

Imágenes reflejadas

TERESA ROCHA BARCO

LA MIRADA EN EL ESPEJO

El reflejo que yo veo es mi imagen, permanentemente ligada a mi presencia delante del espejo, que desaparece cuando me aparto y, sin embargo, parece al mismo tiempo enfrentármese como un segundo yo surgido de las profundidades de la habitación (también reflejada) que me siguiese en cada movimiento. Así, la identificación total con la imagen del espejo se ve obstaculizada por la sutil ironía de que la figura que allí aparece es otra persona distinta, que me imita. La repetición de mi imagen no es, por tanto, algo estático o puramente físico, sino que a ella quedan ligados un espacio y una temporalidad imaginarios.

Considerando literariamente este aspecto temporal, caben dos interpretaciones: o bien se piensa que el espejo no puede capturar ninguna imagen y es por ello el representante puro del instante, o bien se sospecha que los espejos podrían guardar en el abismo de su profundidad las imágenes que nos muestran.

“(...) und der Tag ist noch viel schöner und trauriger, als ich ihn je hätte ahnen können. Und ich erlebe ihn in deinem Garten und spiegle mich in deinem Teich. Und doch werden wir ihn so wenig halten können, diesen goldenen Tag, als das Wasser hier mein Bild behalten wird, wenn ich gehe”¹.

En estas palabras de Johanna en el drama de Schnitzler *Der einsame Weg* se hace patente hasta qué punto el reflejo, interpretado como símbolo de la fugacidad del instante, potencia aún más su valor simbólico cuando se trata de la superficie

1. Schnitzler A., «Der einsame Weg», en: idem, *Das dramatische Werk*, tomo IV, Fischer, Frankfurt a. M., 1978, p. 63.

reflectante del agua. El río, la corriente de la vida a la que sólo se permite subir una vez, se combina en este melancólico motivo con toda la carga erótica del simbolismo del agua y de la refracción de la propia figura en ella.

También Franz Grillparzer se sirvió de la combinación de agua que fluye y carácter efímero de la imagen reflejada, en su ligero poema jugueteo «Das Spiegelbild»:

“(...) Und als ich, so am Rand gelegt,
Mein Bild im Quell gewahrt,
Fühlt’ ich mich wunderbar bewegt,
Vergass des Wassers Art.

Und rief: so hegest du mein Bild,
Du Wesen still und rein,
Des herzens Sehnen, ungestillt,
Soll drum dein Eigen sein (...)”²

Pero cuando vea en el espejo de la fuente otro rostro distinto junto al suyo (el rostro sonriente de un amigo) despertará de su «sueño». La identificación narcisista con la propia imagen se ha visto (nuevamente) interrumpida: con la presencia del amigo se habrá de reconocer como meramente imaginaria, y de este modo se superará:

“(...) Doch wohnen hier, mich dir vertraun?
Lass fahren das, mein Sinn!
Wer wird sein Glück auf Wasser baun?
Und also ging ich hin.”³

En su poema de igual título, Annette von Droste-Hülshoff trata de modo distinto el tema de la mirada en el espejo:

“Schaust du mich an aus dem Kristall
Mit deiner Augen Nebelhall,
Kometen gleich, die im Verbleichen;
Mit Zügen, worin wunderbarlich
Zwei Seelen wie Spione sich
Umschleichen, ja, dann flüstere ich:
Phantom, du bist nicht meinesgleichen.

Bist nur entschlüpft der Träume Hut,
Zu eisen mir das warme Blut,
Die dunkle Locke mir zu blassen;

2. Grillparzer, F., *Grillparzers Werke*, (ed. August Sauer...), Gerlach & Wiedling, Berlin-Viena, 1924, tomo I, p. 22.

3. *Ibidem*, p. 23.

Und dennoch, dämmerndes Gesicht,
Drin seltsam spielt ein Doppellicht,
Trätest du vor, ich weiss es nicht,
Würd ich dich lieben oder hassen?"⁴

También aquí, como en Grillparzer, el material del espejo juega un papel central (con la fuente que refleja se corresponde el espejo de cristal; con el agua que fluye, el frío cristal). Pero la materialidad del espejo no es la única causa de que la identificación amenace con fracasar: hay una razón más profunda, que tiene que ver con ese inquietante hechizo del espejo, con el misterio de la propia alienación, totalmente independiente de la materialidad del espejo en cada caso. Intimidación («dann flüstere ich»), autoalienación («Phantom») y rechazo de ese otro ser que me devuelve la mirada desde el espejo («du bist nicht meinesgleichen») se nos describen aquí como un movimiento, un discurso dirigido a un yo que desde el espejo me mira como un extraño pero, sin embargo, debe ser reconocido como propio:

