela. Por una parte, Trelkovsky intenta pasar desapercibido, y se nos presenta como un personaje anodino. Pero, a la vez, y quizás de manera complementaria, el complejo de persecución que va a sufrir es signo de una megalomanía que le hará «imaginer un nombre très élevé d'ennemis» (Hermosilla, 1987: 150).

En el transcurso de esta «pendaison de cremaillère» se habla sin cesar. Pero la *palabra* es bruscamente interrumpida por un vecino que llama a la puerta quejándose del ruido con tono amenazante: «J’habite au-dessus de vous et j’entends tout ce que vous dites. Vous remuez des chaises, vous marchez en faisant du bruit avec vos chaussures. C’est intenable. Est-ce que vous avez l’intention de continuer longtemps?» (Topor, 1996: 41). Trelkovsky se excusa y, ante el temor a una nueva represalia, acaba por expulsar a sus invitados. Desde esta fiesta truncada, el miedo empieza a invadir la existencia del personaje, pues desde este momento empezará a desencadenarse una sucesión de golpes en el techo, en el suelo, en las paredes del apartamento, supuestamente en demanda de silencio cuando Trelkovsky produce un mínimo ruido, o incluso sin ruido alguno. Ello genera en el personaje, y en el lector, una sensación de angustia y de asfixia que irá transformando paulatinamente la relación del personaje con el espacio, de modo que el apartamento irá adquiriendo más adelante los tintes de «sepulcro», de lugar de la muerte del que hay que huir a toda costa. En la trayectoria paralela de metamorfosis del personaje y de metamorfosis del espacio, que preside el relato, este cuarto capítulo representa el inicio de un sentimiento de terror ante lo inexplicable, que se hará posteriormente más explícito, especialmente a través de sensaciones auditivas y, sobre todo, visuales. Muy significativo a este respecto es el hecho de que sean los vecinos quienes den título al capítulo. En sus reproches a Trelkovsky por el alboroto de la fiesta, Monsieur Zy argumenta: «Tous vos voisins se sont plaints» (Topor, 1996: 45). Pero ¿quiénes son estos vecinos? Trelkovsky no sabe en qué piso vive ninguno de ellos, ni conoce el más mínimo detalle sobre la vida de ninguno, y los pocos que le hablan en alguna ocasión nunca volverán a ser vistos por él. En definitiva, el lector empieza a plantearse el enigma de la identidad de estos vecinos, únicamente *entrevistos* por el personaje y nunca realmente *vistos*. De hecho, la segunda parte de la novela, titulada también «Les Voisins», en la que la transformación del personaje se perfila a través de la idea de persecución y de complot, tampoco proporcionará datos precisos sobre la identidad de estos vecinos cuyo extraño comportamiento condena a Trelkovsky, desde el principio, a confinarse en un microcosmos sin sonido: «La radio était toujours au minimum de puissance et à dix heures du soir, il se mettait au lit pour lire» (Topor, 1996: 46). Trelkovsky empieza a rechazar la amistad, a aislarse, porque el apartamento le absorbe sin que él se dé cuenta. Lamenta haber dado la fiesta y se va haciendo cada vez más huraño. Las bromas de sus colegas en la oficina, a propósito del incidente de la fiesta, empiezan a intimidarle de una manera, a todas luces, exagerada. En esta novela –marcada de principio a fin por un tipo de sensaciones que, lejos de generar armonía, producen angustia y terror– el episodio de la visita de Trelkovsky a la casa de Scope, episodio en el que la música deviene estruendo, es el primer signo del aislamiento del personaje.

El elemento visual, mucho más importante aún que el auditivo en cuanto al «desdoblamiento» del personaje, empieza a manifestarse aquí con la intención de Trelkovsky de *no ser visto*. Como veremos, más adelante pasará a ser el hombre que quiere *ver sin ser visto*. En esta primera fase del relato, silencio y soledad constituyen el único deseo del personaje: «Désormais, il évitait ses amis. [...] Loin de sa vue, ils se calmeraient peut-être. Il ne sortait presque plus. Il se délectait de ses soirées passées calmement chez lui, sans bruit» (Topor, 1996: 56).

Pero, este silencio ¿es verdaderamente acogedor y armonioso? El lector no lo percibe así, sino que más bien detecta en el psiquismo del personaje la peligrosa inconsciencia de sentirse feliz en un espacio que se hace «prisión». Y es que este *silencio* no es tal. En realidad, a lo que el personaje se encuentra condenado por los vecinos es al *mutismo*, con todas sus connotaciones negativas de castración e incapacidad creadora:

El silencio y el mutismo tienen significaciones hartamente distintas. El silencio es un preludio de apertura a la revelación, el mutismo es el cierre a la revelación [...] El silencio abre un pasaje, el mutismo lo corta. [...] El uno marca un progreso, el otro una regresión (Chevalier, 1986: 947).

Múltiples son las expresiones que en la novela presentan a Trelkovsky como un «niño», a veces de forma jocosa y lúdica, otras veces de forma simbólica. Lo que nos parece significativo destacar a este respecto es que Roland Topor presenta la trayectoria de su personaje más como una *regresión* que como una *progresión*. La búsqueda de su identidad se compondrá de avances y retrocesos alternativos, porque el pasaje hacia su verdadero yo se encuentra obstaculizado desde el principio. A la ambigüedad de su identidad responde la ambigüedad simbólica del laberinto que, en *Le Locataire chimérique*, opera tanto en la estructura de la novela como en el espacio que configura la acción.

2. El laberinto: prisión sepulcral y auto-visión

Desde el inicio de la novela, lo visual es, como hemos señalado, factor determinante en el desarrollo de la intriga. Y lo escatológico, recurrente a lo largo del texto¹⁰, hace de los retretes comunes del edificio un lugar privilegiado de observación: serán el lugar del «espectáculo» que atrae irresistiblemente por su misterio, y la ubicación del apartamento de Trelkovsky permite la visión en un doble trayecto. A este respecto, las enigmáticas palabras de la portera, ya en el primer capítulo, resultarán, proféticas:

Et les W.C.?

¹⁰ Y también recurrente en la obra de Roland Topor. No abordaremos este tema, puesto que ya ha sido tratado desde otros puntos de vista. Ver, por ejemplo, Hermosilla(1987: 143-144 y 153).

Juste en face. Vous descendez et prenez l'escalier B. De là-bas vous pouvez voir l'appartement. Et inversement. Elle fit un clin d'œil obscène.
 – C'est un paysage qui vaut le coup d'œil! (Topor, 1996: 10-11).

«Paisaje»: rara definición para unos retretes. Pero es que este es el espacio en el que la problemática del «doble» aparecerá ligada al hecho de ver, de no ver, o de ver parcialmente. La asimilación entre Trelkovsky y Simone Choule se realiza a través de diversas etapas, con ramificaciones que despistan al lector pero que pueden enmarcarse de manera global en los tres episodios en los que ambos personajes entran en contacto:

Au début du livre le protagoniste se rend à l'hôpital où est en train de mourir l'ancienne locataire de l'appartement qu'il cherche à occuper. La seconde fois, dans le monde de l'imaginaire. La troisième rencontre se fera [...] quand il se retrouve à l'hôpital, lui aussi, après s'être jeté par la fenêtre (Hermosilla, 1987: 153).

Los títulos de los capítulos suponen, en general, un pacto con el lector, que debe aceptar introducirse en un juego laberíntico. Así sucede en la mencionada visita de Trelkovsky a Simone Choule en el hospital. De manera significativa, y en cierto modo paradójica, este capítulo lleva por título «L'ancienne locataire», cuando ni el personaje ni el lector «ven» a esta mujer que tiene «le visage recouvert de bandages», de manera que «l'on ne pouvait rien voir de son expression tellement elle était emmaillottée» (Topor, 1996: 20), mostrando únicamente un ojo y la falta de un incisivo superior en su boca.

A diferencia de los relatos en los que, bien de manera inmediata, bien de manera progresiva como en el célebre *William Wilson* de Poe, el sujeto reconoce antes o después la identidad con su doble, en *Le Locataire chimérique* esta identidad «demeure à l'état de soupçon, de réalisation plus ou moins inconsciente» (Jourde, Tortonese, 1996: 110). En un estudio sobre la relación entre laberinto y escritura, Catherine d'Humières señala: «Le labyrinthe, par sa forme indéfinie et son sens allégorique, est chargé d'une symbolique extrêmement prolifique» (d'Humières, 2009: 134). Ello explica que el mito de Teseo y el Minotauro haya dado lugar a tantas y diversas reescrituras literarias. Dentro de una gran complejidad simbólica, el laberinto, de manera general en la literatura, aparece asociado al «viaje como itinerario que en el movimiento espacio-temporal es capaz de conformar, cambiar y llevar a maduración al yo del protagonista» (Coriasso, 2009: 44). Pero la esencia misma del laberinto consiste en la concentración de un enredo complejo en un espacio reducido, con el fin de retrasar y dificultar la llegada del viajero al centro que desea alcanzar, centro sagrado –recinto del Minotauro en el mito– en el que se opera la transformación del yo.

