

Yo es otro

Vicente Quirarte

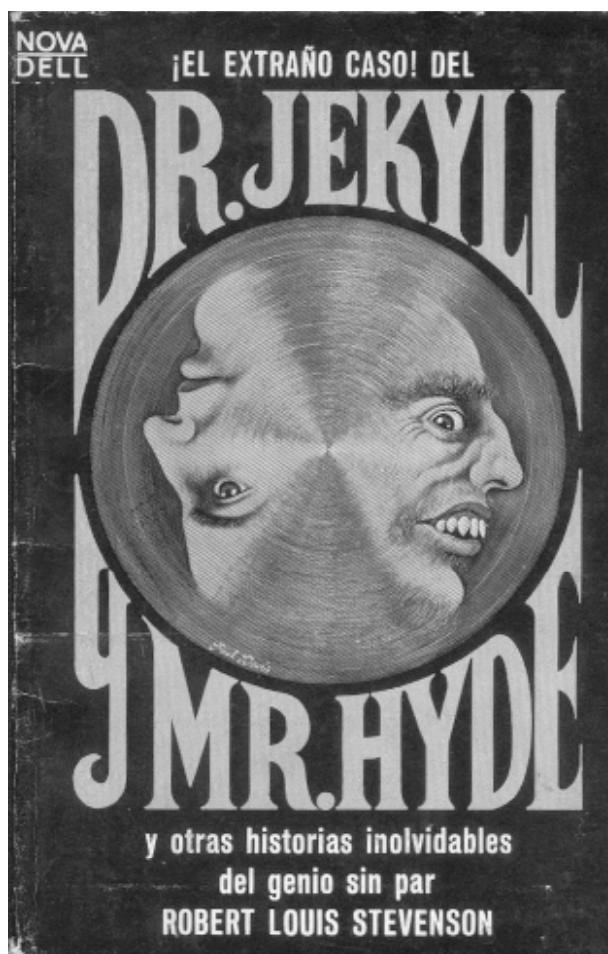
Yo es otro, la fulgurante afirmación de Arthur Rimbaud, sirve al poeta y ensayista Vicente Quirarte como punto de partida para la exploración de la dualidad entre el bien y el mal como partes irreductibles de la identidad humana, representadas por el Dr. Jekyll y Mr. Hyde en la clásica novela de Robert Louis Stevenson.

Car Je est un autre...
Jean-Arthur Rimbaud

La tarde del 3 de diciembre de 1894, en la casa conocida por los nativos polinesios como Valima, en Apia, archipiélago de Samoa, Robert Louis Stevenson dio por concluida la jornada de trabajo y se dirigió a la cava para repetir una experiencia siempre irrepetible: elegir personalmente la botella de Borgoña que acompañaría la cena de la noche. No dejaba de asombrarlo la circunstancia de tener a la mano su vino predilecto en ese lugar donde el único contacto con su mundo conocido era el barco que una vez al mes detenía su trayecto entre San Francisco y Australia.

La salud del escritor nunca había sido buena a lo largo de sus cuarenta y cuatro años de vida: el fantasma de la tuberculosis estrechaba el cerco, paciente pero implacable. Sin embargo, desde aquel día de 1888 en que zarpó de San Francisco con su familia a bordo del yate Casco, rumbo a las islas del Sur, el clima había sido benigno con sus pulmones. De ahí que su existencia como escritor y como hombre se hallara en un estado próximo a la perfección. Gozaba de esa auténtica aunque breve serenidad de la cual disfrutó su personaje, el doctor Henry Jekyll, cuando logró controlar los caprichos de su mitad oscura. De pronto, con la misma sorpresiva violencia con que Edward Hyde se apoderaba del cuerpo y la mente de su creador, Stevenson sintió un dolor nuevo, brutal, inexplicable. La mitad del cuerpo no le obedecía; su ros-

tro cambiaba de temperatura, lo abandonaba, lo convertía en otro. Llamó a su esposa y, como si fuera el espejo que no tenía a la mano, preguntó: “¿Qué le sucede



a mi rostro?”. Poco pudo hacer el médico que inmediatamente acudió al llamado de la familia. A causa de una hemorragia cerebral, esa misma noche, en la plenitud de sus poderes creativos, moría el autor de algunas de las ficciones más inquietantes y perfectas de la literatura. Ambas hipérboles pueden aplicársele sin temores. Sus últimas palabras, el terror ante la transformación física en otro, son un involuntario homenaje a su creación más memorable, a su criatura más longeva. Los naturales de Apia, para quienes Stevenson era una presencia necesaria, supieron reconocer el talento que poseía ese alquimista de palabras. *Tusitala* lo llamaron en su lengua, término que significa, simple y orgullosamente, “contador de historias”.