“Und dennoch fühl ich, wie verwandt,
Zu deinen Schauern mich gebannt,
Und Liebe muss der Furcht sich einen.
Ja, trätest aus Kristalles Rund,
Phantom, du lebend auf den Grund,
Nur leise zittern würd ich, und
Mich dünkt - ich würde um dich weinen!"⁵

Si el primer «dennoch» nos condujo desde la posibilidad de que el fracaso de la identificación con la imagen del espejo tuviese su causa en la cualidad específica del material reflectante hacia el reconocimiento de la alienación, con la segunda conjunción adversativa se da paso a una identidad enfática, ya no pensada con la lógica de la refracción.

Justo lo contrario, el verse dominado por ese otro imaginario del espejo, es lo que describe Rainer Maria Rilke en la famosa escena del espejo de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. En una pequeña habitación del castillo familiar se encuentra, junto a largas series de armarios llenos de vestidos y disfraces, un pequeño espejo de pared,

“der aus einzelnen ungleich grünen Glasstücken zusammengesetzt war. Ach, wie man zitterte, drin zu sein, und wie hinreissend war es, wenn man es war. Wenn da etwas aus dem Trüben heraus sich näherte, langsamer als man selbst,

4. Annette von Droste-Hülshoff, *Sämtliche Werke*, ed. Clemens Hesselhaus, Hauser, München 1955, p. 164.

5. *Ibidem*, p. 165.

denn der Spiegel glaubte es gleichsam nicht und wollte, schläfrig wie er war, nicht gleich nachsprechen was man ihm vorsagte"⁶.

La composición fragmentaria de este espejo subraya el carácter extranjero de la imagen que devuelve. La habitación se enturbia en los irregulares trozos de cristal y su reflejo, despedazado, parece poseer un tiempo propio, ralentizado. Este carácter extraño del yo reflejado se convertirá en una amenaza real durante el baile de disfraces que escenifica Malte ante el espejo. Rilke pone en escena al protagonista como un extraño en su disfraz para, sin embargo, hacerle reflejarse como propio en el espejo. La misma máscara, la superación total del yo, se refleja como algo familiar, algo propio. Todavía puede exclamar: ¡ese soy yo!

Pero esta familiaridad no durará mucho. La congruencia de la escenificación del juego de máscaras ante el espejo, unida al carácter extraño de la imagen reflejada en su heterogénea superficie, ponen en marcha el inexorable proceso de desrealización de lo real. El propio yo pasa a ser el escenificado y se convierte así en un objeto que choca contra los demás objetos de la habitación⁷. La relación entre el yo y su reflejo se invierte. Un frasco volcado hace que el aire de la habitación se vuelva tan turbio como se dijo antes de la imagen del espejo. El traje ya no es un disfraz, sino un conjunto desordenado de materiales de los que Malte intenta (siempre ante el espejo) liberarse.

“Doch darauf hatte er nur gewartet. Der Augenblick der Vergeltung war für ihn gekommen. Während ich in masslos zunehmender Beklemmung mich anstrenge, mich irgendwie aus meiner Verummung herauszuzwängen, nötigte er mich, ich weiss nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel”⁸.

El yo queda reducido a nada más que una envoltura a la que el otro ser imaginario da contenido, un objeto despedazado en disfraces, un espejo que «schläfrig nachspricht, was der andere ihm vorsagt»..., para finalmente ser totalmente destruido por sus proyecciones imaginarias. Son ciertamente terribles las sinceras palabras de Malte: «Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts ausser ihm»⁹. La comprobación

6. Rainer Maria Rilke, *Werke*, Insel, Frankfurt a. M., 1980, tomo III, 1, p. 203.

7. Cfr. *ibidem*, p. 209: «Das Bild gewinnt völlige Macht über den Inszenierenden; das vermeintliche Subjekt wird jetzt seinerseits inszeniert und gleichsam zum Zerrbild seiner selbst. Zum Gegenstand geworden, gerät es in Konflikt mit anderen Gegenständen, zerbricht sie, wie es selber zerbricht».

