DOI: 10.24275/uama.7021.13029

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

# EL *DOPPELGÄNGER* EN CUENTOS MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRO EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

PRESENTA

CHRISTIAN NEFTALY PIEDRA BERCHELT

ASESORA

DRA. CECILIA COLÓN HERNÁNDEZ

LECTORES

DR. SERGIO HERNÁNDEZ ROURA

MTRA. LIDIA GARCÍA CÁRDENAS

CIUDAD DE MÉXICO. OCTUBRE DE 2025

Esta investigación recibió el apoyo del Sistema Nacional de Posgrados (SNP) del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (SECIHTI).

Para Christian Piedra,

no mi doble,

Christian Piedra: mi padre.

«¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?»

Xavier Villaurrutia

# AGRADECIMIENTOS

En el año 2019, con la guía del profesor Gerardo Argüelles Fernández, leí junto a mi grupo universitario *El doble* de Fiódor Dostoievski. Pasamos dos meses leyendo las desventuras de Yákov Petróvich Goliadkin y seguimos con detalle sus pasos por las calles de San Petersburgo. Asimismo, leímos diversos cuentos en los que la peripecia resultaba ser un desdoblamiento: "La hija de Rappaccini", "William Wilson", "Markheim" y otros más hasta completar nueve cuentos. En clases de dos horas, dos veces por semana, revisábamos qué tanto nos podía dar el análisis de estos textos. Fue entonces que llegaron imágenes y recuerdos que de una u otra forma relacionaba con los desdoblamientos: el color verde, la estatua de un perro bajo la lluvia, una película en la que los reflejos eran malvados, yo tratando de ser más rápido que mi imagen proyectada en un monitor de vigilancia. Así, pensando en los desdoblamientos como una posibilidad literaria, médica y filosófica, lograba entender los horrores enfrentados por el señor Goliadkin, el señor Elvesham y la señorita Beatrice, porque enfrentarse a su propio doble, en efecto, debía ser espeluznante. Fue de esta manera que nació la ruta para rastrear al *doppelgänger*. ¿En dónde más transitaban?, me preguntaba a mí mismo y, poco a poco, me encontré en este camino de los desdoblamientos que me ha llevado a hacer una tesis. Por este inicio y estas bases, agradezco profundamente al doctor Gerardo Argüelles.

Una vez empezado este camino continué recibiendo la guía de diversos profesores. Mi asesora, la doctora Cecilia Colón Hernández, me brindó textos, consejos, correcciones, paciencia y su aguda capacidad para encontrar áreas de mejora en aquello que de los dobles iba escribiendo. Su guía fue fundamental incluso antes de la redacción propiamente dicha, por lo que este camino, sin ella, habría sido un tanto farragoso; el doctor Sergio Hernández

Roura, a quien conocí en una presentación del libro *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I*, me recomendó leer a Carlos Toro luego de preguntarle si tenía alguna recomendación sobre "textos de dobles", posteriormente, aceptó ser mi lector, logrando, a través de sus observaciones, que me hiciera más preguntas sobre lo que estaba redactando; de la misma manera, la maestra Lidia García Cárdenas, me brindó sus lecturas que me ayudaron a profundizar aún más en las problematizaciones nacidas en estas páginas. Por todo esto me encuentro muy agradecido con los tres.

Y mientras seguía explorando en el camino ocasionalmente se me preguntaba el tema de mi tesis. "De dobles en cuentos mexicanos" decía, "¿cómo que dobles?", preguntaban a veces, "cuando un personaje se ve así mismo, como si fuera un gemelo malvado", contestaba. Entonces, algunos continuaban, "¿como aquel cuento donde…?", y yo, que trataba de absorber hasta el más mínimo dato en búsqueda de llenar burbujas de tiempo en el *corpus*, les decía que no lo conocía y procedía a anotarlo en donde pudiera. Así sucedió en muchas ocasiones. Amigos, colegas, familiares, profesores, conferencistas y talleristas me recomendaron cuentos que asociaban con mi tema de tesis. Así fue como encontré no sólo textos mexicanos en relación con el doble, sino también de una gran cantidad de literaturas y épocas. Esos registros, en su mayoría discriminados en esta investigación debido al marco de los estudios en el programa académico, los conservo porque el camino de los desdoblamientos es más grande de lo que podía imaginar al leer *El doble* de Dostoievski. Ya sea reunidos en una antología, revisados en algún artículo o formando parte de una serie de lecturas, aprecio mucho estos textos y estaré agradecido con todas las personas que me guiaron hasta ellos, que me escucharon hablar de ellos o que me alentaron a seguir escribiendo esta tesis, porque sin estas personas, el camino de los desdoblamientos habría sido muy solitario y, seguramente, mucho menos sustancioso.

# ÍNDICE

**INTRODUCCIÓN** ..... **8**

**CAPÍTULO PRIMERO - CONSOLIDACIÓN DEL MOTIVO** ..... **12**

1.1. *Doppelgänger* ..... 12

1.2. Antes y después del *doppelgänger* ..... 18

1.3. Las virtualidades del alma: simbología asociada con el doble ..... 25

1.3.1. El espejo ..... 27

1.3.2. La sombra ..... 30

1.3.3. El retrato ..... 32

1.3.4. El sueño ..... 34

1.4. La consolidación a través de textos específicos ..... 35

1.5. De inspiración y apropiaciones (el caso mexicano entre 1815 y 1947) ..... 42

1.5.1. El Pensador Mexicano y sus alteregos ..... 42

1.5.2. Los impulsos de la duplicidad ..... 46

1.5.3. Carlos Toro ..... 52

1.5.4. Los umbrales de Ana de Gómez Mayorga ..... 54

**CAPÍTULO SEGUNDO - EL DOBLE EN CUENTOS MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS** ..... **58**

2.1. Los escenarios oníricos ..... 58

2.1.1 "La semana escarlata", la ilegalidad de los objetos ..... 60

2.1.2. "Lealtad al fantasma", la aparición que regresa ..... 66

2.2. *Doppel-gänger*, el caminante ..... 69

2.2.1. "Final de una lucha", la soledad en los pasos ..... 70

2.2.2. "El que camina al lado": el cuerpo, espejo del alma ..... 76

2.3. Intersecciones del camino: el doble en otras manifestaciones literarias ..... 82

2.3.1. "Lo mejor de Acerina": el crimen, el miedo y el desdoblamiento ..... 83

2.3.2. "Orfeo": miríada de lo escindido ..... 92

**A TRAVÉS DE LAS VIAS - CONCLUSIONES DEL CAMINO ..... 100**

PRIMER HECHO - El doble posee lazos con otros motivos ..... 101

El umbral ..... 101

El fantasma ..... 102

SEGUNDO HECHO - El doble se adapta a las inercias culturales ..... 103

TERCER HECHO - La burbuja del XIX ..... 105

CUARTO HECHO - Las otras vías del camino ..... 107

**BIBLIOGRAFÍA ..... 111**

# INTRODUCCIÓN

Dante Gabriel Rosseti, poeta y pintor inglés prerrafaelita, fue un conocido artista que se interesó por representar el motivo del doble. *How they met themselves*, cuadro de 1860, revela la escena de una pareja que se encuentra a sí misma mientras da un paseo por el bosque. Los mínimos detalles en sus vestimentas también los poseen sus dobles, los cuales son delatados al espectador por el aura en sus contornos. La mujer se ha desmayado al ver a su copia que la mira con curiosidad; el hombre ha desenfundado su espada y observa con preocupación al otro par que parece amenazar su propia existencia. En la reacción de la pareja representada por Rosseti se vislumbra el efecto casi inherente del doble: la desazón al experimentar el desgarramiento de un sistema de realidad ocasionado por la experiencia de verse a uno mismo. El escenario común es el siguiente: un ser idéntico a otro aparece y existe la certeza de que no hay gemelo perdido alguno, no hay confusiones con espejos ni alucinógenos de por medio, es un doble que ha llegado a desestabilizar esquemas arraigados de la experiencia humana y que, tan imposible como suena su aparición, será tan complejo su destierro.

El doble, ampliamente conocido como *doppelgänger*, ha echado raíces en diferentes culturas a lo largo de los siglos. Sus manifestaciones predilectas, llegadas con el romanticismo alemán, se han dado a través de la literatura de carácter especulativo en la que el horror y lo inquietante resultan elementos cruciales. En los caminos de la literatura fantástica de diferentes países, por ejemplo, es común encontrarse con múltiples desdoblamientos,[1] personajes heraldos de locura y muerte que, a su vez, no se atienen a

[1] En la literatura latinoamericana pueden encontrarse diversos ejemplos de literatura especulativa que exploran el motivo del doble, tales son los casos de autores como Jenaro Prieto (Chile) con la novela *El socio* (1929), Clemente Palma (Perú) con la novela *XYZ* y el relato "La granja blanca" o Enrique Jaramillo Levi (Panamá) con su libro de cuentos *Duplicaciones* (1973). A estos ejemplos concretos podemos agregar conocidos nombres como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones y Coelho Neto.

determinada época, sino que se presentan a lo largo de los años atendiendo a inercias culturales específicas.

De esta manera, el doble también ha encontrado su propio camino a través de la literatura mexicana. Entre sus narrativas, éste se presenta como figura que deambula desde lecturas universales y, a su vez, como motivo aprehendido por escritores mexicanos interesados en explorar efectos específicos en sus relatos. Estas dos vertientes componen los fenómenos que me interesa desarrollar en la presente investigación, es decir, cómo es que el motivo del doble se ha enriquecido desde sus inicios y en su paso por la literatura universal y, aunado a esto, las estrategias narrativas que utilizan diferentes autores mexicanos para generar efectos literarios desde el *doppelgänger*.

Para este propósito, la presente tesis está articulada en dos capítulos. En el primero presento un recorrido a través de la consolidación del motivo del doble, explorando las nociones que lo han llevado a estar presente en gran cantidad de textos. Esencialmente, fundamento dicha consolidación en tres bloques: uno, la carga semántica que la palabra ha tenido desde su concepción realizada por Jean Paul Richter; dos, su progresiva configuración en conjunto con otros motivos literarios y símbolos relacionados con los desdoblamientos; y tres, su presencia en textos específicos que tienen como motivo principal al *doppelgänger*. A través de los mencionados bloques delimitaré la figura del doble para que, de esta manera, el capítulo concluya con la consolidación del doble en el caso mexicano, abordada desde 1815 con un texto de José Joaquín Fernández de Lizardi hasta la aparición del volumen de cuentos *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga publicado en 1946, libro donde el doble se presenta desde lo fantástico y sin necesidad de recurrir a elementos adyacentes que sitúen al desdoblamiento en segundo plano.

En el capítulo segundo analizo al doble en cuentos mexicanos de la segunda mitad del siglo XX, textos donde éste funciona como motivo principal y que se encuentran dotados de toda la carga semántica condensada a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX. De esta manera, reviso un total de seis cuentos. Los primeros cuatro se encuentran enmarcados en el género literario que por excelencia se relaciona con el doble, es decir, la literatura fantástica. Estos cuentos son, a saber: "La semana escarlata" de Francisco Tario, "Lealtad al fantasma" de Enrique Serna, "Final de una lucha" de Amparo Dávila y "El que camina al lado" de Norma Lazo. Así, organizados en agrupaciones de contenido —los sueños y la caminata—, abordo estos primeros textos desde concepciones teóricas de lo fantástico en busca de precisar los efectos literarios que resultan de la conjunción entre el motivo del doble y las técnicas propias de cada autor. Los conceptos teóricos clave para el análisis de estos relatos, inscritos en transgresiones de un sistema de realidad dado, son englobados por el motivo del umbral. La ilegalidad de Ana María Morales, lo abstracto-concreto de Rosalba Campra y lo ecofantástico de Nathalie Prince funcionan como herramientas que ayudan a enfatizar la llegada del *doppelgänger* en sus efectos al invadir lo cotidiano.

Asimismo, consciente de que el motivo responde a diversas inercias culturales, exploro su manifestación en otros géneros que, de igual manera, se ubican en el espectro de lo especulativo: la literatura policial y la ciencia ficción, éstos abordados en los dos cuentos restantes: "Lo mejor de Acerina" de Luis Arturo Ramos y "Orfeo" de Mauricio Molina. Con esto me interesa poner énfasis en que el motivo del doble no es hermético y que sus construcciones narrativas no se atienen únicamente a la aparición fantástica, sino que también se presenta en otras especulaciones socioculturales que ponen en entredicho nociones de identidad, subjetividad y otredad. Para esto, elaboro anotaciones sobre cómo se inserta el

doble en estos géneros y, al igual que en lo fantástico, cómo funciona para alcanzar efectos literarios propios de cada autor.