En *Le Locataire chimérique* el lector va a seguir el recorrido del personaje dentro de un espacio cerrado y laberíntico que subvierte el orden de la lógica convencional. Sobre la subversión espacial en la obra toporiana Pujante (2006: 1121) señala muy acertadamente:

Le lecteur [...] est confronté à des univers circulaires et clos du point de vue de l'espace où pullulent toute une série de personnages entourés d'objets dégradés, déformés ou métamorphosés. Il s'agit d'entités fictionnelles qui réagissent brusquement face à un monde extérieur qui les oppresse.

Esto contribuirá a acentuar «leur étrangeté, voire leur aliénation, et l'éloignement d'un monde qui s'impose comme réel» (Pujante, 2006: 1121). En *Le Locataire chimérique*, la configuración del espacio como laberinto, que irá perfilándose en consonancia con las oscilaciones del personaje entre su propia identidad y la de Simone Choule, aparece ya desde el principio de la novela. Para ver el lugar exacto de la caída de Simone en el patio, la portera hace avanzar a Trelkovsky en el apartamento «à travers un dédale de meubles divers jusqu'à la fenêtre», desde donde contempla «les débris d'une verrière qui se trouvaient trois étages plus bas» (Topor, 1996: 10). En este *dédalo* continuará habitando el personaje durante dos meses enteros, como si el espacio dejado por la anterior inquilina fuera intocable, y solo en el último capítulo de la primera parte de la novela, «Le Cambriolage», se decide a ordenar el apartamento, produciéndose entonces un hallazgo sorprendente, interpretable desde una *poética de la profundidad*. Al intentar poner orden en el *apartamento-dédalo*, el personaje encuentra un fragmento de lo que constituirá su *otra* identidad, que irá afianzándose progresivamente: un diente incisivo escondido en un agujero de la pared, que *dibuja* inmediatamente en la mente de Trelkovsky la única imagen que tiene de la antigua inquilina:

Pourquoi fût-il brusquement étreint d'une émotion extraordinaire quand il se souvint de la bouche grande ouverte de Simone Choule sur son lit d'hôpital? Il revit avec précision l'absence de l'incisive supérieure, comme une brèche dans les remparts de la denture, par laquelle la mort s'était introduite (Topor, 1996:62).

Brecha, fisura, que definirá en el transcurso del relato la relación entre el «original» y el «doble». Trelkovsky se interroga sobre el interés de Simone por haber guardado el diente, comprendiendo que no haya querido «se séparer d'un morceau d'elle-même» (Topor, 1996: 62) y sumergiéndose en una reflexión sobre el cuerpo fragmentado y la identidad:

– A partir de quel moment, se demanda Trelkovsky, l'individu n'est-il plus celui qu'on pense? On m'enlève un bras, fort bien.

Je dis: moi et mon bras. [...] On m'ôte les jambes, je dis: moi et mes membres. [...] On me coupe la tête : que dire? Moi et mon corps, ou moi et ma tête? De quel droit ma tête, qui n'est qu'un membre après tout, s'arrogerait-elle le titre de «moi»? Parce qu'elle contient le cerveau? (Topor, 1996: 63).

Desde este punto de vista, *Le Locataire chimérique* se vería parcialmente incluido en el tipo de relatos fantásticos que hacen cuestionarse al lector sobre el principio de la personalidad en relación con la fragmentación del cuerpo¹¹. De hecho, es el hallazgo del diente el que despierta su curiosidad por los objetos y la vida de la antigua inquilina, curiosidad que irá en aumento. Y renuncia a tirarlo, volviendo a hundirlo en la pared, porque el agujero del muro es, para él, «une sorte de micro-tombe devant laquelle devant laquelle elle venait se recueillir de temps à autre, devant laquelle, qui sait, elle portait des fleurs, peut-être» (Topor, 1996: 62). En definitiva, el diente constituye en la novela el elemento de corporeidad necesario a todo desdoblamiento y será la base del desdoblamiento psicológico del personaje: «La dent arrachée dans *Le Locataire* de Topor et de Polanski est la preuve que Trelkovsky devient Choule» (Jourde, Tortonese, 1996: 16).

Puesto que en *Le Locataire chimérique* «le dédoublement passe par le regard» (Jourde, Tortonese, 1996: 108), y el lugar privilegiado para la observación lo constituyen los retretes, es de destacar que el capítulo «Les Mystères» inicia el tema de la extraña fascinación que éstos ejercen sobre Trelkovsky, que permanece horas enteras ante su ventana, «toutes lumières éteintes pour voir sans être vu», para asistir «en spectateur passionné au défilé des voisins» (Topor, 1996: 58), quienes, desde luego, tienen un comportamiento enigmático: «Ils demeuraient immobiles, debout pendant un laps de temps indéterminé, puis obéissant à un signal invisible, ils tiraient la chaîne et s'en allaient». (Topor, 1996: 59). Misterio que se acrecienta cuando un día ve salir del retrete al propietario del inmueble: «Que faisait Monsieur Zy dans ce lieu? Il devait certainement posséder les W.C. à l'intérieur de son propre appartement. Pour quelle raison ne s'en servait-il pas?» (Topor, 1996: 60). La inexplicable atracción visual de Trelkovsky por este lugar conduce a una reflexión sobre la intrincación laberíntica como «image de l'intériorité secrète au fond de laquelle le sujet doit se rencontrer, affronter l'épreuve et la question de l'identité» (Jourde y Tortonese, 1996: 124). Puesto que «ces toilettes sont situées au bout d'un parcours invraisemblablement compliqué» (Jourde y Tortonese, 1996: 125), cabe preguntarse si constituirían el *centro* del laberinto en el que, al término de su *iniciación*, Trelkovsky acabaría por

¹¹ A propósito de los múltiples relatos fantásticos que tratan el tema de una cabeza, de una mano, de una parte del cuerpo con vida independiente, Jourde y Tortonese (1996: 14) citan, entre otros, un relato de Italo Calvino especialmente significativo del tema del doble, *El Vizconde demediado*, y aluden a esta reflexión de Trelkovsky en *Le Locataire chimérique*.

encontrar la verdad sobre su identidad. En la segunda parte de la novela, el capítulo X («La Maladie») arroja una luz sobre esta cuestión. En un estado de malestar físico y de tremenda soledad que transformará su habitación en un espacio claustrofóbico, Trelkovsky intenta salir a la calle. Pero las escaleras le atrapan, convirtiéndose en un laberinto sin salida:

L'escalier fut difficile à descendre. Au début il n'éprouva pas de difficulté, mais rapidement les marches de bois se muèrent en marches de pierre. Leur surface était grossière et mal taillée. Il trébuchait contre les aspérités, il se cognait durement aux arêtes coupantes. Puis, du grand escalier, d'innombrables petits escaliers divergèrent. De petits escaliers tortueux, des escaliers sauvages aux marches touffues, des escaliers dont on ne savait plus très bien si l'on était à l'extérieur ou à l'intérieur. Dans ce dédale, il avait grand mal à se diriger. Il s'égarait souvent (Topor, 1996: 111).

La escalera se hace «forêt ancestrale», imagen del «avant-moi» (Bachelard, 2005: 172)¹² que, como el laberinto, es imagen donde el *yo* se pierde. En una dialéctica –en la que se conjugan los tintes más negativos del imaginario vegetal y mineral– de lo alto y de lo bajo, de lo interno y de lo externo, el laberinto se presenta aquí, no en su faceta de estructura geométrica como representación de la posibilidad de un *orden*, como mimesis del *Cosmos*, sino en su faceta antitética de *dédalo*, «pur entrelacs de couloirs et de passages» que «conduit le personnage à se perdre parce qu'il n'existe en lui ni centre, ni matière à exploiter, ni moyen d'accéder à soi, ni par conséquent possibilité de s'arracher à un monde indifférencié» (Poirier, 2009 : 216)¹³. Trelkovsky es aquí víctima de una de las características más inquietantes del laberinto, la de provocar la confusión entre el exterior y el interior. La escalera parece girar vertiginosamente en torno a un eje invisible, de modo que el suelo y el techo se confunden: «Il devenait alors nécessaire de monter au lieu de descendre, puis de descendre au lieu de monter» (Topor, 1996: 111). A la manera de un nuevo Teseo, con la oscura certeza de que «son devoir était d'avancer» (Topor, 1996: 111), Trelkovsky debe, sin embargo, rendirse, porque el espacio laberíntico se ha transformado en prisión: «Il ne s'aperçut pas qu'il était arrivé au rez-de-chaussée. Il continuait à tourner, à descendre

¹² Un análisis minucioso de este pasaje desde la perspectiva de una *poética del espacio*, que resultaría interesante, sobrepasaría los límites y el propósito del presente estudio.