8. Rilke, *op. cit.*, p. 207 s.

9. *Ibidem*, p. 208.

en broma de hasta qué punto se mantiene la unidad del yo, incluso en los más extraños disfraces, se ha convertido, pues, en una exposición al peligro de esos disfraces y del propio espejo que terminará en el desmayo del yo ante su propia realidad escenificada. Del espejo roto surge una individualidad coherente que, a su vez, despedaza al yo para reorganizarlo, de nuevo, bajo su control.

Lo que Rilke describe en esta escena del espejo (la exposición del yo al peligro de sus propios fantasmas) retoma un motivo frecuente en el clasicismo y romanticismo alemanes, radicalizándolo: el espejo como expresión de la subjetividad y, al mismo tiempo, como expresión de los deseos que en él se proyectan; expresión, por tanto, de la unidad viva del sujeto, pero también de su desgarramiento en la temporalidad que su deseo desata¹⁰. El miedo a verse dominado por las imágenes del espejo, por la concretización de los propios fantasmas, es lo que describe Rilke en esta escena. El miedo, en definitiva, a las terribles profundidades del océano irracional sobre el que flotamos...

EL BRILLO ENGAÑOSO DEL ESPEJO

El espejo del mar es intrínsecamente ambiguo. A una profundidad oscura, amenazante, se contraponen una superficie brillante en que el cielo se ve reflejado. La luz se rompe en la superficie del mar y genera reflejos que se mecen con las olas. Sólo cuando desaparecen hasta las estrellas, empieza a sentirse perdido aquel que vaga errante por una superficie antes luminosa: «Fern der Himmel und die Tiefe nah, Sterne, warum seid ihr noch nicht da?», exclama el yo lírico en el poema de Conrad Ferdinand Meyer «Schwüle»¹¹, suplicando su ayuda contra la «liebe, liebe Stimme» que le llama desde el «Wassergruft». La última luz, que se va extinguiendo poco a poco, ya no puede dar color a las cosas («Bleich das Leben!»), y en la misma medida de su desaparición va aumentando el poder de aquello que siempre oculta: lo no-luminoso, lo oscuro, lo muerto.

La muerte suele tener, en Meyer, el carácter de una voz seductora. Es el seductor grito que llama a huir de aquello que Adalbert Stifter en *Abdias* llamó la «letzte Unvernunft des Seins», el «Fatum, furchtbar letzter, starrer Grund des Geschehenden,

10. Cfr. al respecto Lorna Martens, «Mirrors and Mirroring. Fort/da Devices in Texts by Rilke, Hofmannsthal and Kafka», en: *DVjs* 58, Cotta, Stuttgart, 1984, pp. 139-155. Para ella, el motivo del espejo en estos autores ilustra perfectamente lo que Freud llamó el «fort/da Spiel»: en la imagen del espejo se reconoce el propio deseo como satisfecho, como algo visible («da»), y al mismo tiempo como mera proyección cuya satisfacción real es imposible («fort»).

11. Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke*, (ed. Hans Zeller y Alfred Zäch), Belnteli, Berna, 1963 ss., tomo I, p. 28.

über den man nicht hinaussieht, und jenseits dessen auch nichts mehr ist»¹². Un ejemplo de conformación de esta «Unvernunft des Seins» es el poema de Meyer «Der schöne Tag»¹³:

“In kühler Tiefe spiegelt sich
Des Juli-Himmels warmes Blau,
Libellen tanzen auf der Flut,
Die nicht der kleinste Hauch bewegt.”

La primera estrofa despliega todo el material plástico del idilio. Entre la fría profundidad y el cálido azul del cielo se extiende el transparente espejo del océano.

“Zwei Knaben und ein ledig Boot -
Sie sprangen jauchzend in das Bad.
Der eine taucht gekühlt empor,
Der andre steigt nicht wieder auf.”

Con el único pretérito, en el verso sexto, se precipita el poema desde el *locus amoenus* hacia el *locus terribilis*, del idilio a la amenaza. La estática se torna de pronto acción y se rompe en sus extremos: la fría profundidad, antes simple superficie reflectante del cielo, pasa a ser una profundidad real. Con ello se rompe también la tranquila superficie del poema, que se vuelve permeable al terror del superviviente y, al mismo tiempo, se convierte en una glorificación del muerto. El primero se encuentra sentado «fahl wie ein Verbrecher» en el campo, mientras que el muerto, «ein Schlummernder», estrecha su rizada cabellera «an einer Nympe weisse Brust». En lugar del cálido azul con cuyo reflejo en el agua comenzó el poema, se refleja ahora en el rostro incoloro del superviviente el intento de atribuir un significado, aunque sólo sea en la propia culpa, a algo terriblemente inexplicable. De igual modo, tratará el propio poema (en la última estrofa) de superar el miedo a lo inabarcable del mundo a través de la alusión mítica.