El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde es una obra maestra. Al contrario de textos análogos que forman parte del canon de la literatura de terror y cuya virtud reside en haber sido inspiración o punto de partida para libros mayores o mitos sucesivos, la obra de Stevenson, aparecida a finales de 1885, tuvo inmediatos, entusiastas y activos lectores. Los de Mary Shelley y aun los de Bram Stoker tardaron varias generaciones en nacer para interpretar los caminos abiertos por aquellos pioneros exploradores de la conciencia. En la obra que lo consagra como creador de un arquetipo, Stevenson no reclama ni admite licencias. En cambio, exige sucesivas y siempre nuevas lecturas para apreciar cabalmente la perfección de su arquitectura, la limpieza de sus ensambles, el arte combinatorio de los capítulos que la conforman. A la impecable factura de su prosa, Stevenson añade haber creado una historia inolvidable sobre el monstruo más

temible: el que, vivo en nosotros, desata sus amarras sin aviso.

En un inteligente ensayo dedicado a las novelas de Victor Hugo, Stevenson coloca como epígrafe una frase que es un manifiesto de principios del autor francés. Nos ayuda, además, a comprender la convicción que aquel tenía de la novela como arte que trascendía el entretenimiento para entrar nuevamente en la *poiesis*:

Después de la novela pintoresca más prosaica de Walter Scott es preciso crear otra novela, aún mas hermosa y completa según nosotros. Es la novela que al mismo tiempo es drama y epopeya pintoresca pero poética, real pero ideal, verdadera pero grande, que hará entrar a Walter Scott en Homero.

Como Victor Hugo, Stevenson está más vivo que nunca. Al igual que el autor de *Los miserables*, el de *La isla del tesoro* ha recibido los más altos homenajes o las más denigrantes adaptaciones. Ambos son creadores —acaso involuntarios— de monstruos para la industria cinematográfica, que ha explotado sobre todo la monstruosidad superficial e inmediata, aquella que nace del aspecto físico de los personajes: Quasimodo es personificado por Lon Chaney en una de las primeras versiones de *Nuestra Señora de París*, que considera la otredad del jorobado una forma del monstruo. Y si bien la versión muda de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (1920), dirigida por John Stuart Robertson y con John Barrymore en el papel principal, apuesta más por la actuación y el lenguaje corporal de ambas personalidades, la mayor parte



Stevenson a los veinticinco años



Stevenson en 1885

Con su breve e intensa novela, Stevenson logra que la naturaleza vuelva a imitar al arte.

de las películas posteriores acuden al maquillaje para subrayar los efectos de la transformación. Aun quienes no han leído las obras de Stevenson y Hugo conocen los rasgos generales de sus argumentos. *Jekyll* y *Hyde* son palabras que se utilizan como sinónimos de bien y mal, rectitud y perversión, luz y oscuridad. Aquí reside el mayor desafío y la prueba incuestionable de la permanencia de un autor: tanto quien por primera vez se aproxima al misterio creciente y al desenlace brutal de la novela como el que vuelve a ella con la misma exigencia y deleite con que escucha por enésima ocasión una sonata de Mozart, salen victoriosos y satisfechos de su viaje interior. *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* pertenece a esa breve nómina de libros que brillan más intensamente con el paso de los años. A partir de ella leemos de otra manera narraciones inquietantes de antecesores como Hoffman y Poe o invenciones posteriores como las de Wells y Wilde. En todas ellas aparece el aspecto alegórico que la esposa de Stevenson —sostienen la historia y la leyenda— echó de menos en la primera versión que el escritor condenó a las llamas, fiel al veredicto de su más implacable y próxima lectora.