¹³ En los estudios sobre la temática del laberinto en la literatura, las interferencias entre los términos *laberinto* y *dédalo* son frecuentes, siendo considerados a veces como sinónimos, a veces con el matiz de diferenciación arriba señalado. En *Le Locataire chimérique*, aparece generalmente el término *dédale*. No obstante, emplearemos indistintamente un término u otro en nuestras referencias a este tema, puesto que lo que nos interesa destacar es la confusión del personaje en un continuo cruce de distintos caminos.

et à remonter. Il finit par remarquer l'ouverture béante de la voûte. La lumière le fit chanceler» (Topor, 1996: 112). Vencido y agotado en su cama, al despertar en medio de la noche, una enigmática visión parecería, en principio, poner fin al torbellino, al vértigo de la confusión, desvelando cuál es la auténtica relación entre Trelkovsky y la antigua inquilina: «Machinalement, il regarda le vasistas d'en face. Il aperçut, accroupie au-dessus du trou des W.C. une femme qu'il reconnut du premier coup d'œil. Simone Choule» (112). Pero la aparición de esta mujer muerta no hace sino añadir complejidad a la cuestión del desdoblamiento:

Il colla son nez contre la vitre. Alors, comme si elle avait deviné sa présence, elle tourna lentement le visage dans sa direction. D'une main, elle se mit à défaire le bandage qui le recouvrait. Elle n'en laissa apparaître que la moitié inférieure, jusque la base du nez. Un affreux sourire élargit sa bouche (Topor, 1996: 112-113).

Lo *entrevisto*, que se enmarca aquí en el ámbito de lo terrorífico remitiendo a la figura de la momia, obstaculiza al personaje y al lector el conocimiento del hipotético *doble* del protagonista. Pero lo más asombroso es la sensación que este espectáculo, que el mismo Trelkovsky considera irreal, ha dejado en él:

Ce n'était pas tellement la vision du spectre de Simone Choule qui le troublait, puisqu'il se doutait bien que la fièvre était responsable de son hallucination, mais un sentiment bizarre qu'il avait éprouvé en l'apercevant. Durant quelques secondes, il s'était cru transporté dans les W.C. et de cet endroit il regardait la fenêtre de son appartement. Il y avait vu le nez appuyé contre la vitre, un homme lui ressemblant à s'y méprendre, les yeux exorbités par l'épouvante (Topor, 1996: 113).

Como señalan Jourde y Tortonese (1996: 125), si en la trayectoria de Trelkovsky «cet épisode d'autoscopie constitue une étape essentielle dans la confusion d'identité avec la précédente locataire», ello es debido a la situación espacial en que esta visión tiene lugar: «L'intimité secrète et trouble des toilettes, [...] au bout du dédale, constitue un retour à la part de soi-même qui nous demeure étrangère, pas nécessairement la part inconsciente, mais celle que l'on ne peut pas voir, à laquelle on ne peut jamais faire face».

¿Serían, pues, los W.C. el *centro* del laberinto en el que Trelkovsky encuentra su verdadera identidad? Podríamos afirmar que no. En el capítulo, «La maladie», la crisis de identidad del personaje se acrecienta hasta llegar a la reificación. Capítulo laberíntico por excelencia, presenta ante el lector la imagen de la *casa-sepulcro* siempre en relación con la corporeidad. La enfermedad de Trelkovsky, no definida más que como una «panne» (Topor, 1996: 105) a la que el médico no concede importancia, le

hace tomar «plus que jamais [...] la conscience aiguë de lui-même» (Topor, 1996: 106). ¿Qué sentido tiene, pues, esta «enfermedad»? Lo que se nos describe es el descenso del personaje a lo más profundo de su propio cuerpo, como al interior de un laberinto, en la angustia por seguir vivo, y la salida del «laberinto» pasa por la necesidad de *verse* a sí mismo:

Il rentrait la tête sous le drap, et de ses yeux grands ouverts observait son corps tapi dans l'ombre. Ainsi vu, il prenait une allure formidable et massive. [...] Il demeurerait le plus longtemps possible sous les draps, prêt d'étouffer, mais quand il ressurgissait à l'air libre, il s'était fortifié. Il doutait moins de l'issue de la maladie, une sérénité nouvelle succédait à son angoisse (Topor, 1996: 107).

Pero esta liberación es ilusoria. La «enfermedad» de Trelkovsky no es sino un símil de sus continuas vacilaciones sobre su identidad, que configuran la estructura laberíntica de la novela. Aquí, *habitación* y *persona* son una misma cosa, fusionadas en un trayecto de vaivén que remite al imaginario de la casa como «la cave» en tanto que «espace intime de menées souterraines» (Bachelard, 2005: 38). Trelkovsky tiene la sensación de que «la pièce dans laquelle il se trouvait diminuait de taille au point d'épouser parfaitement le volume de son corps» (Topor, 1996: 108); y cuando todo vuelve a sus dimensiones normales, lo que cambia es el espesor. El espacio se solidifica en agua helada, metáfora literaria de prisión eterna, en la que Trelkovsky se encuentra enclaustrado, sin posibilidad de escape, porque el apartamento le ha absorbido, convirtiéndole en un objeto más:

La pièce ne changeait plus de dimensions à présent. Non, c'était sa consistance qui se métamorphosait.
Plus exactement, la consistance de l'espace entre les meubles de l'appartement.
Comme si, après l'avoir inondé d'eau, celle-ci se fût transformée en glace. L'espace entre les choses était brusquement devenu aussi palpable qu'un iceberg. Et lui, Trelkovsky, était une de ces choses (Topor, 1996: 109).

Solidez, consistencia, son cualidades de las que el protagonista carece y que únicamente parece adquirir en la reificación. ¿Es el inquilino una «cosa» de este apartamento que, como toda «prisión de hielo», está fuera del tiempo y del espacio terrenales? Si Trelkovsky empieza a lamentar en este momento haber ido alejándose de sus amigos, de su vida social que según él fue activa en el pasado, si es ahora, ante el miedo a la muerte, cuando se siente como «sur une île déserte au milieu d'un désert» (Topor, 1996: 110), es porque la *casa maldita* se convierte en *insula vitrea* que, a la manera de la isla de Avalon o de la morada de *La Reina de las Nieves* de Andersen, no pertenece al mundo de los vivos. Trelkovsky se siente aprisionado «non plus dans la

gangué du logement, mais dans celle du vide» (Topor, 1996: 109). La habitación, estrechándose contra su cuerpo, se hace «sarcophage» (Topor, 1996: 108) que le asfixia, y el apartamento se hace «sépulcre» (Topor, 1996: 110). Su inmediata incursión posterior en la «escalera-labirinto» y la auto-visión irán configurando cada vez más en su mente la idea de un complot contra él. Y su intento de auto-defensa y rebelión revestirá características muy peculiares. Trelkovsky no se encuentra allí a sí mismo; lo que encuentra es una visión espectral que además le permite únicamente el acceso a «la mitad» de su identidad física. En realidad, el labirinto en el que el personaje se mueve –el misterioso inmueble– carece de *centro*. Por ello, sus esfuerzos por salir de él resultarán inútiles. Pero ¿cómo interpretar el fenómeno de bilocación generador de la auto-visión? Lo que existe en este pasaje crucial de *Le Locataire chimérique* es el signo de un intento de superación de la escisión entre el sujeto y su doble, mediante la reunificación de ambas instancias en el acto circular de «verse viéndose», que, evidentemente, no es más que una ilusión. Fenómeno de auto-visión que, como veremos, creará también la «ilusión» en el epílogo de la novela. Dos motivos antitéticos y a la vez complementarios de la simbólica del labirinto, el de la *espiral* –girando al infinito pero siempre abierta– y el de la *trenza* –«prisión» sin posibilidad de escape– configuran tanto la estructura de la novela como su temática, pues, en *Le Locataire chimérique*, el tiempo se inscribe en un ciclo perpetuo, en una circularidad maléfica que termina aprisionando al personaje a la vez que deja abierto el final del relato.

En el capítulo VI, «Le Cambriolage», en el que Trelkovsky descubre que han entrado en su apartamento, revolviendo todas sus cosas, «l'absence de ses deux valises» que únicamente contenían «quelques souvenirs venus du plus lointain de sa vie», constituye para él una auténtica mutilación: «Il n'avait plus de passé» (Topor, 1996: 69). Y es justamente este capítulo, en el que, como hemos señalado, Trelkovsky encuentra el diente de Simone Choule, el que empieza a marcar claramente el proceso de la transformación del personaje, que avanza paralelamente a la pérdida de su *identidad pasada*. Empezará, bajo la extraña influencia de un camarero, a tomar chocolate, como Simone Choule tenía por costumbre, en lugar de café, a cambiar su habitual marca de cigarrillos por la de la antigua inquilina... Se produce en el lector la sensación de *inquietante extrañeza* ante la figura de este camarero que va anulando la voluntad del protagonista.