Finalmente, me parece apropiado enfatizar que considero el motivo del doble un desarrollo literario valioso en las letras mexicanas. A través de él se atienden inquietudes artísticas en conjunción con otros fenómenos tales como la presencia de narrativas especulativas poco conocidas en el canon mexicano y el desarrollo de técnicas literarias en función de un motivo apropiado de la literatura universal. A lo largo de esta investigación he decidido llamar a todos estos fenómenos y textos "El camino de los desdoblamientos", una de tantas vías que pueden tomarse para reflexionar sobre la literatura mexicana y la manera en que ésta opera frente a hechos tan remotos, tal como la antigua irrupción de un doble en un momento inesperado de la realidad. Entre espejos, sombras y bilocaciones el doble se ha abierto paso entre las letras mexicanas. Su presencia constante sugiere una mirada atenta que despeje, tal vez sólo un poco, la maleza en el camino.

# CAPÍTULO PRIMERO

## CONSOLIDACIÓN DEL MOTIVO

### 1.1. *Doppelgänger*

Puntualizar los conceptos que envuelven al doble resulta ser una parte fundamental para comenzar el recorrido. Las vías de interpretación que se desprendan estarán en función de esta delimitación teórica y establecerán puntos clave para comunicar la consolidación del *doppelgänger*.

Tan pronto como en la introducción de esta tesis, es posible encontrar dos conceptos que he utilizado indistintamente: "doble" y *doppelgänger*. Ambos vocablos tienen la función de nombrar un motivo literario en el que se registra la presencia de "dos incorporaciones del mismo personaje [que] coexisten en un mismo espacio o mundo ficcional".[2] La palabra *doppelgänger*, de raíces germánicas, es un concepto adoptado internacionalmente para describir este hecho y otros adyacentes a lo literario;[3] el "doble", por su parte, es la síntesis de este fenómeno enfocado en las letras hispánicas.

Este intercambio lingüístico, el cual posibilita el uso indiferente de conceptos para referirse al mismo hecho, confiere al motivo un carácter universal, estableciendo una apropiación constante que puede ser rastreada a través de textos literarios y académicos. El caminante principal de esta investigación, por lo tanto, será el *doppelgänger*, también conocido como doble. Asimismo, existe otro par de conceptos recurrente en esta investigación que, a diferencia del anterior, no puede ser utilizado indistintamente: me refiero al mencionado *doppelgänger* y a la noción de *desdoblamiento*.

[2] Rebeca Martín López, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, p. 18.
[3] El *doppelgänger* también es utilizado para describir a una persona muy parecida a otra sin que éstas tengan alguna relación de parentesco.

El *doppelgänger* es un desdoblamiento en sí mismo, pero no todos los desdoblamientos suponen la presencia de un *doppelgänger*. En pocas palabras, el acto del desdoblamiento es la creación de dos o más cosas a partir de una, es decir, la división de un elemento complejo en partes más simples.[4] Por ejemplo, en su novela *El huésped*, Guadalupe Nettel menciona como desdoblamiento al Coyote que, para convertirse en cordero, se quita la piel como un abrigo;[5] asimismo, podríamos agregar como ejemplos textos donde las extremidades, como en "La mano del comandante Aranda" de Alfonso Reyes, cobran autonomía una vez separadas del cuerpo humano; de igual manera, la sombra y los reflejos que se vuelven independientes son también un tipo de desdoblamiento. Es decir, la manifestación de un ser igual a otro, el *doppelgänger*, es una manifestación específica de un desdoblamiento.

Al conjunto de desdoblamientos que no incluye al *doppelgänger*, pero que forman parte de su isotopía, lo llamaré *constelación del doble*, concepto acuñado por Rebeca Martín López en su tesis doctoral *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* que ha tomado, a su vez, inspiración del campo temático de la "identidad dividida" propuesto por Massimo Fusillo en *L'altro e lo stesso. Teoría e storia del doppio*. A través de esta constelación se compactan fenómenos que anteceden al doble o que en su configuración hacen referencia a él.

El trabajo realizado por Rebeca Martín López incluye otras nociones y esquemas que considero vitales considerar, esto debido a que la investigadora realiza una propuesta integradora focalizada en las representaciones del doble en su rama fantástica y, asimismo,

[4] La segunda definición recuperada en el DRAE escribe que el desdoblamiento es el "fraccionamiento natural o artificial de un compuesto en sus componentes o elementos".
[5] Guadalupe Nettel, *El huésped*, p. 13.

manteniendo una apertura genérica y analítica del motivo. Esta forma de abordar al *doppelgänger* coincide con mi propuesta de investigación, la cual es revisar textos sobre dobles desde una noción que prioriza lecturas especulativas en contraposición a análisis psicocríticos; de igual manera, también considero importante la exploración intergenérica del doble, pues ésta demuestra su asimilación desde distintas perspectivas y contextos sociales.

Uno de los esquemas abordados por Martín López que también suscribo es la tipología de dobles que desarrolla en su libro, *La amenaza del Yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*. Para ella, el doble puede revisarse desde tres categorías: morfológica, diegética y genérica. La primera consiste en una clasificación respecto a las interacciones entre doble y desdoblado, ya sea que pertenezcan a dimensiones distintas que se funden, el caso de dos seres con identidades distintas, pero el mismo físico, o cuando el personaje se contempla a sí mismo después de la muerte. La segunda, tomada de la propuesta presentada por Pierre Jourde y Paolo Tortonese en *Visages du double: un thème littéraire*,[6] divide al doble desde una perspectiva narrativa: un doble puede ser subjetivo cuando el protagonista se desdobla y objetivo cuando el protagonista o narrador observa el desdoblamiento de un personaje secundario. La tercera categoría se enfoca en la distinción del doble más allá del prototipo fantástico y explora sus manifestaciones en otros géneros tales como el pseudofantástico o el paródico. En el caso de la presente tesis, esta categoría será aplicada a la literatura policial y a la ciencia ficción.

La tipología desarrollada por Martín López tiene la particularidad de no volver hermético el motivo, en su lugar, a través de sus categorías, es posible identificar y posicionar al doble aún si las nociones de sujeto, identidad y moral son distintas según la época de

[6] Rebeca Martín López, *op. cit.*, p. 19.

producción literaria. Esta clasificación se enfoca en los efectos narrativos que el doble ocasiona en los relatos que es, principalmente, el objetivo de la presente investigación.

Otro concepto recurrente en estas primeras páginas ha sido el de "motivo" para referirme a la manifestación del doble en literatura y otras artes. Diversos críticos se refieren al *doppelgänger* como tema,[7] otros, como la misma Rebeca Martín López y Gerardo Argüelles Fernández lo clasifican como motivo, pues la revisión del *doppelgänger* desde esta perspectiva permite su acercamiento específico como elemento articulador de narraciones y no desde la generalidad que ofrece la categorización temática. Asimismo, a través del motivo es posible explorar el doble como un fenómeno cambiante que se nutre de distintas tradiciones y fenómenos. Aunado a lo anterior, debe tomarse en cuenta que el doble no siempre es el elemento central de una narración y que, por sí mismo, no supone un tema que pueda hacerse más abstracto y general (como sucede con temas como el amor y la muerte), el motivo del doble es parte de preocupaciones más generales que pueden ser delimitadas en temas tales como la identidad y sus cuestionamientos o la lucha entre el bien y el mal.

Ahora bien, si la noción de tema se hiciera más específica y se concentrara en un concepto como un *universal temático* de lo fantástico, tal como propone la investigadora Magali Velasco Vargas, entonces el doble sería un tema cuyos motivos se conformarían por elementos como los espejos y partes del cuerpo que cobran autonomía,[8] sin embargo, para los fines de esta investigación un acercamiento al doble como tema universal fantástico resultaría problemático, pues provocaría que se presente como una figura hermética del

[7] Magali Velasco y Mario Gallardo son dos investigadores que recurren al doble desde la categorización temática.
[8] Magali Velasco Vargas, *El cuento: la casa de lo fantástico. Cartografía del cuento fantástico mexicano*, p. 60.

género dificultando las diferentes transgresiones que ha tenido a lo largo de los años así como las incursiones de otros géneros como el policial o la ciencia ficción.

Por ende, decido revisar al *doppelgänger* como un motivo principal en las narraciones que conforman el *corpus* de esta investigación, sin omitir su presencia subordinada en otros textos que fungen como antecedentes, como en el caso de "Los paseos de la verdad" de José Joaquín Fernández de Lizardi, cuyo desdoblamiento responde a un contexto dado en el México de 1815, año en el que la consumación de la Independencia no había sido consolidada y en el que se exploraba la búsqueda de una moralización a través de la literatura.

Para delimitar al *doppelgänger* también considero necesario retomar la noción originaria que establece el origen del motivo a través de la figura de los gemelos o de personas sumamente parecidas entre sí.[9] La semejanza de semblantes entre *original* y doble se vuelve de gran importancia ya que con ella se acentúa un conflicto de identidad que, a su vez, genera desazón en los textos al plantear cuestionamientos sobre el código de realidad establecido. Es esto por lo que la presencia de un *doppelgänger* responde a lo que Ana María Morales llama "ilegalidad", concepto que define al resultado textual de la convivencia entre dos códigos excluyentes de realidad[10] y que permite un acercamiento a los textos de dobles desde la literatura especulativa, específicamente, desde la literatura fantástica.

Ahora bien, si *original* y doble son dos seres de aspecto idéntico, su diferencia recae en sus propósitos y en unidades mínimas de expresión, es decir, bajo una inspección descuidada, el *doppelgänger* es un ser idéntico al *original*, pero en una revisión más

[9] Elizabeth Frenzel, en su *Diccionario de motivos de la literatura universal*, comienza su entrada para "El doble" de la siguiente manera: "El fenómeno del doble se basa en el parecido físico de dos personas, en el que puede intervenir una casualidad o un parentesco por consanguinidad, generalmente el de mellizos, de tal suerte que salta especialmente a la vista", p. 97.
[10] Ana María Morales, "De lo fantástico en México", p. XVI.

detallada, es posible que el doble ejerza un control diferente del cuerpo, ocasionando la posibilidad de reconocimiento entre uno y otro. La identificación de estas expresiones es importante puesto que en ella recaen algunos de los efectos estéticos de los relatos.

Por otra parte, la aparición del doble se puede concretar de diferentes maneras, si bien es reiterativa su aparición sin un motivo aparente, producto de las narrativas fantásticas que en su mayoría albergan al doble, hay ocasiones en las que el contacto con un código onírico resulta ser el umbral a través del que se presenta.[11] Otros de los umbrales predilectos son el espejo y el retrato, elementos que también suponen convivencia entre dos códigos de realidad. Los autores de relatos de dobles aprovechan la carga simbólica y semántica que estos umbrales han tenido en la historia literaria y los convierten en los detonantes que traerán la aparición de un doble. Por lo tanto, es importante que dichos símbolos no sean leídos como mero reflejo de la psicología detrás del *doppelgänger*, sino como engranajes de la configuración narrativa del doble cuya función se enfoca en los efectos de la ya mencionada ilegalidad en los relatos.

Con estas nociones y características tomadas en cuenta, entiendo al doble como un motivo literario basado en la irrupción diegética de un ser que posee la misma forma externa de un personaje presentado. Su aparición, incluidas sus variaciones de comportamiento, provocan efectos de extrañamiento y conflictos de identidad que se reflejan en la articulación narrativa y estética de los relatos. Asimismo, el *doppelgänger* no es un ser que posea materialidad implícita. Si bien el encuentro entre ambos compuestos es necesario para la creación de efectos inquietantes en la anécdota, es posible que el doble se presente como ser

[11] Andrea Castro, en su texto "El motivo del umbral y el espacio liminal", entiende el umbral como un "elemento estructurante de un encuentro entre dos mundos incompatibles", p 255, es decir, aquello usado en la narración cuya función recae en unir e interpelar dos sistemas de realidad distintos en un relato fantástico.

abstracto que no responda a las leyes físicas de la realidad establecida, ligando su presencia a apariciones espectrales que han cruzado los umbrales de lo concreto.