El «orden mundial» es, pues, (igual que el poema) permeable al espanto de lo ya no controlable por la razón. La bella superficie del espejo puede romperse en cualquier momento y revelar el carácter abismático del mundo más allá de su explicabilidad hermenéutica.

12. Adalbert Stifter, *Werke und Briefe*, (ed. Alfred Doppler y Wolfgang Frühwald), Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Colonia-Maguncia, 1978 ss., tomo I, 5, 1982, p. 237. Una comparación con la versión de este fragmento en la «Journalfassung» (tomo I, 2, 1979, p. 105) nos revela datos interesantes. En la versión publicada, «im schönen Silberspiegel» se convierte en «in schönem Silberspiegel»; «ein Knabe stürzt hinein» se transforma en «es fällt ein Knabe hinein»; «über seine blonden Locken» pasa a ser «um seine Locken», y de «er verschwindet» se pasa a «er versinkt». Son sutiles cambios que potencian el aspecto fatal del suceso para, en la expresión final («er versinkt») subrayar con más fuerza la catástrofe.

13. C. F. Meyer, *op. cit.*, tomo I, p. 28.

En *Abdias* utiliza también Stifter el motivo de la superficie reflectante del agua para describir la opacidad, el carácter cerrado de un mundo que ya no termina en la unidad de pensamiento y ser, sino en el destino, en esa «letzten Unvernunft des Seins»:

“Dort, zum Beispiele, wallt ein Strom in schönem Silberspiegel, es fällt ein Knabe hinein, das Wasser kräuselt sich lieblich um seine Locken, er versinkt - und wieder nach einem Weilchen wallt der Wasserspiegel wie vorher. - Dort reitet der Beduine zwischen der dunklen Wolke seines Himmels und dem gelben Sand seiner Wüste: da springt ein leichter, glänzender Funke auf sein Haupt, er fühlt durch seine Nerven ein unbekanntes Rieseln, hört noch trunken den Wolkendonner in seine Ohren und dann auf ewig nichts mehr”¹⁴.

Por mucho que Stifter intenta oponer a esta «letzte Unvernunft des Seins» la «heitre Blumenkette» de causa y efecto tratando de reconducir lo incomprensible al orden de lo existente, el propio relato es una refutación de este intento: a consecuencia de aquel suceso incomprensible se vuelve *Abdias*, finalmente, loco.

La eufórica fiesta de la subjetividad se acaba en un mundo que, en su destino, se sustrae a las categorías del sujeto. Donde el mundo ya no es espejo de una subjetividad satisfecha, ni la naturaleza la compañera con que la interioridad se comunica directamente en la libertad de su fundamento arreflexivo, se le priva de soporte a la mundaneidad del sujeto. Sólo por medios artísticos se puede aún escenificar, más allá de la tradicional diferenciación entre apariencia y verdad, un juego sin fundamento alguno, «durch kräftige Wahnvorspiegelungen und lustvolle Illusionen über eine schreckliche Tiefe der Weltbetrachtung und reizbarste Leidensfähigkeit»¹⁵.

EL HORROR DE LA “HORLA”¹⁶

Pero volvamos a la inquietante escena del espejo de *Die Aufzeichnungen*. Igual que allí, también en el relato de Théophile Gautier *Onuphrius* sale del espejo el prepotente «otro» para someter al yo. Sin duda, en el relato de Gautier (publicado primero en 1832 y luego, en versión modificada, en 1833 bajo el título *Onuphrius, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*) está el tema aún más estrechamente ligado al motivo del doble, siguiendo en ello a su modelo E.T.A. Hoffmann.

14. Stifter, *op. cit.*, tomo I, 5, p. 237.

15. Friedrich Nietzsche, *Werke* (ed. Schlechta), Hanser, Munich 1954, tomo I, p. 31.

16. Sobre las numerosas interpretaciones que han sido propuestas para comprender el significado de este enigmático término de Maupassant, cfr. Guy de Maupassant, *Le Horla et autres contes d'angoisse*, (Antonia Fonyi, ed.), Flammarion, Paris 1984, p. 89.