Es este final de la primera parte de la novela el que realmente empieza a introducir con nitidez el tema del *desdoblamiento*, que comienza a unirse a la vaga percepción de un complot urdido contra el protagonista. Una nueva amonestación del propietario por el escandaloso ruido de la noche tiene por respuesta la airada protesta de Trelkovsky, que se dispone a ir a denunciar a la policía la invasión de su apartamento. En ese momento el tono de Monsieur Zy cambia, se vuelve persuasivo, terminando por convencer a su inquilino de que debe renunciar a la denuncia, puesto

que él mismo se encargará de arreglarlo todo con su amigo el comisario. Y las últimas líneas del capítulo siembran ya un total inquietud en el ánimo del lector: «– A propos, ajouta Monsieur Zy, l'ancienne locataire portait des pantoufles après dix heures. C'était tellement plus agréable pour elle et pour les voisins d'en dessous!» (Topor, 1996: 72).

Ante el encierro completo en el interior de la casa, el *espacio de la palabra* representado por el ingenuo y romántico Georges Badar, antiguo enamorado de Simone Choule, constituye para Trelkovsky la reconfortante evasión de la realidad: «La tournure des phrases échangées l'avait mis en joie. Tout cela avait été si délicieusement artificiel! Il n'y avait que la réalité qui le désarmait» (Topor, 1996: 68). Pero ¿cuál es esta *realidad* asfixiante de la que el personaje siente la angustiosa necesidad de escapar? El lector ignora por completo todo lo referente a la vida de Trelkovsky antes de su instalación en el apartamento, y lo único que percibe sobre su personalidad es su inadaptación a la normalidad, a la convivencia cotidiana, como si se tratara de un ser que vive en unas coordenadas espacio-temporales distintas de las del resto del mundo. El *pasado* y el *presente* –que encuentran su representación respectivamente en el anterior y en el nuevo apartamento del personaje– se entrecruzan en el relato formulando una cuestión que, aunque insoluble, constituye, en nuestra opinión, un posible «hilo conductor», dentro de una narración laberíntica carente de *hilo de Ariadna*.

Ello nos lleva a considerar, muy brevemente, el tema de la monstruosidad. La segunda parte de la novela es la que muestra claramente la evolución del personaje desde su progresiva asimilación, aceptada e incluso inconscientemente deseada, con la personalidad de Simone Choule, hasta su comienzo de rebelión contra esta identificación, que tendrá lugar en el capítulo significativamente titulado «La révélation». Personaje significativo, y desde luego muy complejo, es la joven Stella. Desde su inicial encuentro en el hospital, las esporádicas relaciones amistosas y sexuales que mantiene con el protagonista producen en este un contradictorio sentimiento de atracción y repulsión simultáneas. El capítulo VIII de la novela, que lleva por título el nombre de esta joven, nada nuevo nos descubre sobre ella. Su carácter superficial y su sensualidad carente de un verdadero poder de atracción ya se han revelado ante el lector en capítulos anteriores.

A raíz de la relación sexual, comienza a anunciarse en este capítulo una cierta faceta terrorífica de la misteriosa Stella: «Trelkovsky ne réussissait pas à s'exciter. Peut-être à cause de la boisson, mais aussi parce que, inexplicablement, cette femme lui faisait horreur» (Topor, 1996: 91). Una de las variaciones metafóricas del mito de Teseo es la que asocia la figura del laberinto con el cuerpo: «Pour accéder au centre, il faut sans doute enfilet des couloirs, mais aussi se glisser en des boyaux étroits; et puisqu'on parle couramment d'un «corps de bâtiment», comment ne pas voir en cet édifice un

corps métaphorique?» (Poirier, 2009: 219). Especialmente importante para una interpretación de este pasaje de la novela es la visión del laberinto, tal como Serge Doubrosky la expone en su obra *Fils* (1977)¹⁴, como un símbolo arcaico de las entrañas maternas y, por extensión, de la mujer. La asimilación del Minotauro con lo femenino, por los tortuosos repliegues de su grupa ondulante, y la función de Ariadna como *mujer guía* que permite a Teseo el acceso al centro de sí mismo y su posterior *renacimiento*, conducen a la simbólica del laberinto como el reino de lo femenino. Simbólica que, en un imaginario de las profundidades, encuentra su raíz en el vientre, en la sexualidad. En el capítulo «Stella», las confusas percepciones que Trelkovsky tiene de la mujer durante el acto sexual remiten a la confusa percepción que también tiene respecto a su «doble» femenino: Simone Choule¹⁵.

Si el *monstruo-laberinto* en el que el *yo* está destinado a perderse o a reencontrarse es el de la identidad sexual, obviamente Trelkovsky «se pierde» aquí en el interior de Stella. Más adelante, concebirá la ilusión, solo la ilusión, de «reencontrarse» en ella. Y es que Stella es la *mujer laberíntica* por excelencia, que, reuniendo en sí las facetas antitéticas del Minotauro y de Ariadna, tiene por función en el relato conducir la circularidad de la transformación del protagonista. Sus gemidos de placer despiertan en él el instinto de la monstruosidad. Rememorando la película histórica que acaba de ver, concibe esta espantosa idea: «Ce serait amusant, songea Trelkovsky, si au lieu d'un serin, les vieilles dames élevaient des La Balue dans leur cage» (Topor, 1996: 92)¹⁶.

La importancia del sonido en *Le Locataire chimérique* y, en concreto, la negatividad de la música, introducen aquí la temática de la relación entre *identidad* y *monstruosidad* que empieza a manifestarse a un nivel psicológico, a través de los pensamientos del personaje. Al final del capítulo, Trelkovsky marca su diferencia con el resto de los seres humanos a través de su percepción del canto de los pájaros, que le parece, no un *concierto* sino el *ruido* de «une scie qui va et vient» (Topor, 1996: 93). Y el relato vuelve de esta forma a negar la posibilidad de armonía en aras de la percusión estridente, del *grito* como forma de expresión humana:

¹⁴ Citamos a Doubrosky a través del estudio de Jacques Poirier (2009: 219- 220).

¹⁵ Según Hermosilla (1987), el desinterés afectivo, e incluso sexual, de Trelkovsky por las mujeres sería una prueba de su baja estima por sí mismo. En efecto, resulta evidente que, desde el principio del relato, Trelkovsky se considera a sí mismo como una «ordure». Baste señalar que, cuando saca su basura a la puerta del edificio, cree que las bolsas de basura de sus extraños vecinos son más «limpias» que la suya. Por ello, buscará incansablemente una identidad que no es la suya, una identidad femenina que nunca llegará a ser realmente asumida.

¹⁶ Referencia a Jean de La Balue (1421-1491), obispo de Évreux y de Angers antes de llegar a cardenal, que fue hombre de confianza de Louis XI, ocupando los puestos de intendente de finanzas, de secretario de Estado, de primer ministro, hasta que su traición al rey en complot con Charles Le Téméraire, provocó que Louis XI ordenara encerrarle en una jaula en uno de sus castillos durante once años.

Trelkovsky n'avait jamais compris pourquoi on comparait le bruit des oiseaux à de la musique. Les oiseaux ne chantent pas, ils crient. Et le matin, ils crient en chœur. Trelkovsky éclata de rire : n'était-ce pas le comble de l'échec qu'on prît un cri pour un chant ? Il se demanda ce que cela donnerait si les hommes prenaient cette habitude de saluer le jour nouveau par le chœur de leurs cris de désespoir (Topor, 1996: 93-94).

Escisión del protagonista respecto a la realidad, al mundo que le rodea y del que se siente ausente. Por la aparición la *figura del monstruo*, representativa, como el género fantástico mismo, de «la rupture de l'ordre naturel et collectif [...] dans la réalité» (Mellier, 1999: 431), la narración empieza a inscribirse en la estética de una *escritura del exceso* mediante el recurso a la explicitación de lo heterogéneo y de lo informe, con sus connotaciones de horror y de repulsión. Por las calles de París, Trelkovsky percibe a las personas como monstruos, pero el reflejo de su propio rostro le envía una imagen idéntica a la de los demás: «Une vitrine lui renvoya son image. Il n'était pas différent. Pareil, exactement semblable aux monstres» (Topor, 1996: 103). En nuestra opinión, este pasaje ha de ser analizado a la luz del concepto de corporeidad como *representación* de la identidad: «Une personne est une représentation de personne. Une personne possède une figure-norme. La figure-norme contient l'identité de la personne: celle-ci lui est congrue», de manera que la aparición de cualquier rasgo monstruoso constituye un ataque a la identidad: «*la monstruosité atteint l'homme à son corps, à sa face, c'est-à-dire à son identité*» (Grivel, 1992: 162). Desde este punto de vista, se impone una reflexión. Es justamente al final del capítulo cuando Trelkovsky, aunque en cierto modo inconscientemente, empieza a concebir dudas sobre su identidad sexual. Y, cuando la idea de haber nacido mujer roza su mente haciéndole reír, una imagen acalla su risa, como una especie de visión premonitrice: «Il éclata de rire. Mais la vision de Simone Choule dans son lit d'hôpital eût tôt fait de figer le rire sur ses lèvres» (Topor, 1996: 104).