Esta definición de *doppelgänger* se ajusta a los seis cuentos principales en el *corpus*, excluyendo otros relatos en los que el desdoblamiento se limita a la aparición de reflejos, partes del cuerpo autónomas y condiciones médicas que expliquen la aparición de otro ser igual al desdoblado. En este sentido, la mayor parte de los antecedentes revisados y otros textos insertados en la constelación del doble no seguirán esta definición; en tales casos, me limitaré a describir la función que dicho suceso supone en la narración y en la configuración de líneas narrativas en la literatura mexicana.

### 1.2. Antes y después del *doppelgänger*

El camino para una consolidación del motivo del doble requiere de acudir a las manifestaciones del *doppelgänger* antes de que el término fuera puesto en circulación y, posteriormente, revisar cómo el motivo ha sido aprehendido en otros contextos y literaturas. Es decir, se vuelve necesario matizar los pilares del motivo y la manera en que es apropiado por otras manifestaciones literarias.

El "antes" del *doppelgänger* puede ser revisado desde la mencionada noción de desdoblamiento. En su forma más sintética, la palabra nos habla de separar un compuesto en sus unidades mínimas, haciendo que cada unidad sea complementaria de la otra. De esta manera, podemos pensar en el desdoblamiento como la formación de dos cosas a partir de una o la ramificación de un elemento en otro que cobra sentido en sí mismo. A nivel literario es posible encontrar diversos textos donde un acto de desdoblamiento se lleva a cabo.

Si rastreáramos los orígenes de una idea conducida al desdoblamiento o a la dualidad encarnada de un personaje, tendríamos que remontarnos a narraciones tan antiguas como el *Poema de Gilgamesh* (2500-2000 a. C.), donde los dioses le envían al héroe, Gilgamesh, de actitudes tiránicas, un hombre igual a él —Enkidu— para ponerlo a prueba y mejorar sus dinámicas de gobernante:

> -«Aruru, tú que has creado a la humanidad,
> crea ahora su imagen
> que le sea comparable por la fogosidad de su co-
> razón,
> y que rivalicen entre sí para que haya paz en
> Uruk!».[12]

En otras versiones de la epopeya, tales como la hitita, es posible leer que Enkidu es el "igual" de Gilgamesh,[13] también se pueden encontrar constantes pasajes donde ambos personajes son confundidos entre sí. En el texto, con todo, será posible delimitar que ambos se complementan y que con la llegada de Enkidu se logra el cometido de los dioses para que Gilgamesh reflexione sobre sus acciones en Uruk, su reinado; es decir, no estamos ante un doble ya delimitado conceptualmente como *doppelgänger*, sino ante la dualidad física de un hombre detonada por las entidades divinas del relato para dar una lección.

Ahora bien, definir una red de influencias alrededor de un texto como el *Gilgamesh*, como señala Rafael Jiménez Samudio, supone una labor de investigación complicada debido a la falta de evidencias disponibles al ser uno de los textos más antiguos de los que se tiene registro. A pesar de lo anterior, y como reflexiona el mismo Rafael Jiménez, es innegable que el *Gilgamesh* aborda preocupaciones antropológicas primigenias que otros textos antiguos también recuperan.[14] Muerte, búsqueda de inmortalidad, el mito de la creación y los

[12] *Poema de Gilgamesh*, edición de Federico Lara Peinado, p. 8. Versión Asiria.
[13] —«A este divino Gilgamesh que habéis creado yo he creado su igual (...)». *Ibid*, p. 121.
[14] Rafael Jiménez Samudio, Estudio preliminar al *Poema de Gilgamesh*, p. 28.

conflictos de identidad son constantes en una de las primeras epopeyas conocidas, donde, a su vez, encontramos uno de los primeros indicios de un desdoblamiento literario que estaría destinado a replicarse constantemente en las letras y los mitos universales.[15]

Otro de los textos fundamentales en la consolidación de los dobles como motivo es *Anfitrión* (S. II aprox.) de Plauto, una comedia romana que cuenta la historia de Anfitrión, un general en jefe del ejército tebano que se encuentra en una campaña militar. En su ausencia, el dios Júpiter se disfraza del general para seducir a Alcmena, la esposa de Anfitrión. El dios es acompañado por Mercurio, quien se disfraza de Sosia, esclavo de Anfitrión, para que Júpiter pueda cumplir su cometido. En esta comedia también se exploran los conflictos de identidad, específicamente de Sosia al encontrarse consigo mismo (con Mercurio):

> SO. — *(Aparte.)* ¡Diablos!, la verdad es que, cuando le miro
> a él, reconozco mi figura, tal como yo soy (que me he
> mirado muchas veces en el espejo); se parece una barbaridad
> a mí; tiene el mismo sombrero y el mismo vestido; es
> igualito que yo: las piernas, los pies, la estatura, el peinado,
> los ojos, la nariz y la boca, el corte de cara, la barbilla, la
> barba, el cuello: todo. ¿Para qué más? Si es que tiene
> la espalda llena de cicatrices, no hay dos cosas más
> parecidas. Pero si recapacito, yo soy seguro el mismo que he
> sido siempre; conozco a mi amo, conozco nuestra casa;
> tengo la cabeza clara y me doy cuenta de todo.[16]

[15] Pongamos el ejemplo de la figura del *fetch,* un ente conocido en el folclore irlandés que es recopilado por Francis Grose en *A Provincial Glossary* (1787) como "the apparition of a person living" (p. 55). En la novela de 1866, *The Fetchers*, los hermanos Banim (los autores) relatan el encuentro con un *fetch* y su posterior explicación, tratándose del doble de una persona que es augurio de buena suerte o de una muerte cercana. Si el doble se ve durante el día sucede el primer caso, si se ve de noche, ocurre el segundo (p. 203). Al *fetch* se le unen otras figuras tales como los *ikiryō*, del folclore japonés, que es la proyección fantasmagórica de una persona en el lecho de muerte que se manifiesta ante sus detractores. Dicha figura tiene registros literarios de aproximadamente el año 1021 con la novela *La historia de Genji*.

[16] Plauto, *Anfitrión*, p. 31.

Este dilema identitario originó otro concepto importante para los desdoblamientos literarios: el sosias, que debe su nombre al personaje de *Anfitrión* y el cual toma lugar en las letras universales en la forma de comedias, donde los dobles son personajes impostores que aprovechan su parecido para suplantar según su conveniencia. Autores como Shakespeare y Molière desarrollaron el sosias en algunas de sus obras —*La comedia de las equivocaciones* (1591/1592) y *Anfitrión* (1668), respectivamente—, siendo el sosias del primero también explorado a través de la figura de los gemelos.[17]

El inicio del propio concepto de *doppelgänger* resulta ser similar a lo relatado desde el *Gilgamesh*. Para Jean Paul Richter en la novela *Siebenkäs* (1796), el *doppeltgänger*[18] era un doble entendido como dos personas de espíritu y físico semejante que constantemente buscaban la experiencia compartida en detrimento de una individual, tal como sucedía con el rey Gilgamesh y Enkidu, personajes que en la mencionada epopeya llegaron a ser tan cercanos como hermanos. En la novela de Richter, esta similitud entre dos personas es presentada en Siebenkäs y Leibgeber, dos amigos que se reencuentran cuando el primero lleva a cabo sus alianzas nupciales al inicio de la historia. El parecido es descrito de la siguiente manera:

> Semejante alianza principesca de dos almas singulares era algo poco común […]. Pero al igual que las amigas que gustan de llevar vestidos iguales, sus almas coincidían plenamente en llevar la túnica polonesa y el salto de cama mañanero de la vida, quiero decir dos cuerpos idénticos en sus atavíos […]: ambos tenían el mismo resplandor en sus ojos, el mismo rostro de color terroso, la misma largura, grosor y demás.[19]

[17] Cabe destacar que rumbo al final del *Anfitrión* de Plauto, se revela que Alcmena ha dado a luz a un par de gemelos: Hércules e Ificles, mostrando que el juego de dobles también puede ser explorado desde los hermanos idénticos a la vista.
[18] La primera vez que se utiliza el termino para enfatizar la similitud entre los personajes es escrito con una "t" intermedia. Sin embargo, no es la primera ocasión en que la palabra se utiliza a lo largo de la novela, pues en el capítulo uno el autor utiliza "doppelgänger" (sin la t y entre comillas, probablemente para enfatizar la analogía) para referirse a un segundo platillo que se sirve al mismo tiempo que el primero. En ambos casos, el término hace referencia a una noción de duplicación.
[19] Jean Paul Richter, *Siebenkäs*, p. 31.

Aunado a esto, se menciona que los amigos, en algún punto de su historia, decidieron intercambiar nombres,[20] remarcando su afinidad no sólo física, sino de comportamientos, ideales y pensamientos. Tomando en cuenta lo anterior, es posible inferir que la composición original del término *doppelgänger* (*doppel*: doble; *gänger*: caminante) hace referencia a dos personas que se acompañan a lo largo de su vida las cuales comparten tantos atributos que son difíciles de distinguir una de la otra. Sin embargo, la literatura fantástica y otros géneros especulativos, tales como la ciencia ficción, no consolidan la vertiente cómica ni de experiencia compartida del doble, sino que en ellos prevalece una presentación gótica de los desdoblamientos traída por el periodo romántico.

Se vuelve importante mencionar, asimismo, que la llegada de seres como los dobles, los fantasmas y distintas apariciones frecuentes en los relatos fantásticos traídos por el romanticismo, se vio propiciada por los cambios en los paradigmas filosóficos y artísticos que estaban en boga en el siglo XVIII. La Ilustración trajo consigo la exaltación del racionalismo como forma predilecta de pensamiento y de conocimiento de la realidad, sin embargo, tal como apunta Lola López Martín, "la lógica cerebral estaba dejando a la vista los fallos del pretendido «realismo» artístico dentro del cual no entraban las experiencias irracionales vividas por el hombre".[21] Así, en una exploración sobre aquellos hechos, preguntas y situaciones a los que el paradigma racionalista parecía no mostrar interés, es que poco a poco se abre la puerta a otros modelos de expresión y de pensamiento. Es entonces que comienza a ser frecuente la expresión romántica del arte y aparecen textos góticos y fantásticos que traían consigo figuras como el doble.

[20] *Ibid*, p. 32.
[21] Lola López Martín, *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX,* p. 205.

Es de esta manera que llega el romanticismo que, a decir de Rebeca Martín López, es el momento en que se consolidó literariamente el motivo del doble.[22] Este periodo artístico y cultural, presente en diferentes manifestaciones a través de gran cantidad de países, fue el momento en que diferentes escritores exploraron problematizaciones literarias sobre la identidad y su unión con figuras integradoras como la Naturaleza o la Nación. *The new Princeton enciclopedia of Poetry and Poetics* engloba en su definición de romanticismo la constante dualidad de conceptos en dicho movimiento y sus posibles consecuencias:

> Conciencia y realidad deben fusionarse en la versión romántica de la recuperación paradisíaca; también lo hacen sujeto y objeto; razón e imaginación; Dios, la naturaleza y el yo; clases sociales opuestas; y el pasado y el futuro. Esta afirmación central de los romanticismos se expresó a sí misma en la literatura, la filosofía y en la acción política. Sin embargo, era imposible lograrlo literalmente y, por lo tanto, su explosividad iba acompañada de inestabilidad, fragmentación, dirección indirecta y ausencia.[23]

La unidad resultaba fundamental para los primeros romanticismos consolidados en las letras europeas occidentales;[24] a pesar de esto, fueron notorias las reflexiones encaminadas a un desencanto social detonadas por las consecuencias de eventos como la Revolución Francesa o las Guerras Napoleónicas, lo cual llevó a concebir los ideales románticos desde la fragmentación en un desencanto por el fracaso en esa búsqueda unitaria. Éste es el momento de la sensibilidad y la melancolía, estados anímicos que provocaban la meditación de los elementos oscuros de la realidad. De manera que un sujeto escindido, mirándose a sí mismo en un espacio determinado, es afín a un periodo como el romántico donde se problematizaba la subjetividad de los individuos.

[22] Rebeca Martín López, *op. cit*., p. 77. La autora se refiere, más específicamente, al romanticismo alemán.
[23] Alex Preminger, *et al*. *Princeton Encyclopedia*, p. 1093. La traducción es mía.
[24] Estás ideas también fueron anotadas por Víctor Hugo en su conocido prólogo a *Cromwell*.