A su muerte, Stevenson gozó de inmediato reconocimiento. La undécima edición de la *Encyclopædia Britannica*, de 1913 —que Borges se preciaba de haber consultado durante su niñez, pues era la que se hallaba en la casa familiar—, lo describe como un escritor que a la atractiva trama de sus narraciones añadía una portentosa flexibilidad en el manejo del idioma. “Me gusta la prosa de Stevenson”, declaraba con síntesis sustantiva el escritor que entre nosotros conjugó, al igual que su modelo, el fervor a la aventura y el amor a la lengua, con la forja de personajes que nos llevan a completar nuestra propia odisea. No dejan de aparecer nuevas versiones y prólogos para la obra de Stevenson. El también argentino César Aira la califica de perfecta y ha ensayado una nueva traducción. Inspirador de las Ediciones Brevedad, publicadas por un grupo de iniciados en Santa Fe de Bogotá, en sus propias novelas —breves y afiladas— demuestra la vigencia del credo estético de Stevenson. El mexicano Jorge Volpi escribió un prólogo para la edición española de Mondadori. Su texto apareció inicialmente en la revista *Los Universitarios*, correspondiente al mes de marzo de 2001, con el título “Estimado Mr. Hyde”.

Al igual que Victor Frankenstein, Henry Jekyll es un científico rechazado por sus colegas. En opinión del doctor Lanyon, Jekyll “se ha desviado intelectualmente”. Al principio es ortodoxo, pues la universidad le permite

integrar la suma de conocimientos necesaria para cualquier gran empresa. Luego se vuelve heterodoxo, porque sólo la herejía y una sed superior a la necesidad pragmática pudieron conducirlo a dividir “los dos hombres en el pecho”, que decía Goethe. La novela no está llena de respuestas sino de preguntas. Jekyll se rebela contra esa parte suya que —convocada por su genio— había recibido todos los aplausos, admiración y un sitio permanente en la galería de los horrores. El bien no hace gran literatura. Tampoco ocupa la primera plana de los periódicos. Y aunque la importancia de su descubrimiento hubiera sido motivo de sobra para que todos los periódicos del Imperio se ocuparan de él, Jekyll elige el heroísmo del solitario, el inexplicable placer de vivir —y disfrutar— hasta el fondo el conocimiento del horror que podemos llegar a ser.

En el mencionado prólogo de Jorge Volpi, el duende de la errata provocó que el apellido de nuestro personaje apareciera con un error ortográfico: *Jeckill* en lugar de *Jekyll*. Sin embargo, en una obra tan ambigua y llena de lecturas como la de Stevenson, aventuremos que el error se debió en parte a una conspiración para tratar de borrar los hallazgos de los profesores Raymond Mac Nally y Radu Florescu. Eruditos que han combinado el rigor de la academia con las exaltaciones de la imaginación, en su libro *In Search of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* aventuran la hipótesis de que el nombre sea una combinación del pronombre francés *Je* (Yo) y el verbo inglés *kill* (matar), del mismo modo en que la clandestinidad de Hyde remite al verbo *to hide* (esconder). Hyde, el oculto, consuma el deseo inconsciente del respetado y respetable doctor que en su grado académico y su prestigio social se siente en la obligación de mantener la vida de sus prójimos.

Jorge Volpi, hombre de leyes y de letras, intuye en su texto lo insoportable que resultaba ser respetable en una época que lo exigía, aunque no lo premiara. La primera ocasión en que el médico de la reina Victoria conoció el cuerpo de su soberana y paciente, fue cuando ella era ya el más ilustre cadáver del Imperio. De acuerdo con Volpi, Stevenson fue, con el talento de su obra, sólo un transcriptor del genio de la vida de Hyde. En efecto, lo que logran Edward Hyde y Henry Jekyll tiene más de un siglo en la imaginación de los lectores que los han llevado al cine, el teatro, la caricatura y, lo que es más difícil y meritorio, a la vida diaria.

A la manera de un abogado, Volpi pasa a considerar a Hyde el verdadero culpable. Desde su primera juventud, Volpi estudió a un explorador de la conciencia, a



Spencer Tracy en el papel de Hyde

un escritor terrible y conmovedor. Me refiero a la anatomía que hace de Jorge Cuesta —¿no resulta sugerente que se llame como él?— en el libro *A pesar del oscuro silencio*. Volpi la llama una novela, pero es en realidad una declaración confesional semejante a la que hace al final del libro fijado por Stevenson: el espejo de Jorge Volpi en Jorge Cuesta es su mitad oscura, la cual necesita del espesor de las tinieblas para encontrar la luz.