3. La confusa revelación de la dualidad: el espejo

El último capítulo de la segunda parte de la novela, titulado «La révélation», establece una clara ruptura en la consciencia del personaje; tras su enfermedad simbólica, Trelkovsky pasa de la aceptación inconsciente del *otro* a la sensación de «obéir à une volonté autre que la sienne» (Topor, 1996: 115). En esta sensación influye, de forma insistentemente perturbadora, el ruido de los martillazos de los obreros reparando la vidriera rota por la caída de antigua inquilina. Las burlas de estos obreros al verle asomado a la ventana despiertan la susceptibilidad de Trelkovsky que, al mirarse en el espejo, contempla con horror la inexplicable metamorfosis por él sufrida:

Il alla vers la glace et se dévisagea.
Il ne se ressemblait plus!

Il scruta le miroir. Un grand cri s'échappa de sa gorge. Il s'évanouit.

Il reprit connaissance au bout d'un temps indéterminé. [...] Après s'être péniblement mis debout, la première chose qu'il aperçut fut son visage fardé dans le miroir. Il pouvait contempler le rouge à lèvres, le fond de teint, le rose aux joues, le rimmel des yeux (Topor, 1996: 117).

Lleno de ira, estrella los frascos de maquillaje contra el suelo, sin hacer caso de los golpes de los vecinos reclamando silencio. Trelkovsky se plantea la posibilidad de su propio sonambulismo, de su locura, en un estado de desconcierto precedente al descubrimiento de la verdad en el instante de la *revelación*: «Les voisins le transformaient lentement en Simone Choule!» (Topor, 1996: 118). Muy conocida es la función del espejo subyacente en el psiquismo del doble. En el *espejo* el ser constata una fractura en su unicidad, posicionándose en una actitud de lucha: «Dans ce rapport de nature agonistique, l'autre tend à être conçu comme ce qui n'est pas moi, comme mon contraire, ce qui en retour me permet de me redéfinir en opposition à lui» (Morel, 2001: 17). Si el espejo «desdobra» a través de la *inversión* de una imagen idéntica al «original», la utilización literaria del espejo como figura del *doble*¹⁷ supone la extrapolación de esta inversión al terreno de la confrontación, haciendo del personaje desdoblado lo que Morel llama «le double réactif» (Morel, 2001: 19), que, entrando en guerra, no solo con la imagen del *otro* sino con la situación que le rodea, ambas percibidas como adversas, acaba por conducir al conflicto.

Es esta la actitud de Trelkovsky ante la «revelación» del complot organizado contra él: «Ils étaient tous de connivence, tous coupables» (Topor, 1996: 118). Llega a plantearse la complicidad del camarero e incluso de Stella con los vecinos, quienes, con Monsieur Zy a la cabeza, constituirían una siniestra comunidad encargada de llevar a cabo «Dieu sait quelle mission secrète» (Topor, 1996: 119). En un razonamiento que va encajando sus recuerdos desde su llegada al apartamento a la manera de las piezas de un puzle, la casa se le representa bajo la forma de una telaraña que le ha atrapado: «L'immeuble était un piège, le piège fonctionnait» (Topor, 1996: 119-120). Y el edificio se convierte en una «gigantesque machine» (Topor, 1996: 120) cuyo funcionamiento obedece a un mecanismo de circularidad, en una descripción que roza el género de la ciencia-ficción al presentar la casa como una «máquina infernal» capaz de perpetuar al ser humano en el tiempo mediante sucesivas metamorfosis:

Une question se posa à lui: Était-il la première victime?

Puis une autre: En qui avait-on transformé Simone Choule?

¹⁷ Los relatos que recurren al tema de la pérdida del reflejo —o de variantes similares como la sombra— abundan en la literatura fantástica siempre dentro de la temática del *doble*. Baste recordar al respecto *La aventura de la noche de San Silvestre* (1815) de Hoffmann, o *La sombra* (1843) de Andersen.

Depuis combien de temps le piège fonctionnait-il? De quelle longueur était la liste des locataires métamorphosés? Tous avaient choisi la même fin que Simone Choule, ou bien étaient-ils chargés de perpétuer les voisins décédés? Etait-ce là, leur façon de se reproduire? [...] Etaient-ce des mutants, des extra-terrestres, ou simplement des assassins? (Topor, 1996: 120).

Jourde y Tortonese (1996: 15-16), constatando que «le thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité», afirman: «Seul, le maintien, dans le récit, d'une tension créée par l'excès de ressemblance, en général corporellement enracinée, permet de parler de double». «Exceso de semejanza», fisura entre la diferencia y la identidad, que avanzando en el relato hacia esta última, engendra el miedo a la muerte por la vía de una metamorfosis maligna: «Le jour où il ressemblerait absolument, TOTALEMENT, à Simone Choule, il devrait agir comme elle. IL SERAIT OBLIGÉ DE SE SUICIDER. Même s'il n'en avait pas envie, il n'aurait plus son mot à dire» (Topor, 1996: 120-121).

La vidriera rota del patio, tan morbosamente mostrada por la portera a Trelkovsky en el inicio, adquiere ahora su pleno significado: «C'était donc pour cela qu'ils réparaient la verrière! Pour lui!» (Topor, 1996: 121). Y el relato vuelve hacia atrás, estableciendo de nuevo la asociación entre su antiguo espacio vital y su pasado: «C'étaient [...] les voisins qui l'avaient cambriolé, pour couper les ponts et lui ôter toute possibilité de retour en arrière. Ils lui avaient volé son passé. C'étaient les voisins, encore, qui tapaient aux murs dès que son ancienne personnalité ressurgissait» (Topor, 1996: 118). *Antigua personalidad, puentes cortados* hacia una vuelta atrás, hacia el *pasado*... ¿Cómo interpretar todo esto? Desde un punto de vista racional, el robo de sus dos maletas con los recuerdos guardados en su antiguo estudio no impediría en absoluto a Trelkovsky dejar el apartamento y buscar otro alojamiento en París. Pero decidirá no hacerlo, por miedo a ser el «verdugo» involuntario del próximo inquilino. Sin embargo, bajo este temor del personaje, el lector percibe una razón más poderosa, que se desprende de su mismo pensamiento: «On ne lui pardonnait pas d'être ce Trelkovsky justement, et on le haïssait pour cela, et on le punissait pour cela» (Topor, 1996: 120). No le «perdonan», pues, su identidad. Por lo tanto, su táctica de oposición a la metamorfosis consistirá en hacer creer a los vecinos que han logrado su propósito: empezará a maquillarse, a llevar peluca, a vestirse de mujer, con el fin de seguir vivo. Pero ¿el antiguo Trelkovsky sigue realmente «vivo»? ¿Cuál es este *pasado* al cual no puede volver? Si «l'esthétique du double exprime le désir, le rêve ou la crainte de la ressemblance absolue, parfaite, sans faille, sans défaut» (Troubetzkoy, 2001: 45), Roland Topor consigue plasmar en su novela todos estos matices, mediante la alternancia de los sentimientos de atracción y de repulsión del protagonista hacia su *otro yo*. El final de la segunda

parte está lleno de interrogantes nunca definitivamente resueltos pero sí sujetos a una posible interpretación.

El título de la tercera y última parte de la novela, «L'ancienne Locataire», resulta especialmente revelador de la estructura laberíntica en la que se va desarrollando la transformación de la identidad del personaje. Este título responde en eco al del segundo capítulo de la primera parte, en el que, como hemos visto, lo único que se percibe de Simone Choule es a *alguien* envuelto en vendas con dos únicas fisuras –un ojo y el hueco de un diente– que, como tales fisuras, solo permiten el acceso al terreno de *lo entrevisto*. En esta última parte de la novela, nada nuevo se nos revela sobre la antigua inquilina. De lo que se trata es de la lucha de Trelkovsky por no verse transformado en Simone, transformación que se operará una vez más a través del campo de lo visual. Lo que en un inicio era *entrevisto* pasa aquí a ser *visto*. En otros términos, del *terror* se pasa a la explicitación visual del *horror*. Y esta transición se realiza a través del continuo vaivén de Trelkovsky, quien, en su vacilación permanente entre el deseo de convertirse en Simone Choule o conservar su propia personalidad, «ne cesse de circuler entre identité et différence» (Jourde, Tortonese, 1996: 108). El capítulo «La Révolte», el primero de la última parte de la novela, se inicia con una lucha interna entre «monstruos» que, a estas alturas del relato, puede enmarcarse dentro del campo de una relativa *normalidad*:

Depuis que Trelkovsky avait eu la révélation de la machination destinée à l'abattre, il prenait un plaisir douloureux à rendre la métamorphose aussi parfaite que possible. Puisqu'on voulait le transformer malgré lui, il leur montrerait de quoi il était capable tout seul. Il les battrait sur leur propre terrain. À leur monstruosité il répondrait par la sienne (Topor, 1996: 125).