La exploración del entorno desde un punto de vista romántico determinó algunas de las temáticas y motivos de los escritores de la época. Michael Ferber menciona: "La contemplación melancólica de cementerios, como es lógico, también conducía algunas veces a un tipo de horror no muy filosófico […], pronto los novelistas añadieron fantasmas y otros seres y eventos inquietantes para crear el género que llamamos Novela "Gótica".[25] Hablamos entonces del periodo que vio nacer a los aparecidos, fantasmas, revinientes y vampiros de los grandes castillos y es entonces que el *doppelgänger* toma los atributos de un ser obscuro por sobre los cómicos, consolidándose así como motivo literario con tendencias a lo inquietante.

Aún con esto, el doble, elabora también Martín López, fue consolidándose no sólo como una consecuencia social en la literatura (en la que la melancolía era rastreable en diversas manifestaciones artísticas como la pintura y la música), sino que obtuvo "la naturaleza y la autonomía de motivo literario y que, por tanto, fija un modelo para la posteridad desde el mismo ámbito textual",[26] es decir, la aparición del doble no siempre está limitada a determinados contextos sociales, sino que comienza a manifestarse con más frecuencia sin atenerse a una época o visión cultural, siendo capaz de ser explorado como un fenómeno meramente literario.

Por tanto, si bien es posible leer los relatos de dobles desde una clave alegórica de la consciencia o como un conflicto entre el bien y el mal, es con la consolidación del motivo que el doble deja de ser puramente la analogía de la moralidad corrompida y se vuelve un elemento poetológico,[27] logrando que el *doppelgänger* entre en armonía con sus elementos

[25] Michael Ferber, *Romanticism, a very short introduction*, p. 37. La traducción es mía.
[26] Rebeca Martín López, *op. cit.,* p. 153.
[27] Gerardo Argüelles Fernández y Luz del Carmen Ledesma Juárez revisan "William Wilson" de Edgar Allan Poe bajo este argumento en su artículo "Susurros y reflejos: revisitando el fenómeno del *doble* en "William Wilson" de Edgar Allan Poe".

diegéticos y ocasionando que la simbología asociada con el doble vaya más allá de una asociación con el elemento psicológico de los relatos y se acerque a un elemento textual.

### 1.3. Las virtualidades del alma: simbología asociada con el doble

Parte importante en la consolidación del *doppelgänger* como motivo literario se dio gracias a la constante asociación de éste con manifestaciones específicas del sujeto, las cuales no tardarían en entenderse como representaciones de una condición fragmentaria del ser humano. Considero que fueron tres las manifestaciones principales que aún en la actualidad siguen prendidas a los textos donde aparece alguna clase de desdoblamiento: el espejo, la sombra y el retrato, expresiones que suponen la virtualidad de un sujeto, entendida como su representación, a la cual se le atribuye una autonomía pensada como posibilidad fantástica.

En tanto presencia fantástica, es posible abordar dicha virtualidad desde la perspectiva de la filosofía escolástica, la cual Mary-Laure Ryan condensa de la siguiente manera: "Lo virtual no es aquello que carece de existencia sino lo que posee el potencial, o la fuerza para desarrollarse hasta alcanzar la existencia",[28] es decir, la representación especular del sujeto se convierte en posibilidad autónoma, provocando la aparición del *doppelgänger* en los relatos fantásticos. Dichas virtualidades del sujeto han sido entendidas como manifestaciones de su alma, teniendo exploraciones en antiguas creencias tradicionales.

James George Frazer en *La rama dorada* se encarga de recopilar aquellas creencias mitológicas de sociedades primitivas que aún se mantienen y que han echado raíces en el imaginario contemporáneo, dedicándole gran parte de su trabajo a las creencias sobre el alma y sus manifestaciones en diversos pueblos a lo largo del mundo. Un ejemplo de esto se

[28] Mary-Laure Ryan, *La narración como realidad virtual*, p. 45.

encuentra en la isla de Wetar, donde "hay brujos que enferman a una persona hiriendo su sombra con una lanza o acuchillándola con un sable",[29] estableciendo las virtualidades del sujeto no como mera simbología, sino como una manifestación real del alma con sus correspondientes peligros al permanecer expuesta.

De manera que, así como el espejo refleja el alma del que se mira, la sombra es la proyección de ésta y el retrato la encapsula en un lienzo. Esta forma de concebir el alma fue lo que generó las imágenes encantadas recurrentes en la literatura universal, desde relatos folclóricos hasta infantiles, donde los retratos siguen con la mirada al espectador y los espejos se vuelven un umbral hacia mundos paralelos.

En este sentido, entiendo por virtualidades del alma, en primer término, a aquellas manifestaciones de los sujetos que, cobrando autonomía, se convierten en un *doppelgänger*; en segundo lugar, a la estética que dichos objetos generan en determinados relatos de desdoblamientos.

La literatura ha explorado ampliamente las virtualidades del alma, así como su ausencia cuando los personajes no poseen una. El mejor ejemplo de un personaje que entra en discordancia con la virtualidad del alma es el conde Drácula, de la novela homónima de Bram Stoker escrita en 1897. El texto en cuestión resulta ilustrativo, ya que es producto de una vasta recopilación de creencias y del folclore balcánico que confluyen con las concepciones sobre la criatura que el mismo autor desarrolló.[30] En el segundo capítulo de la novela, Jonathan Harker, uno de los personajes, piensa lo siguiente: "…sabía que el hombre [Drácula] estaba a mi lado y podía verle por encima del hombro. ¡Mas no se reflejaba en el espejo! Podía ver toda la habitación que tenía detrás. Pero no había ni rastro de ningún ser

[29]James George Frazer, *La rama dorada*, p. 230.
[30] Juan Antonio Molina Foix, Introducción a *Drácula*, 2012.

humano, a excepción de mí".[31] En la introducción, Molina Foix menciona que en la novela existieron otras situaciones similares, tales como que Drácula no pudiera ser retratado en un lienzo ni en una fotografía,[32] manifestaciones que el autor finalmente descartó, pero que consolidaban la carencia de alma del Conde. Respecto al *doppelgänger*, contrario al vampiro, el alma no desaparece, sino que se escinde en sus virtualidades que encuentran reiteraciones en la literatura.

Se vuelve fundamental, entonces, revisar cómo se han desarrollado estas presentaciones del alma y del sujeto escindido en la literatura no como el reflejo de las conductas psíquicas de los personajes escindidos, es decir, como una clase de sintomatología psicológica; en cambio, deben atenderse como elementos narrativos que establecen estrategias literarias según el efecto buscado. En este caso, de situaciones de desazón propias de la literatura especulativa.

### 1.3.1. El espejo

«…uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado
que los espejos y la cópula son abominables,
porque multiplican el número de los hombres.»

Jorge Luis Borges

Las historias fundacionales de distintas literaturas han conferido al espejo atributos misteriosos y sobrenaturales. Figuras como la de Narciso, semidios que encontró la perdición al enamorarse de su propio reflejo, se asentaron no sólo en la literatura, sino en otros tipos de arte, creencias y disciplinas al ser referentes en la explicación de conductas humanas

[31] Bram Stoker, *Drácula*, pp. 125-126.
[32] Juan Antonio Molina Foix, *op. cit.,* p. 31.

específicas.[33] En el periodo romántico, escribe Theodore Ziolkovski, se "redescubrió la antigua verdad edénica de que el conocimiento casi invariablemente produce conciencia, [por lo que] el espejo se convierte simultáneamente en el instrumento que expone los horrores del Yo".[34] El espejo, en su condición de reflejar, pero también de invertir, es un artefacto asociado con las facetas negativas del ser humano, por lo que, eventualmente, formaría parte en los relatos como artificio que configura atmósferas imaginativas.

El espejo es un motivo literario en sí mismo. En la literatura fantástica supone uno de los grandes arquetipos del umbral, es decir, de un límite donde es posible identificar la intervención de un sistema de realidad en otro. De manera general, los umbrales pueden presentarse de distintas maneras y a través de diversos sentidos, es decir, no son únicamente espacios visibles, también son manifestaciones percibidas por el olfato, el oído o el tacto. De esta manera, un umbral puede ser una puerta, un puente, un olor, un sonido[35] o un objeto encantado donde es recurrente encontrar cuadros o, en este caso, un espejo, que dado al misterio que lo permea ha sido catalogado como portal hacia el mundo de las almas, portador de seres sobrenaturales o duplicador de personajes que cuestionan su propia existencia.

Recordemos el fragmento anteriormente transcrito de *Anfitrión*. Sosia declara reconocerse a sí mismo en Mercurio al haberse visto repetidas veces en el espejo: es su reflejo ya bien conocido lo que le da la seguridad de estar ante su doble. Aquel al que mira es

[33] El doble, junto con sus propiedades fantásticas y mitológicas, también ha sido explorado y homologado por distintas disciplinas para sus propios fines. La neurología es una de las más notables, rama de la medicina donde el fenómeno ha sido estudiado desde tres principales conceptos: la autoscopía, la heautoscopía, y el *out-of-body experience* (experiencia extracorporal). Existen gran cantidad de casos clínicos donde pacientes tienen experiencias autoscópicas después de sufrir situaciones específicas, tales como un golpe o el sometimiento a un gran estado de estrés. Es remarcable cómo los médicos redactan estos casos clínicos haciendo constantes comparaciones con textos literarios con el fin de ilustrar con mayor eficiencia los síntomas a los lectores.
[34] Theodore Ziolkovski, *Desenchanted images*, p. 158.
[35] Un gran ejemplo es el cuento "La mendiga", de Ana de Gómez Mayorga, donde la música es el vehículo para que el personaje principal pueda escuchar el espíritu de una mujer que ha sido maldecida en el pasado.

exactamente igual a lo que siempre ha visto ante el espejo, lo cual le genera dudas sobre su propia identidad y provoca la búsqueda de respuestas racionales.

Este proceso de reconocimiento y su posterior indagación es determinante en la literatura fantástica, donde los personajes buscan la respuesta más lógica al encuentro con su doble: cansancio, una persona muy parecida, una alucinación o estar frente a un espejo se vuelven las resoluciones predilectas. Tomaré, por ejemplo, el conocido relato de Edgar Allan Poe, "William Wilson", cuento de 1839 donde un estudiante comienza a ser perseguido por su sosias, del mismo nombre, en su época escolar. El sosias, que decido llamar así en primer término porque sólo se trata de una persona muy parecida, imita los modos y acciones del Wilson "original" hasta pasar como la misma persona sin que nadie más note la extrañeza en el progresivo parecido entre ambos, convirtiéndose en un auténtico *doppelgänger* mientras los años pasan más allá de su época de estudiante. William Wilson (el doble) comienza a perseguir al "original" cuando éste está a punto de realizar acciones poco éticas como blasfemar y estafar. Rumbo al final del relato, Poe escribe lo siguiente:

> Donde antes no había nada, alzábase ahora un gran espejo (o por lo menos me pareció así en mi confusión). Y cuando avanzaba hacia él, en el colmo del espanto, mi propia imagen, pero cubierta de sangre y pálido el rostro, vino a mi encuentro tambaleándose. Tal me había parecido, lo repito, pero me equivocaba. Era mi antagonista, era Wilson, quien se erguía ante mí agonizante.[36]

El relato, plagado de ambigüedad, como muchos de los textos de Poe, es un gran ejemplo de la poética del autor que escarba en la condición humana y la enfrenta con situaciones y seres sobrenaturales. El espejo, como bien apuntan Argüelles y Ledesma, debe ser leído como parte del imperio semántico en los juegos poetológicos del autor.[37] Será ésta la forma en que revisaré la presencia de los espejos y de los objetos "simbólicos" encontrados en los cuentos

[36] Edgar Allan Poe, "William Wilson", p. 37.
[37] Argüelles y Ledesma, *op. cit.,* p. 109.

mexicanos contemporáneos, es decir, desde una clave fantástica donde el símbolo es un artificio creado para construir desazón según la poética del autor en cuestión.

### 1.3.2. La sombra

«Y le hizo gestos con la cabeza a la sombra,
y la sombra le correspondió.»

Hans Christian Andersen

La sombra ha sido un símbolo distinguido para ilustrar el lado oscuro del ser humano.[38] Rebeca Martín López rastrea la demonización de la sombra hasta los diálogos platónicos, cuando en el mito de la caverna se establece a las sombras como simples imitaciones de las ideas reales.[39] Asimismo, es posible leer que en el Hades de la mitología griega son las sombras de los muertos las que ahí residen,[40] situación que cobra un sentido punible en la *Divina Comedia* donde almas castigadas son definidas en repetidas ocasiones como sombras.[41] La sombra, por tanto, llegará al periodo romántico de las letras con estas connotaciones, formando parte de relatos de corte gótico donde eran frecuentes las manifestaciones sobrenaturales de seres imposibles.