Con su breve e intensa novela, Stevenson logra que la naturaleza vuelva a imitar al arte. Es verdad que la historia de la dualidad ontológica es tan antigua como la humanidad: Cástor y Pólux, Caín y Abel. Pero nadie había intentado una obra narrativa donde la ambigüedad de ser otro explorara caminos que estaban a punto de cambiar la idea del hombre, con la misma violencia con que lo había hecho durante el Renacimiento descubrir la condición heliocéntrica de nuestro sistema. En este sentido escribe Nicholas Rance:

Para el lector moderno, las connotaciones para un ineludible “regreso de lo reprimido” pueden vincularse al nombre de Hyde (esconder). La historia se adelanta al psicoanálisis. Unos años antes, FWH Myers escribiría un entusiasta sumario de la “Comunicación preliminar” con la que Breuer y Freud anticiparon y anunciaron los “Estudios sobre la Histeria”. El sumario fue publicado en *Proceedings from the Society for Psychological Research* en junio de 1893, “así que los primeros descubrimientos de lo que más tarde se convertiría en psicoanálisis fueron acce-

sibles a los lectores de lengua inglesa dentro de los seis meses siguientes a ser anunciados”, nota Ernest Jones, biógrafo de Freud; sin embargo, los descubrimientos fueron tardíos como para haber influido en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Obviamente, si las teorías de Freud eran correctas, el fenómeno del “retorno de lo reprimido” existía antes de que el término fuera acuñado. De manera recurrente, Freud alababa a poetas, novelistas y filósofos cuyas intuiciones anticipaban sus teorías.

¿De dónde proviene el genio de Stevenson para que su pequeña obra mayor tenga esa riqueza semántica que nos permita nuevas y sucesivas relecturas? En su citado ensayo sobre Victor Hugo, insiste en consagrar la novela como el gran arte del siglo XIX, ése que no sólo se encargará de hacer la historia de quienes no tienen historia sino llevará una sucesión de acciones a los más altos niveles metafóricos. Con la misma precisión con que Henry Jekyll preparó la droga que habría de liberar a su monstruo interior, Stevenson construye su novela. Semejante virtuosismo formal nos obliga, como lectores, a una disección minuciosa. Diez fragmentos forman este enigma fascinante:

1. La aventura de la puerta
2. En busca de mister Hyde
3. La tranquilidad del doctor Jekyll
4. El asesinato de Carew
5. La carta de mister Hyde

6. Lo que sucedió al doctor Lanyon
7. El incidente de la ventana
8. La última noche
9. El relato del doctor Lanyon
10. La confesión de Henry Jekyll

Aun cuando previamente conozcamos el desenlace, cada nueva lectura admite el deslumbramiento fragmentario, el misterio que crece gradualmente y nos deja con una sensación de incomodidad y expectación. Siempre queremos saber más y, al mismo tiempo, no deseamos llegar al fin de la lectura. Como advierte Román Gubern, se trata de “un libro de intriga criminal pero también es una novela de terror y de ciencia ficción, además de constituir una fantasía psicológica, una novela filosófica y una alegoría moral”. A la luz poderosa que otorga la confesión del personaje central, la obra adquiere la vuelta de tuerca que llevó a Nathaniel Hawthorne a titular uno de sus libros *Twice Told Tales*: todo relato maestro es releído de otro modo en cuanto el desenlace clarifica lo que estaba cubierto de velos. Otro es el mecanismo en *La isla del tesoro*, el mejor ejemplo de la narración como un pasado reciente. Cuando Jim Hawkins declara desde el principio que hará referencia, por escrito, a su transformación y a los ritos de paso por él experimentados desde la escena en la taberna familiar hasta el descubrimiento de la isla, el lector evoluciona con Hawkins, él es Hawkins, sobre todo cuando se trata de un lector joven, y madura con él en esa aceleración que propicia el ritmo de la aventura. En