Sin embargo, tras comprar los accesorios necesarios para aparentar ser una mujer, el espejo interviene en su función de portador de la dualidad. El placer que Trelkovsky experimenta ante su imagen femenina sobrepasa los límites de un simple disfraz: « Il se déshabilla complètement. [...] Le miroir lui renvoyait l'image de ses cuisses et de son sexe qui pendait au milieu. Cela le gêna. Il le coinça entre les cuisses pour le dissimuler» (Topor, 1996: 127). ¿Por qué ocultar su sexo masculino, si nadie le ve salvo él mismo? El pretendido disimulo ante los vecinos es un auto-engaño que el espejo deshace revelando implacablemente el verdadero deseo de Trelkovsky: convertirse en mujer. El *acto circular* de *ver*, mediante la imagen reenviada por el espejo, le hace concebir «l'illusion [...] presque parfaite» (Topor, 1996: 127) de la *creación*: «L'image d'une femme se trouvait dans le miroir. Trelkovsky était émerveillé. Ce n'était pas plus difficile que cela de créer une femme!» (Topor, 1996: 127).

Puesto que toda obra literaria, en su función de *representación*, constituye una réplica de la Creación del mundo, la escritura remite a la temática del doble por la vía del espejo: «Miroir du monde, la littérature ne fait pas que le redoubler, elle le double et l'enrichit en abyme d'une création à l'intérieur de la Création» (Troubetz-

koy, 2001: 46-47). Pero en *Le Locataire chimérique* la capacidad *creadora* le está negada al personaje, porque la *palabra*, que le ha resultado inútil desde el principio del relato, es un don al que ya renuncia totalmente ante el mundo que le rodea. Va claudicando de su condición de ser humano y, en consecuencia, va perdiendo su corporeidad. Paseando con peluca de mujer por las calles de París, su extraño aspecto resulta *invisible* para los demás, porque ya no es «un citoyen à part entière» habiendo renunciado «à son droit de parole» (Topor, 1996: 126).

La transformación física del personaje se va produciendo por la interposición de una imagen visual subliminal. La peluca de Trelkovsky, que le acaricia el rostro como una bandera, pierde su condición de enseña para transformarse en símbolo de ocultamiento que remite a la imagen inicial de la antigua inquilina: «Ce n'était pas un drapeau qu'il avait sur la tête, mais une housse. [...] Il envelopperait entièrement son corps de pansements, pour éviter qu'ils ne voient la plaie qu'il était devenu» (Topor, 1996: 126). ¿Qué es, por lo tanto, lo que Trelkovsky «crea» ante el espejo? Nada más que una ilusión. Si todo artista es un «Prometeo moderno», podríamos afirmar que Trelkovsky, en este episodio, subvierte el mito, como hacedor de una criatura que fusiona las características, antitéticas y a la vez complementarias, de repulsión y de curiosidad, configurativas de la figura del monstruo, inscrita aquí en el marco de la circularidad visual. La «creación» de Trelkovsky le convierte en una especie de *doctor Frankenstein*, de «moderno Prometeo» que engendra un ser sin nombre, sin identidad, tal como Mary Shelley lo representa en su novela. El «original» y su «reflejo» se confunden en una representación grotesca de la dualidad:

Il imita un numéro qu'il avait vu exécuter, jadis, par un artiste de music-hall. Les bras croisés par devant, il se prenait la taille avec les mains, si bien qu'on avait l'impression, derrière lui, de voir un couple enlacé. L'impression était d'une justesse extraordinaire, renforcée encore par le travesti. C'étaient ses mains, ses propres mains qui caressaient l'étrangère. [...] L'excitation le gagna comme s'il tenait une vraie femme dans ses bras (Topor, 1996:127-128)¹⁸.

Pero, en realidad, como afirman Jourde y Tortonese (1996: 108, no se trata aquí de un simple acto de travestismo en una «étrangère». Más bien, como demuestra su autocomplacencia, «c'est bien lui-même qu'il redevient»). De hecho, dormido con

¹⁸ Puesto que nuestro estudio se limita al tema del doble en *Le Locataire chimérique*, nos limitaremos a señalar que este episodio, magníficamente reproducido en la película de Polanski, merecería un análisis más detallado, comparándolo especialmente con la obra teatral de Topor titulada *L'Ambigu* (1996), originalísima reescritura del mito de Don Juan en que la parte femenina del personaje constituye el objeto de deseo de su parte masculina, con una mezcla de trágico, cómico y grotesco. Ver al respecto el excelente estudio de Domingo Pujante González (2008), «*L'Ambigu* de Roland Topor: «Don Juan séduit par lui-même ou Narcisse retrouvé».

las medias y el ligero, es sacado súbitamente de su sueño por un terrible dolor en la boca, para comprobar horrorizado ante el espejo que le falta un incisivo. La presencia de la mujer muerta parece hacerse real, puesto que descubre en el hueco de la pared su diente junto al de Simone Choule, los dos ensangrentados como si ambos hubieran sido recientemente arrancados, e imposibles de diferenciar. En su continua oscilación entre identidad y diferencia, aquí su rebelión se refuerza por la convicción cada vez más acentuada del complot. El relato va adentrándose en la dialéctica infernal que invierte la relación entre el original y el doble: «Il s'était effacé, petit à petit, gommé par les voisins. Ce qu'ils dessinaient à la place de son ancienne personnalité, c'était la silhouette fantôme de Simone Choule» (Topor, 1996: 134). Y a su resistencia a convertirse en el *doble* de Simone Choule responde el título del capítulo siguiente: «L'ancien Trelkovsky». Capítulo muy breve, porque lo único que viene a demostrar es la imposibilidad de volver a su antigua identidad. Trelkovsky no puede ser ya *el antiguo* Trelkovsky, es decir, «Le Nouveau Locataire» que daba título a la primera parte de la novela, porque, justamente, en esta última parte, se va convirtiendo en «L'ancienne Locataire». Intentando recuperar sus antiguas amistades, va a comer al restaurante con Simon y Scope, pero, inconscientemente, no se sienta en su lugar habitual, no pide su comida favorita habitual... Scope percibe claramente su cambio: «– Qu'est-ce que tu deviens? Je te trouve changé» (Topor, 1996: 137). Y ello da lugar a bromas y juegos de palabras que le abruman. Desconfía de sus amigos, que a veces hablan en voz baja entre ellos y se ríen, pareciendo olvidar su presencia, mientras él queda sumido en el silencio.

Sus lugares antaño preferidos ahora le repugnan. La visita a su antiguo barrio, cuya ubicación nunca se especifica en el relato, es la expresión metafórica de una incursión en el vacío: « Il tentait de se souvenir. Il n'y parvenait pas. Il avait beau traquer les souvenirs à chaque coin de rue, il ne reconnaissait rien» (Topor, 1996: 140). Su vuelta a la rue des Pyrénées por la noche, en un episodio de difícil interpretación en que, en la plena oscuridad del portal, un golpe le deja inconsciente, finaliza el capítulo de una forma que plantea un interrogante al lector: «Il se réveille dans son appartement, allongé sur le lit. Il était habillé en femme, et il n'eut pas besoin de vérifier devant son miroir pour savoir qu'il était fardé soigneusement» (Topor, 1996: 141). Es evidente que Trelkovsky ha dejado de ser el Trelkovsky que era. Pero ¿es realmente Simone Choule? En otros términos ¿va perdiendo su identidad de hombre y va convirtiéndose en mujer? Desde luego, la *imagen* del espejo no ha reflejado a una verdadera mujer, sino la *semejanza* del protagonista con una mujer. Por otra parte, desde el inicio de la novela, nunca se ha conocido la *identidad* física de Simone Choule. Lo único que el lector conoce de ella son escasos datos revelados a través de otros personajes. Pero estos datos resultan contradictorios: según los vecinos, Simone se ha suicidado; según Stella, que es el único personaje que describe algún rasgo de la personali-

dad de la muerta, Simone estaba llena de ilusiones y de entusiasmo por la vida... ¿Cómo era, pues, la antigua inquilina? Y ¿cómo es, en realidad, Trelkovsky, del que poco se conoce, aparte de su carácter cada vez más introvertido? La clave de una posible interpretación de estos enigmas exige una breve reflexión sobre la identidad de los personajes que rodean al protagonista.