De igual modo que en el relato de E.T.A. Hoffmann *Der Elementargeist* el protagonista Viktor predispone su ánimo para lo mágico mediante la lectura de Schiller (entre otros), son en el caso del pintor Onuphrius Jean Paul y el propio Hoffmann los que mantienen su espíritu en una «fieberhaften Überspanntheit» y hacen que sus imaginaciones se conviertan en lo único real.

“Le soir il ne se fût pas regardé dans une glace pour un empire, de peur d’y voir autre chose que sa propre figure”¹⁷.

Cuando finalmente, después de convencerse por un conjunto de casos desgraciados de que el demonio le sigue, se atreve a mirar en un espejo de su estudio («une grande glace de Venise»¹⁸), se materializa su imaginación:

“Les prunelles d’Onuphrius fouillaient ce prisme profond et sombre, comme pour en faire jaillir quelque apparition. Il se pencha, il vit son reflet double, il pensa que c’était une illusion d’optique; mais en examinant plus attentivement, il trouva que le second reflet ne lui ressemblait en aucune façon; il crut que quelqu’un était entré dans l’atelier sans qu’il l’eût entendu: il se retourna. Personne. (...) Tout à coup le reflet sortit de la glace, descendit dans la chambre, vint droit à lui, le força à s’asseoir, et, malgré sa résistance, lui enleva le dessus de la tête comme on ferait de la calotte d’un pâté”¹⁹.

Una vez que el «otro» ha vuelto a desaparecer en el espejo, Onuphrius puede ver cómo sus pensamientos, ya incontrolables, salen flotando de su cabeza. Una noche se encuentra de nuevo al fantasma, quien, al pretender el protagonista detenerle con su carruaje, camina a través de él como si se tratara de una niebla. Sólo entonces se desmaya Onuphrius. Mantenido por la lectura en una existencia febril, extática, que pronto ya no conoce diferencia alguna entre lo real y lo irreal, se le aparecen los objetos de su imaginación como una auténtica realidad que le supera. Ya no queda nada de él mismo. Un día sueña cómo el alma se libera de su cuerpo y se vuelve autónoma, cómo su existencia extática intenta superar la limitación corporal de su vida en el mundo. Onuphrius ha perdido ante el espejo su propio cuerpo. Desde aquel momento, se tiene por una sustancia inmaterial.

Casi de modo opuesto a Onuphrius se comporta «el loco» en una serie de relatos de Guy de Maupassant. Perseguido, como Onuphrius, por extrañas apariciones, él

17. Gautier, Théophile, «Onuphrius ou les vexations fantastiques d’un admirateur d’Hoffmann», en: idem, *Récits fantastiques*, (ed. Marc Eigeldinger), Flammarion, Paris, 1981, pp. 65-100, p. 74.

18. *Ibidem*, p. 89.

19. *Ibidem*, p. 90. «Son reflet double»: ya hemos dicho que se trata de una clara herencia de Hoffmann, pero al mismo tiempo esta escena anuncia ya de algún modo a *Le Horla* de Maupassant, con la diferencia de que, como veremos, en Maupassant lo trágico se acrecienta por el hecho de que ese doble devorará al reflejo.

intenta más bien buscar un fundamento científico a esas apariciones. Pero es, precisamente la aparente evidencia de su prueba de la existencia de un «otro» lo que le conducirá a la catástrofe.

En el relato *Lettre d'un fou*, de 1885, y en las dos versiones de *Le Horla* (1886 y 1887) se narra, con variantes, la misma historia: un escritor de cartas, un narrador, o bien un escritor de un diario, se cree perseguido por un ser invisible que pretende someter su voluntad. En todos los casos se da cuenta de los experimentos que han de decidir si este ser invisible es real o se trata tan sólo de un producto de la imaginación; pero la valoración de cada uno de dichos experimentos es también susceptible de interpretaciones contradictorias. Los intentos de probar la existencia de un ser invisible se ven respaldados por discusiones acerca de la capacidad de los sentidos humanos, sobre todo el de la vista. La función del ojo como controlador del mundo visible se reduce al mundo que le es accesible, y los descubrimientos científicos del s. XIX habían dejado patente lo limitado de este mundo. Finalmente, se demostrará como científicamente posible la existencia de ese ser invisible, situándose así la patología de lo descrito en el umbral mismo entre imaginación y realidad.