El género gótico en la literatura, en opinión de Norma Lazo,[42] debe su nombre al *gótico flamígero*, un estilo arquitectónico que se caracteriza por simular el movimiento de las flamas y que se heredó a la literatura en las diégesis de relatos con presencia regular de velas, fogatas y de sombras que elaboraban historias sobre lo oculto y el misterio, relatos donde el

[38] Para Carl Jung la sombra era esa parte oscura de la psique que había que sanar.
[39] Rebeca Martín López, *op. cit.,* p. 93.
[40] Javier Arce, *Biblioteca*, nota 5, p. 40.
[41] Dante Alighieri, *Divina comedia*, p. 32.
[42] Norma Lazo, *El horror en el cine y la literatura*, p. 54.

movimiento autónomo del fuego provocaba que las sombras de los personajes —entendidas en el imaginario como almas— se mantuvieran inquietas sobre las paredes.

A su vez, para Nick Groom,[43] la estética gótica se vio reflejada con fuerza en la "disolución de los monasterios", un hecho histórico realizado bajo el mandato de Enrique VIII en el siglo XVI que se caracterízó por dejar a los monasterios católicos en ruinas después de ser saqueados y devastados por fines políticos y religiosos. Esta estética propició la escritura de baladas y tragedias de venganza que supondrían los inicios del llamado género gótico en la literatura, caracterizado por el misterio, lo sobrenatural y los entornos en ruinas que reflejan un pasado de prosperidad en decadencia. La literatura gótica, por tanto, se gesta a través de la observación de lugares devastados que antes fueron sagrados y donde las sombras, antes presentes en lugares ordenados, ahora se proyectaban en ruinas, dando paso a la aparición de fantasmas, demonios y dobles.

Las sombras y ruinas de la literatura gótica y romántica parecen ofrecer las diégesis predilectas para la aparición y desarrollo del *doppelgänger*, que utiliza la noche como momento constante para manifestarse. Recordemos la creencia irlandesa del *fetch*, a ese doble que visto de día otorga longevidad y visto de noche, es heraldo de una pronta muerte.

El doble usualmente atormenta en la oscuridad, cuando las capacidades visuales, importantes para el relato fantástico, son mermadas por la falta de iluminación. Por tal motivo, se vuelve inevitable que el *doppelgänger* emerja como sombra, es decir, como primera explicación ante la dualidad encarnada de los personajes, para después dejar la certeza de autonomía como personaje en sí mismo.

[43] Nick Groom, *The Gothic: A Very Short Introduction*, pp. 56-58.

### 1.3.3. El retrato

Dante Gabriel Rossetti, además de representar al doble en sus pinturas, también lo exploró desde la literatura, donde presenta con mayor profundidad la experiencia con el *doppelgänger*. "Saint Agnes of Intercession" es un cuento inconcluso escrito entre 1850 y 1860 donde un pintor descubre que él y su prometida, o personas exactamente iguales a ellos, existieron hace cuatrocientos años. El descubrimiento se da en distintos museos, donde el personaje principal, cuyo nombre no conocemos, encuentra el cuadro que lo sorprendió en la infancia sólo para ver que la modelo representada es igual a su prometida, Mary; a su vez, descubre que Bucciuolo Angiolieri, pintor del cuadro, realizó un autorretrato que también se encuentra en exhibición, resultando en la viva imagen del protagonista, tal como sucedió con su futura esposa. A partir del descubrimiento, el relato explora los efectos que éste tiene en el protagonista, siendo víctima de constantes fiebres y cuestionándose si ése será el motivo por el que en ocasiones su alma se siente insegura de sí misma:

> La tremenda experiencia de ese momento, que tal vez nunca haya conocido ningún otro hombre, debe permanecer sin describir; ya que la descripción, leída tranquilamente en el ocio, podría parecer un delirio fantástico. Yo era como quien, viniendo de un desierto a alguna ciudad muerta desde el primer mundo, encontrara entre las tumbas un cuerpo humano exactamente a su imagen, embalsamado; con la moneda ennegrecida todavía entre sus labios y los jarrones todavía a su lado, en honor de los dioses cuyos nombres mismos han sido abolidos.[44]

El protagonista equipara la experiencia del doble con la ocasionada por la muerte y la posterior duda en la veracidad del alma propia. A su regreso, sus padres cuestionan su sanidad mental y atribuyen los acontecimientos a explicaciones racionales mientras su hijo se recupera. El relato, incompleto debido a la muerte del autor, no alcanza a describir la reunión

[44] Dante Gabriel Rossetti, "Saint Agnes of Intercession", p. 566. La traducción es mía.

del protagonista con su prometida ni desarrolla una resolución respecto a la experiencia con el doble. A pesar de esto, es importante resaltar que el último párrafo está destinado a una reflexión del protagonista sobre su identidad, una situación desencadenada por sus memorias de la ciudad donde camina desde su infancia mientras va al encuentro con Mary, situación que recuerda a una de las acciones predilectas de los dobles: la caminata.

El cuadro (*How they met themselves)* y el relato de Rossetti muestran ejemplarmente la relación que tuvo el retrato con el motivo del *doppelgänger*, siendo en su mayoría inquietante o reflexiva en cuanto introspección moralizante. De modo que es posible encontrar diversos textos donde el desdoblamiento se da a través de un cuadro, siendo el *Retrato de Dorian Gray* (1891) uno de los más conocidos, donde la representación del sujeto es aquélla que sufre los cambios y no el sujeto en sí mismo, es decir, el cuadro es el reflejo de las malas decisiones que afectan el alma del personaje en cuestión. El descubrimiento de ese proceso se da paulatinamente, provocando que la atmósfera fantástica se concentre mientras avanza el relato, siendo la mirada un elemento determinante desde los inicios del relato gótico, cuando los ojos fueron los primeros en cobrar vida antes que el ente sobrenatural saliera del propio cuadro.[45] La novela de Oscar Wilde también elabora en este aspecto, pues es a través del brillo en los ojos de Dorian Gray que Basil Hallward, el retratista en la novela, es capaz de representar el alma del modelo, confiriéndole al artista, a través de su conexión con el arte, la sensibilidad suficiente para representar el alma de Gray. Por lo tanto, el retrato encantado no se limita a la representación, sino al proceso con el que se llevó a cabo, estableciendo una fuerte conexión entre el *doppelgänger* y la sensibilidad artística, relación explorada también en algunos relatos mexicanos que presentaré más adelante.

[45] Theodore Ziolkovski, *op. cit.*, p. 94.

### 1.3.4. El sueño

Tal como las tres virtualidades del sujeto antes revisadas, los sueños han sido elemento sustancial en el análisis de la psique humana, siendo recobrados para interpretar la parte oculta de los comportamientos.[46] En diversas literaturas, antes de la llegada del fantástico propiamente dicho, el sueño y la duermevela eran los momentos donde el doble hacía acto de presencia, pues en ellos se exploraban las imposibilidades de un sistema de realidad establecido teniendo como base una explicación racional. Aún con eso, la duermevela, momento intersticial entre vigilia y sueño, pronto sería catalogada también como umbral fantástico al manifestar ambivalencias lógicas, siendo la antesala para el otro espacio de imposibilidades que es el sueño en sí mismo.

Considero que es posible englobar las tres virtualidades del sujeto vistas como desdoblamiento en el espacio onírico, pues gran cantidad de dobles llegan con los sueños y en el sueño mismo se presentan a manera de reflejo, sombra o retrato. El sueño, comúnmente, se desarrolla cuando la oscuridad y la noche se presentan en el relato, momento en que se configuran los escenarios inquietantes de lo fantástico, y cuando los objetos parecen retomar sus concepciones primigenias de magia.

Por lo tanto, será común encontrar historias de desdoblamientos que suceden a raíz de un sueño o dentro de un sueño. Vistos desde lo fantástico, la pregunta no será el "qué significa" determinado sueño, pregunta predilecta por los análisis psicocríticos, sino el cuestionamiento en la ambigüedad de saber si se está dentro de un sueño o no, saber cuál de

[46] Rosalba Campra sintetiza esta función de los sueños con la pregunta "¿qué significa?" en su libro *En los dobleces de la realidad*, p. 133.

los sistemas de realidad es el que invade al otro sin tener la seguridad que brindan los mundos oníricos.

### 1.4. La consolidación a través de textos específicos

La autonomía de las virtualidades supone, en muchas ocasiones, el conflicto principal de una narración y abona nuevos elementos en la consolidación del motivo del *doppelgänger*. Por lo tanto, se vuelve necesario construir un breve recorrido por aquellas narraciones que han logrado reforzar la construcción, exploración y delimitación de los desdoblamientos en su concepción occidental para, posteriormente, revisar su lugar en la literatura mexicana, pues en estos textos se presentan nuevos agregados a la figura del *doppelgänger* que funcionarán en una posterior apropiación literaria.

Dicho recorrido implica remarcar un par de hechos. El primero es que existen diversos textos que forman parte de lo que puede ser llamado un *corpus* del doble, textos donde no necesariamente hace acto de presencia un *doppelgänger*, pero que han significado un eslabón importante en su consolidación, es decir, se tratan de textos situados en la *constelación del doble*. A esta delimitación responden textos donde se explora alguna clase de desdoblamiento (no *doppelgänger)* y que la crítica ha considerado inherentes de un *corpus* de este motivo tales como *Aurélia* de Gérard de Nerval, *Avatar* de Théophile Gautier, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, y algunos cuentos de Edgar Allan Poe, como "Un cuento de las Montañas Escabrosas" y "El retrato oval". Por otra parte, novelas como *Los elíxires del diablo* de E.T.A. Hoffmann, *El doble* de Fiódor Dostoievski y el cuento "William Wilson" del mismo Poe, sí los considero

como textos donde el eje primordial es un *doppelgänger* puesto que los personajes principales se encuentran consigo mismos como una manifestación fantástica.

En segundo lugar, y habiendo realizado esta distinción, será necesario hacer dicho recorrido en orden cronológico, es decir, según la fecha en la que cada texto fue publicado, indistintamente si pertenecen a un texto donde sólo se atiende a un tipo de desdoblamiento o a uno donde aparece un *doppelgänger,* con el objetivo de notar vías consecuentes en los elementos que han consolidado el doble y matizar posibles características en común.

Por lo tanto, es necesario remontar este recorrido a los inicios del siglo XIX, específicamente a 1815, año en que aparece *Los elíxires del diablo*, de E. T. A. Hoffmann, novela que cuenta cómo su protagonista, el monje Medardo, lidia con una maldición familiar que lo orilla a realizar acciones reprobables y a ser atormentado por desdoblamientos circunstanciales, productos, también, de sus malas decisiones tomadas a lo largo de la novela y que le recuerdan constantemente su latente culpabilidad. En el texto se desarrolla el tono que los dobles de Hoffmann adquieren en otros de sus relatos, los cuales están orientados a una vertiente fantástica que solidifica los conflictos identitarios de los sujetos escindidos que ya se divisaban desde *Anfitrión*, con la diferencia de que los dobles hoffmannianos no son explorados humorísticamente, sino todo lo contrario, pues son dobles que incitan a realizar acciones negativas y a atormentar a los sujetos desdoblados cuando el sistema de realidad impuesto comienza a carecer de lógica. No se debe pasar por alto que una de las principales inspiraciones de Hoffmann fueron las novelas góticas, en especial *El monje* (1796) de Matthew G. Lewis, por lo que no es de sorprenderse que sus narraciones sean afines a la estética gótica, abundante en presentar sus historias en castillos y monasterios iluminados apenas por la luz de las velas. Si bien Hoffmann cuenta con otros textos donde se explora el

doble,[47] en *Los elíxires del diablo* es su motivo principal, insertando al *doppelgänger* en atmósferas inquietantes que pronto parecerían ser inherentes en él.