4. Trelkovsky en su entorno: paradoja e ilusión

En los últimos capítulos de la novela, la acción se acelera, la escritura adquiere el ritmo trepidante de la persecución y de la fuga. Y, con un rápido desarrollo, los capítulos XIV, XV, XVI y XVII («Le Siège», «La fuite», «L'accident» y «Les préparatifs»), que preceden al último capítulo, seguido del epílogo, configuran un perfecto círculo que remite a la simbólica del laberinto como tela de araña sin otra posibilidad de escape que la muerte: literalmente aprisionado en su apartamento, Trelkovsky huye precipitadamente a casa de Stella, después a un hotel, pero su atropello por un coche provoca su vuelta forzosa al maléfico apartamento donde asistirá a su propio ritual sacrificial. Ello nos lleva a interrogarnos sobre la identidad de los «vecinos», confusa, como hemos visto, desde el inicio. Ya desde las primeras páginas del relato, en el capítulo «Les Voisins», el vecino que se presenta airado a exigir el final de la fiesta, es descrito como «un homme [...] grand, maigre, très maigre, et d'une pâleur anormale» (Topor, 1996: 41). En el capítulo «La maladie», sintiéndose atrapado en el «laberinto» de la escalera, una visión de estos vecinos remite significativamente al imaginario mineral en la vertiente de la «rêverie pétrifiante» que genera la imagen terrorífica del ser humano convertido en estatua:

Souvent, des têtes jaillissaient du mur pour l'observer curieusement. Les visages n'avaient aucune expression et pourtant il entendait des rires et des ricanements. Les têtes ne demeuraient jamais très longtemps. Elles disparaissaient très vite, mais un peu plu loin, d'autres têtes semblables sortaient pour dévisager Trelkovsky (Topor, 1996: 111-112).

Y otra visión sorprendente tiene lugar en el capítulo «Le Siège». Completamente encerrado en su apartamento para defenderse del ataque de los vecinos, que golpean su puerta, que tiran piedras a su ventana, e intentando cortar una extraña mano que empieza a introducirse por el único hueco libre de un vidrio roto, contempla con estupor este fenómeno: « Il n'y eut pas de sang. La main finit par lâcher prise et disparaître. Il guetta le bruit d'une chute sur la verrière, mais il n'entendit qu'un rire sardonique» (Topor, 1996: 149). Pensando en una estratagema de los vecinos, que se han servido de un guante para atraer su atención, observa el espectáculo del patio que le está dedicado. Visiones espantosas de tipo alucinatorio se suceden vertiginosamente, haciendo del patio de vecinos el «escenario de un teatro» y de Trelkovsky un «espectador» que asiste a una macabra representación: en plena noche, el patio

se ilumina de repente, y Trelkovsky ve a un extraño hombre que llega enmascarado a caballo, en el que cree reconocer a su verdugo. Toda una sucesión de imágenes de pesadilla, inconexas e inexplicables, protagonizadas por estos vecinos, «actores» de un espectáculo siniestro, empieza a presentar ante los ojos del lector a estos personajes como una especie de extraños autómatas sentados sobre unas sillas «disposées à la façon de gratte-ciels qu'n peut voir sur les cartes postales représentant New-York» (Topor, 1996: 149). El fin del espectáculo reúne en un mismo campo visual la mirada del personaje y la del lector, haciendo preguntarse a este último hasta qué punto estos vecinos son reales, y si verdaderamente el protagonista está siendo víctima de una conspiración o de una ilusión «chimérique».

A través de lo visual, el tema del doble reviste aquí una de sus vertientes más habituales: la de la locura. Este es el razonamiento del personaje: «Le but du spectacle qu'ls avaient mis au point, il en fut vite convaincu, était de lui faire perdre la raison» (Topor, 1996: 149). Pero ¿qué piensa el lector? Las imágenes que el texto ofrece de estos «vecinos» inducen a considerar que posiblemente estén muertos, o que nunca hayan existido. Y en cuanto al personaje de Stella, el capítulo «La Fuite» no hace más que confirmar su configuración de «mujer-laberinto», en la que el personaje se reencontra y se pierde alternativamente. Trelkovsky huye a su casa, y en principio encuentra allí un «refuge miraculeux» (Topor, 1996: 157) proporcionado por esta «mujer - guía» de nombre simbólico: «Un nom surgit soudain dans sa mémoire, comme une voiture sur une route, la nuit. Ce nom brillait comme une étoile. Stella» (Topor, 1996: 153).

Pero durante la ausencia de Stella, llaman a la puerta y Trelkovsky ve a Monsieur Zy, supuestamente acechándole. El refugio deja de ser tal para convertirse en una nueva prisión. Las sospechas del personaje sobre una traición de Stella se multiplican. Incluso llega pensar que, en connivencia con los vecinos, haya participado en el asesinato de Simone Choule. Ahora bien, la circularidad del relato nos lleva a pensar que no es Stella ni son los vecinos quienes han asesinado a Simone Choule ni quienes quieren asesinar a Trelkovsky. Este ya no puede volver al *pasado*, porque su *presente* es una ilusión. Su continua obsesión por aferrarse a la vida carece de objeto. En *Le Locataire chimérique* «on rejoint [...] le point extrême du dédoublement considéré dans le rapport intérieur-extérieur, physique-mental» (Jourde y Tortonese, 1996: 108), porque la verdadera existencia de una mujer que ha precedido al protagonista en la *casa maldita* es más que dudosa. En el capítulo «L'accident», Trelkovsky, refugiado en un hotel, solo saldrá para comprarse una pistola de juguete con el propósito de asustar a sus vecinos, y precisamente será atropellado por un vecino que le lleva de vuelta al apartamento. Pistola de juguete, para niños¹⁹: el texto revela un cier-

¹⁹ El infantilismo de Trelkovsky, al que hemos aludido anteriormente encuentra, en nuestra opinión, su significado más relevante en este episodio.

to aspecto lúdico de la temática de la muerte, ligado a la inconsistencia del protagonista que, no solamente le impide identificar a su doble, sino reconocerse a sí mismo:

La subjectivité n'est pas confrontée à sa fracture intime, mais comme attirée par le vide. Tout ce qu'elle demeure capable de voir, c'est sa propre absence. Le double refusé, ou non reconnu, semble tirer son pouvoir d'attraction irrésistible de cette non-consistance qui paraît rencontrer une vérité intime du sujet (Jourde y Tortonese, 1996: 111).

El brevísimo capítulo «Les préparatifs» no tiene por función más que concentrar la circularidad que rige el relato entero. La novena sinfonía de Beethoven, que resuena a todo volumen desde todas las ventanas del edificio, es percibida por el personaje como un siniestro homenaje a Simone Choule, la anterior «víctima», y le parece que los coros «se réjouissaient de la mort prochaine de Trelkovsky» (Topor, 1996: 172). Un hombre circula en bicicleta, arrastrando un maniquí de cera que representa a una mujer, describiendo en el suelo «des cercles et des huit» (Topor, 1996: 173) hasta hacerla desaparecer, mirando irónicamente a Trelkovsky. Otros dos hombres sacan las entrañas a un enorme pez sin apartar la vista de Trelkovsky, después de haber dado varias vueltas al patio... Todo son signos de lo cíclico, presagios de la muerte que ineludiblemente acecha al personaje. Y la circularidad se manifestará mediante una extraña metamorfosis. Intentando destruir todo vestigio de su posible semejanza con Simone Choule para romper este círculo infernal, Trelkovsky va a deshacerse de los dos dientes hundidos en la pared, pero éstos se han transformado: «Il alla chercher les incisives dans le trou. Ce furent deux canines qui roulèrent dans sa main. Il les regarda avec épouvante, puis courut les jeter par la fenêtre» (Topor, 1996: 172). Dos incisivos que se han transformado en dos colmillos. Y «deux canines de taille anormale» (Topor, 1996: 185) mostrará la sonrisa de Stella en su visita a Trelkovsky al hospital en el epílogo de la novela. ¿Signo de vampirismo? Es posible, pero creemos que es únicamente Trelkovsky quien se «vampiriza» a sí mismo²⁰.

El último capítulo, «L'énergumène», está enteramente marcado por la sangre. Dos son las veces que Trelkovsky cae por la ventana, la primera, según él, empujado por los vecinos, y completamente vestido de mujer:

Il faisait grand jour quand le corps de Trelkovsky bascula par-dessus l'appui de sa fenêtre. Il percuta la verrière toute neuve qui se brisa en une infinité d'éclats, puis il vint s'écraser sur le sol dans une pose grotesque (Topor, 1996: 177).

El relato se hace desconcertante. La pérdida de la palabra que ha ido marcando la progresiva metamorfosis del personaje se transforma aquí en la palabra incoherente, desarticulada, enajenada. Palabras insultantes, que escupen literalmente san-

²⁰ Para una interpretación psicoanalítica de este tema, ver Hermsilla (1987).

gre, la sangre de Trelkovsky con la que riega a los vecinos, a la policía, gritando reiteradamente ante el médico, «d'une voix hystérique»: «— Ce n'est pas un suicide... Je ne veux pas mourir... C'est un assassinat...» (Topor, 1996: 178). Sus amenazas, mezcladas con blasfemias, se concentran en el hecho de «manchar de sangre» a los demás. Se hiera a sí mismo y les salpica con su sangre, repitiendo frenéticamente su diferencia con la antigua inquilina: «Je ne me suis pas suicidé. Je ne suis pas Simone Choule. C'est un assassinat. Un horrible assassinat. Regardez, c'est du sang!» (Topor, 1996: 179).