la aventura de Jekyll y Hyde, el principal personaje es el misterio que debe ser develado por el lector, pues ninguno de los elementos de los ocho primeros capítulos permite suponer el desenlace terrible y espectacular. Al utilizar el adjetivo *extraño* y aplicarlo al sustantivo *caso* para referirse a sus dos personajes antagónicos o, lo que es más terrible, a la unicidad que abre las puertas a la división del ser, Stevenson apuesta por la ambigüedad y el carácter objetivo de su historia. Lo extraño admite la explicación lógica, nos hace dudar de la alteración de la realidad. Se trata, además, de un *caso*, como lo eran aquellos registrados por el joven Sigmund Freud, quien, mientras Stevenson forjaba su ficción, elaboraba su teoría sobre el inconsciente. No la califica de *maravillosa* como sí lo haría Adelbert Von Chamisso en 1814 al publicar la historia de Peter Schlemihl, el hombre que perdió su sombra. Johann Christian Andersen escribió posteriormente el cuento “La sombra”, donde menciona el relato de Chamisso y relata la gran difusión y popularidad que alcanzó en su tiempo.

En 1914, Otto Rank publica su libro *El doble*. Se trata de una aproximación psicoanalítica, que se vale de textos literarios para explicar el concepto del *doppelgänger*, que se traduce comúnmente como *el doble*. Acuñada por Jean Paul Richter en 1796, la palabra significa en realidad “el que se mira a sí mismo”. Si, a la manera de Rank en otro libro ilustre, *El mito del nacimiento del héroe*, estableciéramos los pasos que siguen los seres que enfrentan su otredad, hallaríamos que en la mayor parte de los relatos donde un hombre vende su alma al diablo



8 Howard Place, casa natal y residencia de Stevenson en Edimburgo



y apuesta todo a una carta, tiene como punto de partida narrativo el momento del antagonismo con el otro, el agente diabólico o el demonio mismo: es *lo otro* que está ofreciendo la satisfacción inmediata de los sentidos, el poder o la riqueza. El precio siempre será el mismo y siempre el más alto: el corazón, el alma, la esencia del ser. El caso de Stevenson es aún más peligroso, pues el agente diabólico es la ciencia que en principio cura y alivia. Al igual que Frankenstein, Jekyll altera los fines altruistas del conocimiento para abrir las puertas a la pesadilla.

En cuanto llegó a las librerías, el relato de Stevenson se convirtió en un éxito. De enero a junio de 1886 se vendieron cuarenta mil ejemplares en Inglaterra y dos millones en los Estados Unidos. Las tempranas reseñas declaraban que Stevenson había calado más hondo que Edgar Allan Poe. Del rico conjunto de historias sobre el doble analizado por Rank, acaso el más ilustre antecedente de Stevenson sea el cuento “William Wilson”, publicado por primera vez en la revista *The Gift*, en 1840. Para Marie Bonaparte es el más autobiográfico de los relatos de Poe. El personaje que da nombre y voz al relato enfrenta a un ser extraño, llamado como él mismo, que lo tortura con su presencia extraña y opresiva. Al final, Wilson termina por matarlo. Al hacerlo, naturalmente, muere también el personaje narrador. “¿No muere aquel que ve a su doble?”, se preguntará Luis Cernuda en el poema *Luis de Baviera escucha Lohengrin*, donde el monarca alemán sale de sí, se desdobra, se descubre ante el hechizo del amor y de la música.

Oscar Wilde, que hasta cierto punto encontró su mister Hyde en lord Alfred Douglas, publicó, un lustro después del texto de Stevenson, *El retrato de Dorian Gray*. Hyde es un retrato ambulante. Mientras Gray permanece estático, Hyde, como demonio, se mueve, salta, escapa, urde, engaña. El diálogo que en las últimas páginas de la novela tiene lugar entre lord Henry Wotton y Dorian Gray guarda semejanzas con el que Jekyll mantiene con Lanyon, el colega que recibe la terrible confesión del descubrimiento de su amigo. Por otro lado, en varios momentos alrededor de la escritura de su obra, Stevenson declaró su fervor hacia Fiodor Dostoievski, que en 1846 había publicado una novela corta titulada *El doble*. Golyadkin es perseguido por un hombre idéntico a él, que lo amenaza y lo hace vivir con delirio de persecución. Tal narración alegórica es el antecedente de *Crimen y castigo*, publicada en 1866. Más material que fantástica, la novela de Dostoievski —concebida originalmente como un folleto en contra del alcoholismo— es una brillante metáfora sobre la dualidad humana. Raskolnikov, el estudiante protagonista, descubre que el crimen se justifica si es para hacer o hallar el bien. Por su parte, en su confesión final Jekyll / Hyde declara: “Mi sed del mal, satisfecha y estimulada, y más intenso que nunca mi amor a la vida”. Resulta curioso que, ya

en el siglo XX, un escritor mexicano, Xavier Villaurrutia, confiese, hablando de sí mismo en tercera persona: “Otra lectura infantil: *Crimen y castigo* de Dostoievski, leída durante una convalecencia, lo hizo caer en una fiebre inexplicable para el médico, para sus familiares y para él mismo entonces”.