Algunos años después, en 1839, Edgar Allan Poe publica su relato "William Wilson", del cual considero importante remarcar (además de los juegos poetológicos que he señalado en el apartado anterior) un debate latente que se ha dado en la crítica literaria en relación con la naturaleza del doble en el relato: ¿es el doble del cuento una metáfora de la consciencia de Wilson o realmente se ha enfrentado a un *doppelgänger*? Robert Regan planteó la complejidad de dicha pregunta cuando la mayoría de los críticos señalaba la primera interpretación como única posibilidad y abrió el debate sobre una ambigüedad donde ambas opciones son igual de verificables.[48] En los términos de esta investigación, la primera interpretación supondría pensar el "Wilson" desde la perspectiva de un desdoblamiento no fantástico y la segunda significaría la inserción del texto en la vertiente del *doppelgänger*. Me decanto a pensar el "William Wilson" a partir de la segunda posibilidad, desde la lectura que toma el incidente de los abrigos como manifestación del doble literal[49] y no como mera alegoría; es decir, William Wilson es víctima de su *doppelgänger*. El relato, a su vez,

[47] Ejemplos de otras obras de Hoffmann son "La aventura de la noche de San Silvestre" (1815), "El hombre de la arena" (1816), y *Opiniones del gato Murr* (1819).

[48] Robert Regan planteó este cuestionamiento en una conferencia dictada en la Convención de la Asociación de Lenguas Modernas del Noreste de 1986. Tracy Ware, "The two stories of "William Wilson", p. 43.

[49] El incidente de los abrigos se da después de que el William Wilson "original" fuera descubierto haciendo trampa en una partida de póker al esconder las cartas debajo de su ropa. Cuando se le pide abandonar el lugar, el anfitrión lo alcanza para devolverle el abrigo que había olvidado. Es en este momento que sucede el incidente que transcribo aquí: "Humillado, envilecido hasta el máximo como lo estaba en ese momento, es probable que hubiera respondido a tan amargo lenguaje con un arrebato de violencia, de no hallarse mi atención completamente concentrada en un hecho por completo extraordinario. La capa que me había puesto para acudir a la reunión era de pieles sumamente raras, a un punto tal que no hablaré de su precio. Su corte, además, nacía de mi invención personal, pues en cuestiones tan frívolas era de un refinamiento absurdo. Por eso, cuando Preston me alcanzó la que acababa de levantar del suelo cerca de la puerta del aposento, vi con asombro lindante en el terror que yo tenía mi propia capa colgada del brazo —donde la había dejado inconscientemente— y que la que me ofrecía era absolutamente igual en todos y cada uno de sus detalles. El extraño personaje que me había desenmascarado estaba envuelto en una capa al entrar, y aparte de mí ningún otro invitado llevaba capa esa noche. Con lo que me quedaba de presencia de ánimo, tomé la que me ofrecía Preston y la puse sobre la mía sin que nadie se diera cuenta." p. 80. Agradezco al doctor Gerardo Argüelles por brindar los indicios para notar dicho suceso en el relato.

introduce la persecución sin tregua de un doble a su *original*, característica que será constante en otras narraciones como *El doble* de Dostoievski.

Publicada en 1846,[50] *El doble* es una novela encaminada al realismo propio de este autor, pero, similar al cuento de Poe, con la suficiente complejidad para recibir diversas vías interpretativas que también pueden ser enfocadas en un relato fantástico con tintes sociales de su época.[51] La novela posee elementos absurdos que evocan lo gogoliano,[52] generando una atmósfera de intranquilidad con momentos fugaces de ironía. Estimo importante el capítulo cinco de la novela, donde después de una larga y apresurada caminata a través de San Petersburgo, bajo lluvias torrenciales,[53] Yákov Petróvich Goliadkin se enfrenta por primera vez a su doble. Dostoievski configura la parte más importante de su narración —el desdoblamiento— recuperando una de las concepciones originales del *doppelgänger*, es decir, "el doble que camina", y lo coloca en una atmósfera fantástica con notas de terror:

> De pronto, a través del aullido del viento y el fragor de la tempestad, llegó otra vez a sus oídos el ruido de pasos cercanos. Se estremeció y abrió los ojos. Otra vez ante él, a veinte pasos, emergió la negra silueta de un hombre que iba a su encuentro. Caminaba rápido, apurado, apretando el paso; la distancia entre ellos se reducía. El señor Goliadkin pudo ahora examinar de pies a cabeza a su nuevo compañero rezagado; lo examinó y lanzó un grito de asombro y horror; las piernas le flaquearon. Era el mismo transeúnte ya familiar, el mismo junto al cual había pasado diez minutos antes y que, de pronto, de manera totalmente inesperada, reaparecía ante él.[54]

---

[50] La primera edición de *El doble*, publicada en 1846, fue considerada un fracaso comercial. Posteriormente, el autor editó la obra y volvió a aparecer en 1866, resultando en la versión que se conoce hoy en día. Recomiendo leer *El doble. Dos versiones: (1846 y 1866)* editado, traducido y anotado por Alejandro Ariel González, de la editorial Eterna Cadencia en 2013.

[51] La novela ejemplifica algunas desventajas del sistema de la Tabla de Rangos, instaurada en el mandato de Pedro el Grande en 1722 y vigente hasta la Revolución rusa en 1917. Consistía en una transposición de rangos militares al orden civil, conformados por 14 rangos enfocados en labores burocráticas, obteniendo más gracia del Estado aquéllos con rango más alto. Se piensa que el personaje, Yákov Petróvich Goliadkin, pertenecía a los últimos rangos de la Tabla.

[52] De Nikolái Gógol, escritor ruso nacido en 1809, autor del conocido cuento sobre un desdoblamiento: "La nariz" de 1836.

[53] Alejandro González establece aquí una relación intertextual con el *Fausto* de Goethe, donde el perro es la representación de Mefistófeles. Esta lectura agrega más elementos fantásticos a la novela.

[54] Fiódor Dostoievski, *El doble*, p. 112.

Al encuentro de Goliadkin con su *doppelgänger* deben agregarse algunos elementos diegéticos notados por críticos como Alejandro Ariel González tales como la presencia de estatuas y puentes gemelos, figuras mitológicas[55] y contraposiciones de iluminación con los faroles de las calles, provocando que una novela con repetidos rasgos realistas desarrolle por primera vez su *doppelgänger* en una atmósfera fantástica mientras camina en las calles frías de San Petersburgo.

Algunos años después, en 1855, Gérard de Nerval publica *Aurélia*, relato donde la llegada del doble evoca las tradiciones alemanas sobre los *doppelgängers* como augurio de muerte y basa su narración en atmósferas oníricas que, como he mencionado, son importantes en las narrativas fantásticas y, posteriormente, del mismo doble. Gérard de Nerval explora el desdoblamiento de la mujer amada en dos sistemas de realidad que poco a poco se confunden: el mundo de la vigilia y el del sueño, logrando explorar la figura del doble en distintos niveles narrativos.

Al año siguiente, en 1856, es publicada *Avatar* de Théophile Gautier. En esta novela se explora el papel que tiene la manipulación de almas en los textos sobre desdoblamientos cuando Octavio de Saville, incitado por un amor imposible, cambia de cuerpo con el conde Olaf Labinski, esposo de Praskovia Labinska, interés amoroso de Octavio. El mediador de dicho suceso es el doctor Baltazar Cherbonneau, un hombre ampliamente instruido en la manipulación y curación de almas que acude a Octavio para poder realizar su proyecto máximo: el ritual del "avatar", es decir, intercambiar las almas de dos seres. Considero importantes las exploraciones del alma que se hacen en esta novela, siendo los ojos el indicador clave para saber el estado de ésta y brindándole una descripción, definiéndola como

[55] *Ibid*, p. 57.

"una llama azulada"[56] que reside en los cuerpos y que es maleable según se utilicen los métodos correctos. En este sentido, el texto parece ser la condensación de aquellas creencias folclóricas que he revisado en el apartado anterior, pues define el alma como lo verdaderamente esencial del ser humano, relegando el cuerpo a una mera carcasa. Éste es, sin embargo, el motivo por el que esta novela no puede insertarse definitivamente en la vertiente del *doppelgänger*, pues le resta importancia a las similitudes de semblante, que es parte importante en el motivo que nos ocupa. Aún con esto, la novela explora las sensaciones inquietantes de los personajes al verse a "uno mismo" e instala el dilema sobre qué es lo que define la identidad del sujeto, poniendo de relieve su dualidad latente. Cabe destacar, además, que son constantes las menciones a Hoffmann, como que el doctor Cherbonneau tenga "el aire de un personaje escapado de un cuento fantástico de Hoffmann"[57] y que haya atmósferas "hoffmánicas", delimitando una inspiración que no trata de ocultarse.

En 1886 aparece la conocida novela de Robert Louis Stevenson:[58] *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, donde se pone especial atención a la ciencia que es capaz de desdoblar a una persona en su parte buena y su parte mala, logrando que el hecho, a pesar de ser misterioso, no permanezca sin origen ni explicación, sino como producto de una extraña fórmula creada por el mismo Dr. Jekyll. En este sentido, cabría preguntarse, tal como lo hace Rebeca Martín López, si esta novela supone en realidad la existencia de un *doppelgänger* puesto que en ningún momento de la historia aparecen juntos Jekyll y Hyde. Aunado a esto, ambos personajes son físicamente distintos, lo cual evade una importante característica de los dobles.[59] Aún con lo anterior, es innegable el peso que esta novela de Stevenson supone

[56] Théophile Gautier, *Avatar*, p. 35.
[57] *Ibid,* p. 7.
[58] Otro relato de Stevenson que explora el doble es "Markheim" (1885).
[59] Rebeca Martín López, *op. cit.*, p. 26.

en los relatos de desdoblamientos, siendo representante del misterio que mayormente conlleva el motivo del *doppelgänger*.

Cuatro años más tarde, en 1890, se publica la ya comentada novela de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, narración que explora un desdoblamiento indirecto en un retrato que refleja el alma de Dorian Gray, un hombre aristócrata que se mantiene joven en detrimento de su sentido de la moralidad. La novela muestra que, si bien el desdoblamiento consiste en la creación de dos cosas a partir de una, dichos elementos pueden estar en función de sí mismos, representando una dependencia del sujeto desdoblado con su doble y explorando otra vertiente respecto a la autonomía del *doppelgänger*.

Con estas narrativas se demuestra la gran riqueza con la que el motivo se ha consolidado. El *doppelgänger* poco a poco dejó de ser una aparición aislada en un relato general y empezó a explorarse como motivo principal de un texto. Eventualmente, los escritos de estos autores serían recibidos en México en traducciones presentadas en revistas y, más tarde, en sus propias ediciones. Los casos más notables fueron los de E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe.[60] Será inevitable, al fin y al cabo, no percibir las vías construidas por la estela de ambos autores en las letras mexicanas del siglo XIX hasta nuestros días. Sin embargo, el camino de los desdoblamientos en México no comienza con la llegada de Hoffmann y Poe, sino que es un camino que también podemos rastrear hacia 1815,[61] año en que José Joaquín Fernández de Lizardi, autor conocido por escribir la primera novela mexicana, *El periquillo Sarniento*, publica su relato "Los paseos de la verdad".

[60] Recomiendo revisar dos libros de Sergio Hernández Roura, quien ha realizado investigaciones sobre la recepción de ambos autores en las letras mexicanas: *Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana (1859-1922)* y *E. T. A. Hoffman en México (1840-1922)*.
[61] Se trata del mismo año en que Hoffmann publicó *Los elíxires del diablo*.