En este punto del relato, que anuncia el final, múltiples dudas se plantean ante el lector. ¿Simone Choule se habría suicidado realmente y no habría sido, en consecuencia, víctima de ningún complot? La manera en que Trelkovsky cae por la ventana por segunda vez resulta altamente significativa. El médico y los enfermeros, a los que insulta y desprecia —«Je sais ce que cachent vos tabliers blancs et votre propreté. Vous me faites horreur. Votre voiture blanche aussi me fait horreur» (Topor, 1996: 179)— acaban por apartarse de «cette pénible comédie» (Topor, 1996: 182). Y los vecinos rodean a Trelkovsky en su propio apartamento, provistos de instrumentos brillantes «à lame coupante d'aspect chirurgical»:

Il éclata d'un rire dément. Les instruments luisirent dans les mains des voisins. Une tache de sang s'élargit sur son bas-ventre...

Le corps de Trelkovsky bascula une seconde fois par-dessus l'appui de la fenêtre pour venir s'écraser parmi les débris de la verrière, dans la cour (Topor, 1996:182).

Varias son las posibles interpretaciones del tema del doble en *Le Locataire chimérique*. En nuestra opinión, esta *doble caída* del personaje viene a reforzar la idea de la infructuosa búsqueda de un doble femenino nunca existente. En esta descripción de los «vecinos» precedente a su segunda caída, el lector tiene la impresión de asistir a una intervención quirúrgica con el intento fallido de salvar la vida de alguien que —en una «primera caída»— ha intentado suicidarse. Nos adherimos a la interpretación de Jourde y Tortones (1996: 108) que consideran el tema de «la chute» en la novela como «doublement paradoxale», explicando así el título de *Le Locataire chimérique*: «Le point où Trelkovsky se rejoint est un point aveugle: la mort, d'où il ne cesse de renaître pour à nouveau y revenir, sans autre passé. La locataire précédente n'a en fait jamais existé. Le titre se justifie alors pleinement».

Si Trelkovsky está «muerto» simbólicamente desde el inicio de la novela, no hay más que un suicidio: el suyo propio. De ahí la falta de consistencia de su personalidad que conlleva la fragilidad de su doble, simple ilusión únicamente entrevista²¹. El

²¹ Jourde y Tortones (1996: 111) comparan *Le Locataire chimérique* con *Le Horla* de Maupassant, en el sentido de que los protagonistas de ambos relatos, deben anularse para llegar a ser «el otro».

único pasado de Trelkovsky, el momento de su muerte, se vería simbólicamente escenificado en dos capítulos muy distantes en el transcurso del relato: «L'Installation» y «L'énergumène». Por lo tanto, los demás personajes de la novela «n'existent qu'en fonction de lui, comme des éléments servant à l'illusion qui fait supposer qu'il y a un autre et qu'il a existé avant ce moment» (Jourde y Tortonese, 1996: 108). Pero también contribuyen estos personajes a la *ilusión* del lector, quien se pregunta al final del relato quiénes son sus amigos Simon y Scope. Quizás sean figuras de sus amistades del pasado, con quienes, como hemos visto, Trelkovsky ya no puede tener la relación que tenía «en vida». Igualmente se pregunta el lector, entre esta multitud de vecinos inidentificables, quiénes son la portera sin nombre y Monsieur Zy: probablemente, nada más que instancias represoras, femenina y masculina, del inconsciente. Y en cuanto a la «casa maldita» de la rue des Pyrénées ¿es un espacio real o existe solamente en la imaginación de un ser errante entre dos mundos?

El breve «Epilogue» de la novela cierra el círculo laberíntico de la estructura a la vez que deja el relato abierto al ciclo del eterno morir y renacer. En el hospital, saliendo del estado de coma, lo mismo que Simone Choule en el inicio del relato, Trelkovsky se sorprende al oír hablar de él en femenino, y detesta a médicos y enfermeras, pensando que lo hacen para «tourner en dérision le travesti dont il s'était affublé» (Topor, 1996: 184). Solo una imagen le reconforta: Trelkovsky ve venir hacia él a un hombre que deposita en su mesilla un paquete de naranjas, tal como él había hecho en su visita a Simone Choule en el hospital: «L'homme lui ressemblait trait pour trait. C'était un autre Trelkovsky qui se trouvait assis à son chevet, silencieux et morne» (Topor, 1996: 185). Y el espejo vuelve a intervenir aquí, no ya como creador de monstruos sino como elemento que restituye la identidad deseada: «C'était comme s'il avait découvert par hasard un équilibre secret. Loin de l'épouvante, la vision le rassurait. L'image était reconfortante car elle semblait issue d'un miroir. Il aurait tant aimé se voir ainsi dans un miroir!» (Topor, 1996: 185). De nuevo, auto-visión que esta vez remite al imposible deseo de recuperar una identidad perdida. Pero la aparición de Stella, repitiendo las mismas palabras que pronunció ante su amiga al inicio del relato —«Simone, Simone, tu me reconnais? C'est Stella qui est là... ton amie Stella, tu me reconnais?»— rompe la ilusión al inscribir la narración en un ciclo perpetuo definido por el grito de angustia: «Un gémissement monta de la bouche de Trelkovsky, étouffé d'abord, puis s'enflant pour finir en un cri insupportable» (Topor, 1996:185).

Podemos concluir diciendo que *Le Locataire chimérique*, a través de una estructura y una temática laberínticas, constituye una reflexión sobre la muerte y el renacer a partir del tema del doble (planteado con originalidad desde la imaginación visionaria y desde el humor negro). Pero el enigma del doble nunca está aquí resuelto, como nunca lo está el eterno ciclo ¿Deja entender el epílogo que el final de la novela

está abierto a una serie de *dobles* que se sucederán en cadena, cuando, en realidad, «dans ce récit tout entier fondé sur l'attirance de l'altérité, il n'y a pas d'autre» (Jourde y Tortonese, 1996: 108)? Creemos que la dimensión metafísica que el tema del doble adopta en la novela hace del texto un *laberinto* que invita al lector «tout à la fois à un parcours et à une perte» (Poirier, 2009: 224). En *Le Locataire chimérique* Topor elabora el tema del doble «avec une adresse de prestidigitateur» (Jourde y Tortonese, 1996: 107), apelando a la cooperación interpretativa del lector, que debe tejer y destejer constantemente el texto. Ello constituye el mayor atractivo de este relato fantástico que, indudablemente, se cierra invitando a una relectura.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, Gaston (2005): *La poétique de l'espace*. París, PUF.
- BOUTANG, Pierre-André (1986): *Polanski par Polanski*. París, Chêne.
- CHEVALIER, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- CORIASO, Cristina (2009): «El Laberinto como símbolo del referente inexistente: una comparación entre Borges y Buzzati». *Amaltea* 1, 43-47.
- GRIVEL, Charles (1992): *Fantastique-Fiction*. París, PUF.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, Concepción (1987): «Pour un approfondissement textuel: une interprétation psychanalytique». *Anuario de Estudios Filológicos*, 10, 141-149.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HUMIÈRES, Catherine (d') (2009): «Sur le modèle du Labyrinthe, lorsque la littérature privilégie le jeu». *Amaltea* 1, 133-144.
- JOURDE, Pierre y Paolo TORTONESE (1996): *Visages du double. Un thème littéraire*. París, Nathan.
- MELLIER, Denis (1999): *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. París, Honoré Champion.
- MOREL, Michel (2001): «Théorie et figures du double: du réactif au réversible», in G. Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 17-24.
- POIRIER, Jacques (2009): «Perdre le fil: Labyrinthes de la littérature française moderne». *Amaltea* 1, 215-226.
- PUJANTE GONZÁLEZ, Domingo (2001): «El humor en la obra de Roland Topor: la risa invertida como revulsivo social». *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 6, 173-184.
- PUJANTE GONZÁLEZ, Domingo (2006): «Espaces oniriques dans l'œuvre panique de Roland Topor ou l'insertion du fantastique dans le quotidien», in Ángeles Sirvent Ramos

(ed.), *Espacio y texto en la cultura francesa*, Alicante, Ediciones de la Universidad de Alicante, vol. II, 1119-1138.

PUJANTE GONZALEZ, Domingo (2008): «L'Ambigu de Roland Topor: Don Juan séduit par lui-même ou Narcisse retrouvé», in *Don Juans insolites*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 157-168.

TOPOR, Roland (1996): *Le locataire chimérique*. Paris, Buchet/Chastel.

TROUBETZKOY, Wladimir (2001): «Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski», in G. Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 45-54.

VAILLANT, Franz (2007): *Roland Topor ou le rire étranglé*. Paris, Buchet-Chastel.