“Le bruit s'était produit, la veille et l'avant-veille, à neuf heures vingt-deux minutes. J'attendis. Quand arriva le moment précis, je perçus une indescriptible sensation, comme si un fluide, un fluide irrésistible eût pénétré en moi par toutes les parcelles de ma chair, noyant mon âme dans une épouvante atroce et bonne. Et le craquement se fit, tout contre moi.

Je me dressai en me tournant si vite que je faillis tomber. On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Je n'étais pas dedans, et j'étais en face, cependant. Je la regardais avec des yeux affolés. Je n'osais pas aller vers elle, sentant bien qu'il était entre nous, lui, l'Invisible, et qu'il me cachait”²⁰.

Algo invisible, la imagen invisible del espejo, es la prueba de la existencia de otra cosa invisible que, demasiado sutil para poderse ver, es, sin embargo, lo bastante material para hacer imposible toda reflexión en el espejo. Para el narrador está con ello, al parecer, probada la existencia de «l'Invisible». Pero todas las pruebas del espejo, en todos los relatos, tienen el mismo defecto: no hay una tercera persona que pueda dar testimonio de ellas. Así, la naturaleza de lo invisible permanece, pese a todo, indecisa entre la imaginación y la realidad, quedando con ello también incierta la realidad de los hechos que el narrador nos relata.

Pero para el protagonista, decimos, se han disipado todas las dudas tras la prueba del espejo. En la *Lettre d'un fou* incluso esperará como un cazador a que se «muestre», de nuevo, el ser invisible.

20. Maupassant, «Lettre d'un fou», en: idem, *op. cit.*, pp. 35-41, p. 40. Versiones casi idénticas de este pasaje aparecen en las dos versiones de «Le Horla»: cfr. *ibidem*, pp. 49 s. y 76 s.

“Je reste pendant des heures, des nuits, des jours, des semaines, devant ma glace, pour l’attendre! Il ne vient plus.

Il a compris que je l’avais vu. Mais moi je sens que je l’attendrai toujours, jusqu’à la mort, que je l’attendrai sans repos, devant cette glace, comme un chasseur à l’affût.

Et, dans cette glace, je commence à voir des images folles, des monstres, des cadavres hideux, toutes sortes de bêtes effroyables, d’êtres atroces, toutes les visions invraisemblables qui doivent hanter l’esprit des fous”²¹.

En la segunda versión de *Le Horla* se describe lo invisible como un vampiro que chupa a los hombres la vida durante el sueño. Sólo poco después, en 1897, Bram Stoker caracterizará (en *Drakula*) al vampiro mediante la falta de una imagen en el espejo, motivo éste que no aparece en la tradición romántica del vampiro pero que se remonta a viejas tradiciones, variándolas literariamente. Si en ellas el carecer de reflejo significaba la proximidad de la muerte²², en Stoker se convertirá este motivo en el símbolo de un ser aparentemente muerto. Pero mientras en Stoker el vampiro aún necesitaba de un cuerpo real, pudiéndose, por tanto, luchar contra él, en Maupassant es la desaparición de la propia imagen en el espejo la prueba de la presencia del «vampiro». La amenaza se queda, pues, en el ámbito de lo imaginario. Pero precisamente por ello, precisamente por tener la «horla» un cuerpo «que le jour traversait» («ce corps transparent, ce corps inconnaissable, ce corps d’Esprit») no puede soportar una destrucción prematura como la que constituye el origen de los espantos humanos. Después de aquello que puede morir en cada instante, por cualquier accidente, después del hombre, ha llegado, pues, un ser que no morirá más que en su hora, en su minuto preciso, justo en el momento en que haya alcanzado el límite de su existencia: «l’Être nouveau, le nouveau maître, le Horla».

El hombre, indefenso ante ese «otro» superior que le convierte en objeto de su capricho, ya no podrá jamás recuperar su individualidad. Mientras la sombra que le anula no se extinga, a él no le queda más que una salida: la autodestrucción, la muerte²³.

«Après l’Homme, le Horla»²⁴. El terrible presagio de Maupassant.

21. Maupassant, «Lettre d’un fou», *op. cit.*, p. 41.

22. Cfr. Bächthol-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, W. de Gruyter, Berlin, 1927-1942.

23. «Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n’est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue moi!...» (Maupassant, «Le Horla», en: *idem, op. cit.*, pp. 42-80, p. 80).

24. Maupassant, «Le Horla», *op. cit.*, p. 79.