## 1.5. De inspiración y apropiaciones (el caso mexicano entre 1815 y 1947)

### 1.5.1. El Pensador Mexicano y sus alteregos

Publicado en cinco entregas en la *Alacena de Frioleras*, "Los paseos de la verdad" es un relato donde el propio Fernández de Lizardi, como personaje, narra un viaje onírico en el que es guiado por una representación de la Verdad con el objetivo de observar a los seres humanos en sus "delitos" para reprenderlos y darle al escritor —Lizardi— las herramientas necesarias a través de las cuales aquéllos podrán enmendar sus errores. Eventualmente, Lizardi se verá a sí mismo, sin identificarse, como un "fantasma" que llega a un puesto de periódicos. La Verdad interpela al autor sobre la identidad de ese individuo, y al recibir de éste una negativa de reconocimiento, aquélla lo reprende exponiendo un desconocimiento de los humanos sobre sí mismos, pero con la oportuna habilidad de detectar los defectos ajenos. El texto contiene el por qué Lizardi recurrió al motivo del desdoblamiento en su narración:

> —¿Es posible, señora [la Verdad], que yo soy uno y dos? ¡Esto es un prodigio!
> —No es, dijo la Verdad, sino una cosa muy corriente. Cada uno de vosotros es uno y dos. Uno en lo físico, dos en lo moral. Te explicaré con más claridad este fenómeno. El hombre, considerado en cuanto animal, es un individuo de la especie humana, que vale tanto como decir que es un hombre; pero considerado como animal racional, ya es dos hombres en uno, el material y el espiritual. De esta división resultan aquellas dos leyes que san Pablo sentía en sí mismo, y que todos vosotros sentís: la del espíritu, y la de la carne. Por la primera es un hombre pronto al bien, por la segunda es un hombre inclinado al mal, y por esto advertís en vosotros tantas variedades interiores, que os traen confusos y os hacen inconocibles no sólo a los demás, sino a vosotros propios. Unas veces os advertís sensibles, otras duros. Unas veraces, otras embusteros. Unas espirituales, otras terrenos; y unas, en fin, hacéis el mal con serenidad, y otras, os avergonzáis de haberlo hecho.[62]

Éste es el inicio de los desdoblamientos en las letras mexicanas: un autor escindido que se encuentra a sí mismo en un sueño enfocado a la experiencia extática ligada a escrituras

[62] José Joaquín Fernández de Lizardi, "Los paseos de la verdad", párr. 13.

sagradas que comprenden una dualidad de los seres humanos basada en la carne y el espíritu. Se tiene así una exploración de un desdoblamiento ocasionado por las nociones del bien y el mal que influyen en la construcción del estado cívico, pues no hay que pasar por alto que los textos de Lizardi son conocidos por ser antecedentes de lo que más adelante se conocería como "costumbrismo", un movimiento literario enfocado en la representación de una identidad nacional a través de las costumbres de sus habitantes. En Lizardi hay una veta de esa recuperación identitaria y aleccionadora desarrollada por el costumbrismo no sin notar constante ironía como elemento constitutivo en su crítica a los medios de comunicación de la época.

Se vuelve necesario hacer un paréntesis en este punto, pues Fernández de Lizardi, en su búsqueda por desarrollar estas ideas y por estimular la libertad de prensa que consideraba tan necesaria para la época, recurrió constantemente a los desdoblamientos literarios en otros de sus textos. En su novela *El Periquillo Sarniento,* de 1816, el autor acude a ellos al convertirse él mismo en escritor, autor, editor, narrador y personaje de la historia. Para investigadores como Francisco Solé Zapatero, Lizardi utilizó esta estrategia en su novela como una manera de evadir potenciales riesgos con la latente censura de la Santa Inquisición que seguía vigente en esos años.[63] Las distintas voces que convergen en *El periquillo*, siendo en ocasiones alteregos de Lizardi, se vuelven contradictorias en sus objetivos comunicativos. Por ejemplo, el prólogo del autor interno, recupera Solé, tiene la característica de no dedicar el libro a un sector específico de lectores, lo cual, de haber sucedido, podría haberle causado problemas al autor; en su lugar, plantea una dedicatoria ambigua donde no hay un lector de

[63] *Cfr.* Francisco Solé Zapatero, "El diálogo entre el fin de una época y el inicio de otra…", p. 8. Cabe recordar que la Santa Inquisición dejó de estar activa en México en 1821.

determinada clase social o política específica.[64] Por otra parte, a lo largo de la novela, existen distintos personajes que mencionan ideas contrarias a las aceptadas por la Inquisición, logrando un sofisticado balance narrativo donde los desdoblamientos de la figura autoral brindan una estrategia discursiva en las problemáticas que el autor comunicaba sobre la transición del México colonial al independiente. Es decir, Lizardi acudía a la noción de los desdoblamientos como una herramienta para desarrollar aquella libertad de expresión por la que tanto abogaba, haciendo que la confluencia de discursos matizara las ideas cuestionables que pudieran colocarlo en distintas pugnas frente a la Corona Española.

Asimismo, el autor hace uso del texto y del desdoblamiento para realizar una introspección y se toma la libertad de remarcar sus propios errores de redacción al hacer referencia a trabajos literarios anteriores,[65] cuestión idónea a tratar en el relato al introducir reflexiones que competen a la soberbia con el agregado de indagar en las erratas de sus escritos pasados. El egoísmo, la pretensión de absoluta pulcritud y de originalidad en detrimento de otros periodistas y escritores son las características que componen al Otro de Lizardi; esa otra mitad es aquélla que conversa con la Verdad y la que equilibra la condición humana del escritor que observa el "prodigio" desde la conciencia de estar en un sueño. La unidad del sujeto, estando ante un desdoblamiento complementario,[66] se da hasta que ambos vuelven a cohesionarse: "No acabó de pronunciar esta palabra mi **fantasma**, cuando se unió conmigo y se me metió para dentro, de suerte que yo creí que había acabado de hablar yo mismo, todo lo que él dijo".[67]

---

[64] *Ibid*, p. 9.
[65] Se hace referencia a los errores en los tiempos narrativos en el número III de la *Alacena de Frioleras*, "Mariquita y Serafina".
[66] Tomo la categoría de "doble complementario" de Ana María Barrenechea en "Los dobles en el proceso de escritura de Rayuela", p. 812.
[67] José Joaquín Fernández de Lizardi, *op. cit.*, párr. 17. Las negritas son mías.

Se vuelve importante notar cómo en este relato el doble es llamado "fantasma", mostrando la necesidad en el uso de diversos conceptos para referirse al desdoblamiento —a falta de *doppelgänger*— a la vez que el sustantivo enfatiza la condición de "prodigio" que Lizardi percibe como un ser obnubilado que se sale de las convenciones. El doble de Lizardi, al ser un individuo incompleto, toma los atributos de una presencia espectral que no posee unidad y que se relaciona con la intromisión de ilegalidades en códigos determinados de realidad, en este caso, con el sueño que brinda la posibilidad de que el autor sea capaz de verse a sí mismo. A su vez, Lizardi utiliza el término "bilocación" para tratar de explicar el hecho, acción registrada en textos religiosos y otorgado en muchas ocasiones a santos y personalidades beatificadas para describir la acción de estar en dos lugares al mismo tiempo,[68] situación que refuerza el desdoblamiento generado a partir de la concepción dual de los seres humanos desde una perspectiva costumbrista.

Si bien el desdoblamiento no es el motivo principal en "Los paseos de la verdad" y apenas forma parte de la penúltima de sus entregas, resulta importante remarcar la posibilidad de establecer puntos característicos presentes en el relato de Lizardi que es posible detectar en otras narraciones posteriores en el camino de los desdoblamientos en la literatura mexicana que son, además de la presencia de un desdoblamiento: 1) el acceso a dicho suceso a través del sueño; 2) nominación del doble como un "fantasma" o un espectro difuso; y 3) un trasfondo orientado a un dilema moral que se ajusta según la época de producción del texto. Estos tres puntos no suponen condicionantes sino una manera de poder detectar puntos de intersección respecto a otros cuentos en la investigación que pertenecen a un periodo de más de doscientos años.

[68] A esta acción también se le conoce como "ubicuidad". Algunos santos a los que se les atribuía ese don son San Martín de Porres, San Francisco de Asís y San Juan Bosco, entre otros.

### 1.5.2. Los impulsos de la duplicidad

Es el año de 1898 cuando ya comienza a ser notable la influencia de autores como Edgar Allan Poe en las letras de México quien, debido a los conflictos diplomáticos existentes con Estados Unidos,[69] llegó primero traducido desde el francés[70] con una poderosa ola artística y cultural también reflejada en la literatura. Fue este año cuando los cuentos de Francisco Zárate Ruiz (1877-1907), entre los que se encuentran títulos como "¿Homicida?", "¡Miedo!" y "¿Quién soy yo?", fueron publicados y distribuidos en periódicos como *El mundo ilustrado*. En dichos textos, tanto en sus motivos como en sus tratamientos, es posible rastrear la lectura atenta de Poe.[71]

En el primero, un hombre declara haber matado a una gata en lugar de una mujer como todas las pruebas y testigos indirectos lo demuestran. El narrador, aquel cuya culpa se pone en duda, hace su testimonio y menciona explícitamente el cuento "The Black Cat" para dejar en claro que él no siente ninguna clase de remordimiento al haber asesinado al gato, contrario al personaje de Poe. Además de esta mención, son notables otras similitudes, tales como la correlación entre mujer y gato, la progresión del odio hacia el animal y el tono confesionario del relato.

Muchos de los cuentos de Zárate Ruiz, tal como lo menciona la serie a la que algunos pertenecen —*Cuentos del manicomio*— plantean situaciones en las que la locura es puesta en entredicho y donde la ambigüedad, marca de lo fantástico, resulta en narraciones donde lo sobrenatural se funde con una realidad distorsionada por el exceso de drogas o insanidad

[69] Es precisamente cuando se da la Intervención estadounidense en México de 1846.
[70] Sergio Hernández Roura, *Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana (1859-1922)*, p. 39.
[71] Es bien conocido el estudio de John Englekirk «"My nightmare". The last tale by Poe» en donde atribuye el posible último cuento de Poe a Francisco Zárate Ruiz atendiendo no sólo al uso de recursos similares y a su apropiación narrativa.

mental. Por este motivo, los desdoblamientos que aparecen en "¡Miedo!" y "¿Quién soy yo?" pueden explorarse desde la analogía o como resultado de despersonalizaciones provocadas por sustancias como la morfina o el alcohol. En "¡Miedo!" el desdoblamiento es breve cuando el personaje principal, en la voz de su defensor en un juicio por asesinato, relata cómo el miedo siempre ha estado presente en su vida y en sus relaciones interpersonales: "Parece que había una doble personalidad, y que yo, el menos cobarde, iba a convencer al *otro yo* de que no llevaba razón cuando se atemorizaba". A estos pensamientos, se contesta a sí mismo: "—¿Lo ves?, no tenías razón".[72] Es decir, el *doppelgänger* no se manifiesta, sino que se recurre al desdoblamiento como una manera de afrontar situaciones extraordinarias que, en los términos del relato, acaba en el asesinato de un hombre cuando el protagonista se cansa de ser expuesto como cobarde.

En "¿Quién soy yo?", aún sin acudir al *doppelgänger*, encontramos un desdoblamiento más detallado. Se trata de una narración en la que, parecido a la experiencia extática de la dualidad lizardiana, el alma de un hombre toma el cuerpo de su primo luego de enfrentarse en un lance de honor. El cuento, siguiendo la tradición de caminata en los relatos de desdoblamientos, comienza con el personaje principal regresando a casa, luego de haber acordado el duelo, con la seguridad de estar siendo perseguido. Sus sentidos, atormentados por dicha certeza, perciben sonidos de pasos, sombras a su alrededor e incluso el tacto de una mano que toca su cuello sin visos de pertenecer a alguien cercano. Ya en su alcoba, luego de visiones extraordinarias ocasionadas por el temor, tales como constantes luces y la falta de sueño, se encuentra con sus padrinos de duelo que lo llevan al lugar acordado. Entre tanto, el personaje principal cae con un dolor en la cabeza al momento de escuchar la señal de fuego,

[72] Francisco Zárate Ruiz, *Obra narrativa*, p. 75. Las cursivas son del autor.

provocando que despierte en un cuarto de hotel sólo dispuesto a volver a casa. De regreso aprende que se está llevando a cabo un velatorio y que el cadáver no es otro sino el de él mismo. Este singular hecho provoca que el personaje se cuestione toda su existencia poniendo en el centro de las preguntas el destino de su alma y la correspondencia con su cuerpo:

> ¿Éramos aquel cuerpo y yo –quiero decir, el que yo tenía en esos momentos vivo– dos *sinónimos* materialmente? Yo tenía cabales todos mis sentidos, completo cada uno, luego, ¿eran el cuerpo muerto y el que yo llevaba los de dos personas iguales con un mismo yo, con una misma alma? ¿Éramos dos personas distintas y un solo *yo*? Si yo había muerto, ¿yo quién era? […] ¿Quién soy yo?[73]

De este modo, el cuerpo se vuelve un componente del individuo parecido al de un recipiente, haciendo que el contenido —el alma— sea el elemento sustancial de la identidad y a través de la cual se realiza un desdoblamiento manifestado a través de la transmigración de almas. Eventualmente, el personaje llega a la conclusión de que ha sido víctima de un "avatar espontáneo" e "incompleto", es decir, su alma reside en el cuerpo de su primo y el alma de su primo no pudo alojarse en su cuerpo.[74] Este hecho, finalmente, le permitirá vengarse a través de la autoflagelación al cuerpo que ahora habita.