En el ensayo que en 1927 dedicó a Stevenson, Gilbert Keith Chesterton notaba, con su habitual agudeza, que lo terrible del relato que nos ocupa no nacía de la circunstancia de que se tratara de un hombre que es dos, sino que esos dos hombres fueran uno. Si, como examinamos anteriormente, en la mayor parte de los textos de pérdida del alma es un agente externo el que provoca el cambio o el desdoblamiento, en la de Stevenson el drama es aún mayor porque es el propio Jekyll quien abre las puertas del horror a lo desconocido: al fondo de lo desconocido, para encontrar lo nuevo. Con objeto de lograr la separación, acude al conocimiento de drogas cuyos efectos —adivinamos— son desconocidos. Treinta años antes que Stevenson, Charles Baudelaire había acuñado la expresión *paraísos artificiales* al tomar como punto de partida la obra de Thomas de Quincey, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, cuya primera versión apareció en 1821 en la *London Magazine*. Al referirse a las drogas, Mc Nally y Florescu declaran:

Al igual que los personajes masculinos (de su novela), Louis disfrutaba el buen vino y el whisky y la buena conversación con amigos de su género. También experimentaba con drogas —una práctica común entre la clase alta inglesa, muchos de los cuales no se daban cuenta de que en realidad eran adictos. Stevenson ingería con frecuencia una tintura alcohólica de opio, que frecuentemente contenía un poco de morfina.

Toda droga saca al otro, nos hace otro. En la búsqueda del paraíso artificial y la adoración y repudio del cuerpo femenino, la figura señera había sido Baudelaire, quien elaboró todo un sistema dualista *spleen* e ideal, la exploración del cuerpo femenino como portador de la voz del demonio o de las alas del ángel. Aun en su país de origen, la figura de Baudelaire era admirada y odiada, temida y alabada. En su libro *Les Opimanes*, Roger Dupouy habla de Baudelaire como aquel a quien “el fino toxicómano venera como un Dios y a quien el burgués sentencioso reprueba como un odioso libertino”.

Escribe De Quincey: “La primera noticia que tuve del cambio importante que se estaba produciendo en mi organismo fue el regreso de una capacidad visual propia de la infancia”. Y subraya Stevenson:

Había algo extraño en mis sensaciones, algo nuevo, inevitable y, por su misma novedad, inimaginablemente agradable. Me sentía más joven y ligero, más feliz físicamente.

En mi interior advertía una violenta osadía, una sucesión de desordenadas imágenes sensuales que cruzaban raudas mi fantasía, como el agua del molino. Sentía un aflojamiento de todas las ligaduras del deber y de una desconocida, pero no inocente, libertad del alma.

Mac Nally y Florescu exponen posteriormente el problema de la sexualidad de Jekyll. En la obra sólo los varones tienen un papel protagónico. Si bien la mayor parte de las adaptaciones cinematográficas incluirá la figura de una enamorada del doctor Jekyll como necesaria antagonista, en la obra original no existe participación activa de las mujeres. Todos los personajes son hombres solos, señores honorables que experimentan placer en sus hábitos solitarios. Profesionistas sin aparentes vínculos maritales, son piezas decisivas en el delicado engranaje de la maquinaria victoriana: un médico, un abogado, un investigador químico, un miembro del Parlamento. De ahí el escándalo y el horror que provoca en el lector, más que en los personajes, el hallazgo final, la comprobación de los extremos a los que el hombre puede llegar, como afirma Georges Bataille sobre el marqués de Sade. Una de las múltiples versiones cinematográficas del *Drácula* de Stoker filmadas por los estudios Hammer ofrece en este sentido una variante y que liga al vampiro con Hyde. Se trata de *Taste the Blood of Dracula* (1969), donde Peter Sasdy dirige a un elenco encabezado por Christopher Lee. Un anticuario se precia de haber encontrado la capa y la sangre cristalizada del príncipe de las tinieblas. Para hacerla nuevamente fluida será necesario realizar una siniestra ceremonia en la cual los participantes tomen parte activa. Los convocados son, en su vida cotidiana, caballeros honorables, aparentemente intachables, celosos ante los pretendientes de sus hijas. Sin embargo, en su otra personalidad, son asiduos asistentes al burdel y buscan por todos los medios emociones que los saquen de su rutina. Los varones reprimidos de la novela de Stevenson, al igual que los de la película de Sasdy, aspiran secretamente una doble existencia. Desde el principio de su confesión, Jekyll admite que el ocultamiento de sus placeres lo condenaba a una “intensa duplicidad de vida”. Cuando aún logra controlar a su parte que ya es incontrolable, vuelve a la carga:

Sí, me decidí por el maduro y descontentadizo doctor Jekyll, rodeado de amigos que acariciaban honradas esperanzas, y me despedí definitivamente de la libertad, la relativa juventud, el paso ligero y firme, el fuerte latir de la sangre y los ocultos placeres de que había gozado bajo la apariencia de Hyde.

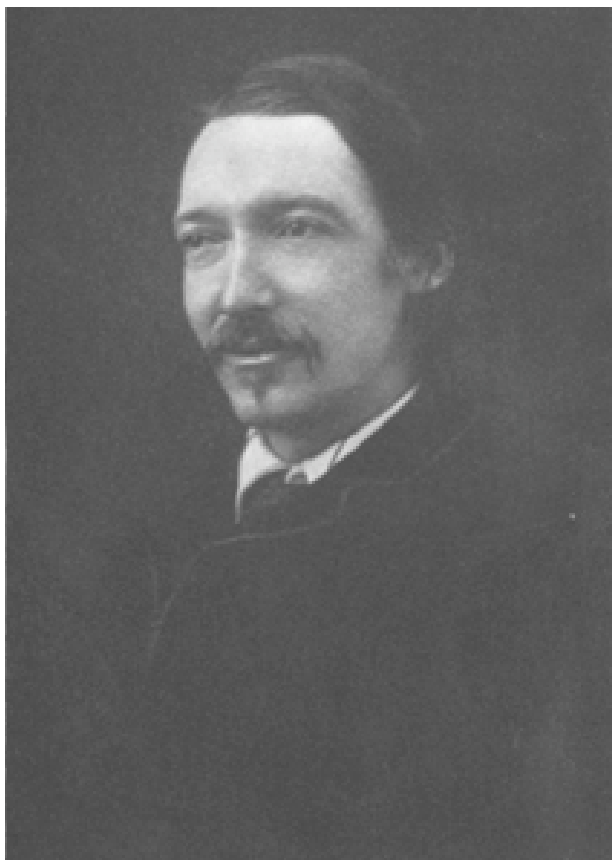
Ese universo de rígidos varones es inquietantemente desestabilizado por Valerie Martin en su novela intertextual *Mary Reilly*. En el relato de Stevenson, la doncella



Spencer Tracy en el film dirigido por Victor Fleming, 1941

de la casa tiene una actuación tenue, casi imperceptible. Es una pincelada de dos líneas, en el capítulo “La última noche”, donde se trasluce un personaje débil, enfermizo e histérico. Ante semejante discurso misógino, propio de un fin de siglo que miraba en la mujer autónoma un peligro para el dominio varonil, Valerie Martin forja el personaje, le da voz y nombre: se llama Mary Reilly y, como sirvienta de la casa del doctor Jekyll, es el elemento clave para reconstruir la historia y narrarla desde su perspectiva. La inocencia aparente de Mary guarda un horror mayor: el de una infancia maltratada, un padre sádico, la miseria económica y moral.

“¿Cómo es realmente el aspecto del señor Hyde?”, se pregunta desde el título provocador de su ensayo el profesor Sutherland. En el universo de los monstruos surgidos a partir del Romanticismo, ninguno es tan desconcertante como el señor Hyde, precisamente por el misterio que rodea su aspecto físico. El terror, la repulsión, el rechazo no nacen de la fealdad de Hyde sino de su otredad, de ser, como el *alien* que viaja en la nave espacial y por instinto amenaza la vida de los tripulantes, un ser ajeno a la domesticidad que nos lleva a existir de acuerdo con la armonía que nuestra especie nos impone. Las adaptaciones inmediatas de la obra de Stevenson enfatizaron las características simiescas de la criatura. De acuerdo con las concepciones darwinianas, el hombre provenía del mono. De ahí que la adaptación de Frederick March (1931), ganador del Oscar a la mejor actuación, subraye semejante característica.



Stevenson, s/f

El mayordomo de mister Hyde, al referirse al otro yo de su amo —que, por supuesto, no sabe que es tal—, lo llama “el joven” o “el caballero”. Mientras Jekyll es descrito como “un cincuentón alto y apuesto”, Hyde es de estatura baja. La de Hyde es “la cara de un hombre cuyo corazón no albergaba la misericordia. Una cara que, con sólo dejarse ver, era capaz de despertar en el impasible espíritu de Enfield un odio inextinguible”. Al observar el rostro del intruso, Utterson descubre que “mister Hyde era un hombre pálido y delgado, que daba la impresión de deformidad, sin que, no obstante, se pudiera precisar ningún defecto de conformación”. En la versión cinematográfica de Mary Reilly, John Malkovich personifica a un Hyde joven, sanguíneo y erótico, mientras Jekyll es un ser enfermizo, avejentado y hasta abúlico. Por lo que se refiere a la voz, era opaca, baja y entrecortada, característica que también subraya Poe en su *William Wilson*.

Todos somos mister Hyde. Todos hemos tenido que elegir el sendero de lo oscuro o, sin intervención nuestra, dar libertad a la parte siniestra —o diferente— que vive dentro de nosotros. “Porque yo *es otro*”, escribió en 1871

Rimbaud a su amigo Paul Demeny, en un documento que la posteridad bautizaría como “Carta del vidente”. Cuando Rimbaud trazó esa frase enigmática tenía diecisiete años y abría un camino apasionante y desconocido para el arte y en particular para la poesía, pero también llevaba a la práctica un principio que los surrealistas encabeizados por Breton habrían de conducir a sus últimas consecuencias: cambiar la vida. Para llegar a ser vidente, decía Rimbaud, el iniciado debe practicar una alquimia tal que llegue a un desorden de todos los sentidos. “Yo *es otro*” es una de las frases más estremecedoras de la identidad contemporánea. No “Yo *soy* otro”, sino que ese que ya no soy ha dejado de pertenecerme, actúa por su propia voluntad. Con su ejemplo irrepetible, Rimbaud transformó las relaciones de la literatura con la vida, de la vida con la vida como antes de él se había concebido. No de la obra y la vida, sino del guión que condena a ambos conceptos a estar permanentemente atados. Al renunciar a su identidad asegurada como escritor, Rimbaud se transformó radicalmente en otro. Incluso las fotografías que lo muestran en Abisinia son las de otro. Quiso, y logró, ser *Alguien más*, como reza el título del libro de Charles Nicholls, una de las más recientes biografías sobre el enigma Rimbaud. Stevenson, nacido en el seno de una sociedad represora, que hizo de la doble personalidad uno de sus temas cardinales, renunció a ser un victoriano eminente. Para la rígida moral de su época era un descastado, un hombre de talento que había abdicado de la comodidad de la vida sedentaria para buscar en las islas del Sur esa otredad ambicionada y temida por el doctor Jekyll. Murió joven y la muerte fue piadosa por repentina. Sin embargo, en ese instante de suprema y final lucidez, cómo no pensar en su confusión entre el reino de la luz y el de la sombra. La misma insoportable y estimulante ambigüedad experimenta el lector en la lectura o relectura del capítulo final de la novela. ¿Quién escribe esas líneas? ¿El desesperado Hyde —ebrio de la lujuria de la vida— que trata de impedir por todos los medios la escritura del punto final? ¿El altruista Jekyll que decide terminar con su vida y así romper estrepitosamente el espejo que lo llevó a *ver lo que otros hombres habían creído ver*? **U**

El presente texto forma parte del libro de Vicente Quirarte, *Del monstruo considerado como una de las bellas artes* ilustrado por Liliana Mercenario Pomeroy y que aparecerá en breve bajo el sello de la editorial Paidós.

Stevenson, nacido en el seno de una sociedad represora, que hizo de la doble personalidad uno de sus temas cardinales, renunció a ser un victoriano eminente.