Si bien el relato no tiene la categorización de *Cuentos del manicomio* en su título, sí es posible encontrar señales hacia la locura del personaje o a explicaciones de sustancias que dificultan la unidad del *yo*, pues éste menciona que posee una adicción por el alcohol y la morfina, lo cual, relacionado con su deseo de "poder huir de sí mismo",[75] pone en entredicho cada una de las palabras que componen su relato.

[73] Francisco Zárate Ruiz, "¿Quién soy yo?", pp. 97-98.
[74] Esto podría ser un intertexto con la novela *Avatar* de Théophile Gautier, en donde el ritual es exitoso.
[75] Francisco Zárate Ruiz, *op. cit.*, p. 99.

Debo remarcar, además, que la atmósfera del cuento es rica en la simbología correspondiente a la revisada virtualidad del alma, pues es constante la mención de espejos para el reconocimiento del propio cuerpo, de sombras que persiguen al relator y de comparaciones de ojos sin vida con los de un retrato, por lo que a las menciones explícitas de historias que forman parte de esta tradición se deben agregar las estrategias descriptivas que trazan una noción del doble digerida por el autor y que comenzaban a cimentar el camino para la llegada del *doppelgänger*.

En 1903, el escritor Ciro Bernal Ceballos publica su libro de cuentos *Un adulterio*, en donde aparece el cuento "Homo Dúplex",[76] fechado en 1897, historia donde también hay referencias a las fuerzas oscuras en la complejidad del ser humano. En él se relata, de manera muy similar a la duplicidad en los relatos de Francisco Zárate Ruiz, la historia de un sacerdote que, habiendo escuchado los detalles sobre el futuro asesinato de un finquero a manos de un hombre misterioso, es atormentado por las posibilidades y por el dilema del secreto de confesión. En su intento por impedir el crimen, el sacerdote termina cometiendo el asesinato, fungiendo como una especie de marioneta del hombre misterioso que finalmente sólo observa una vez que se ha cometido el delito.

Al momento de ir al lugar donde se cometería el asesinato, el sacerdote parece no tener autonomía: "Caminaba lo mismo que un sonámbulo, inconscientemente, como arrastrado por una fuerza invencible y misteriosa",[77] es decir, Ceballos somete a su personaje a fuerzas contra las que no puede combatir y, a su vez, plantea la sugestión como un aparato a través del que se puede acceder a partes oscuras de la personalidad, ejecutando la dualidad

[76] El concepto de homo dúplex, propuesto por Émile Durkheim, sostiene que el ser humano es dual: por un lado, es un organismo impulsado por instintos, deseos y apetitos, y por otro, está guiado por la moralidad y otros elementos que derivan de la sociedad.
[77] Ciro B. Ceballos, "Homo dúplex", párr. 29.

humana de ideologías y acciones que se contraponen. Hernández Roura no descarta el relato como un ejemplo de magnetismo,[78] hecho que cobra sentido cuando la acción del sacerdote parece ser detonada por las campanadas de las tres de la madrugada, haciendo que la idea implantada por el hombre misterioso surtiera efecto tan pronto las campanas sonaran.

El desdoblamiento en este periodo de las letras mexicanas, donde es notable el corte gótico y modernista, encuentra en el individuo la complejidad necesaria para manifestarse y proclamar al mayor antagonista como un residente interno que acecha y que puede manifestarse por medio de la locura, los sicoactivos o los rituales.

Habiendo alcanzado las expresiones de las letras modernistas, los desdoblamientos también se encuentran en la prosa de Amado Nervo. Este motivo es notable en su novela corta *Mencía (un sueño)* publicada por primera vez en 1907 en *El cuento semanal*. Se trata de una historia onírica donde un rey (contemporáneo a la fecha del cuento) sueña con ser Lope de Figueroa, un joven orfebre que vive en la ciudad de Toledo del siglo XVI y cuya esposa, Mencía, es la representación de la *donna angelicata* cuyo amor parece ser la única constante entre el sueño y la realidad. La narración no escatima en establecer la constante desazón del rey, pues éste cada vez se siente más Lope sin estar nunca realmente seguro. Finalmente, durmiendo como Lope y despertando de nuevo como el rey, abrumado por la nitidez de lo apenas soñado, cuenta a su hermana el prodigio, quien responde con una cita de William Blake que pone sobre la mesa la real posibilidad de los hechos narrados: "¡Quién sabe! Hay muchas cosas en los cielos y en la tierra *que no comprende nuestra filosofía*".[79] La posibilidad de existir en dos tiempos a través de un puente onírico es lo que brinda a esta

[78] Sergio Hernández Roura, *op. cit.*, p. 153.
[79] Amado Nervo, *Mencía*, pp. 53-54. El libro de William Blake que se cita es *El matrimonio del cielo y del infierno*.

novela su condición de desdoblamiento. Lope y el rey, en la posibilidad de realidades que se entrecruzan más allá del sueño, comparten su alma en cuerpos distintos, haciendo que los recuerdos de uno sean los sueños del otro.

Dos años más tarde, también de la pluma de Nervo, aparece "El del espejo" (1909), un cuento donde Gabriel, el protagonista, conversa constantemente con su reflejo en una dinámica que lleva al lector a pensar en una resolución humorística hasta que, con el tiempo, el reflejo parece cobrar autonomía, provocando que el hombre dispare al espejo frente al cual, más tarde, la servidumbre encontrará al protagonista con un disparo en la cabeza. Así, la narración recuerda a lo representado por Wilde también con un objeto: el retrato, pues ambos personajes deciden acabar con sus propias virtualidades que, al poseer autonomía fantástica, se trata de una parte de ellos mismos.

Se vuelve de vital importancia, además, registrar las formas en que Nervo se refiere al fenómeno del desdoblamiento en el cuento las cuales son, a saber: "dos yoes", "alter ego", "sosias", "otro" y "doble", demostrando un conocimiento de esta tradición literaria y la constante apropiación de ella.

Ahora bien, reflexionar en torno a una lectura fantástica de "El del espejo" por sobre una psicológica (donde el doble no es más que las alucinaciones del protagonista) no es cosa descabellada, puesto que con narraciones como ésta o "El castillo de lo inconsciente" es que Nervo se posiciona como inaugurador de una época de consolidación de lo fantástico en México.[80] Gran prosista y poeta, fue uno de los modelos a seguir del grupo llamado "El Ateneo de la Juventud", formado por destacados escritores entre los que se hallaban Julio Torri, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes, autores que también cultivaron el género. Reyes

[80] María Elena Madrigal Rodríguez, "Espejismos y una sombra: «La cena» de Alfonso Reyes", p. 184.

escribió en 1912 “La cena”, relato que explora el desdoblamiento de Alfonso (personaje) cuando éste observa el parecido gradual que tiene con el retrato que percibió en una cena a la que fue invitado. El desdoblamiento en este cuento se vuelve más sutil respecto al de Nervo, pues en ningún momento se menciona concepto alguno relacionado con el doble, aún con esto, Reyes logra posicionar simbolismos como reflejos, fotografías y retratos que conducen a reconocer el cuento como uno que se nutre de la tradición de los desdoblamientos. El texto, además, fue influencia definitiva para Carlos Fuentes en su cuento “Tlactocatzine, del Jardín de Flandes” (1954) y su conocida novela corta *Aura* (1962), ambas narraciones con motivo del doble que suponen una pérdida de la autonomía del protagonista ante el deseo de presencias fantasmagóricas que buscan el regreso de un ser querido (Maximiliano de Habsburgo y el general Llorente, respectivamente).

### 1.5.3. Carlos Toro

Cercano a los años en que Reyes escribe “La cena” (entre 1907 y 1914) el escritor Carlos Toro colaboró con algunos de sus cuentos en diversas revistas, siendo algunas de ellas *Cosmos Magazine* y *El diario ilustrado.*[81] En sus narraciones, tal como sucediera con Francisco Zárate Ruiz, es notable la influencia de Poe en sus atmósferas y temáticas. En “El gato”, por ejemplo, muestra cómo una mujer soltera cuyo hijo padece una enfermedad deposita en un gato callejero las razones de todas sus dolencias, orillándola a asesinar brutalmente al animal para intentar aliviar a su hijo. Es con “El retrato”, sin embargo, que Carlos Toro abona un eslabón respecto a los desdoblamientos en las letras mexicanas. La premisa que resume el conflicto es comunicada por el narrador mismo: "el **cuerpo astral**

[81] Los cuentos de Carlos Toro fueron editados en 1947, de manera póstuma, en el libro *El miedo (algunos cuentos)* compuesto por 29 relatos.

puede animar a voluntad un organismo muerto o vivo, o permanecer en reposo en un objeto cualquiera inanimado".[82] El protagonista del cuento, fascinado por el retrato de un antepasado,[83] lidia con su duplicación cuando en sueños su alma es confinada a permanecer en su cama mientras su antepasado sale del cuadro y toma el cuerpo del hombre para unirse a su amada. Los personajes de Carlos Toro se definen por estar rodeados de condiciones adversas (realistas o sobrenaturales) que desembocan en una gran manifestación de violencia, característica que no tiene excepción en "El retrato" donde el protagonista encuentra en el asesinato de su esposa la salida a sus pesares.

En la narrativa de Carlos Toro continúan presentándose elementos góticos que, a falta de grandes castillos que abonan a una atmósfera oscura, son sustituidos por haciendas y grandes edificaciones coloniales donde los personajes son puestos a la merced de su condición humana o de elementos que interpelan las leyes que conocen de su realidad. El doble no es nombrado como *doppelgänger*, es un fantasma que acecha a los individuos en su duplicidad conflictiva, un espectro que mantiene las dudas sobre la cordura de aquel que lo ve, pero lo suficientemente real como para dejar un abrigo o un pañuelo al final del relato.

En 1945, en la edición póstuma de los relatos de Carlos Toro titulada *El miedo (algunos cuentos)*, se incluye un prólogo escrito por Leopoldo Ramos, espacio donde se hace caso omiso a estos elementos fantásticos, góticos y decadentistas que dialogan con las letras universales y donde los cuentos, a pesar de ser el detonante del prólogo, son apenas mencionados en favor de la faceta novelística y realista del autor. De manera que, en algunas

[82] Carlos Toro, *El miedo (algunos cuentos)*, p. 135. Las negritas son del autor.
[83] Es notable también esta línea heredada de Poe, donde el personaje alude constantemente a la línea de sangre para explicar o justificar las acciones a las que se somete. Esto está presente también en "William Wilson". Asimismo, la exploración de la "línea de sangre", es decir, la herencia biológica como elemento que determina el destino del sujeto, refleja preocupaciones de la época relacionadas con la filosofía positivista de Auguste Comte, ideas a las que fueron afines escritores e intelectuales mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 2*, p. 144.

ocasiones, los críticos han pasado por alto no sólo la presencia de dobles en los textos que estudian, sino su misma inscripción en géneros especulativos, provocando que algunas narraciones no cuenten con la atención necesaria para conformar un *corpus* de desdoblamientos en la literatura mexicana. Sin embargo, debido a la creciente autonomía del motivo, consolidado por los autores ya mencionados, es a partir de la mitad del siglo XX que el doble comienza a estar más presente en las letras mexicanas y con él, la misma literatura fantástica.

### 1.5.4. Los umbrales de Ana de Gómez Mayorga

Finalmente, en 1946 aparece un volumen de cuentos escrito por Ana de Gómez Mayorga titulado *Entreabriendo la puerta*. En él es posible encontrar diferentes textos donde, tal y como sugiere su título, se explora el motivo del umbral fantástico cuyo máximo exponente es la puerta que conduce a otro sistema de realidad. La autora, sin embargo, explora este motivo con otras posibilidades del umbral, por ejemplo, en "La mendiga" el suceso que supone la intervención de otro sistema de realidad al ya previamente establecido es una pieza musical; a través de ésta se manifiesta la voz de una mujer que ya ha fallecido y a la que el protagonista ha liberado al darle una moneda como un acto de caridad desinteresado. Por su parte, en "El espejo" se utiliza este motivo como portal de escape de una mujer que utiliza un espejo como salida a su relación marital. El libro contiene, además de los textos donde predominan los umbrales, dos historias donde se presentan desdoblamientos: "La excursión" y "¿Cuál sería?"

En "La excursión" el umbral comienza a manifestarse a través de la oscuridad, pues se narra la historia de una pareja que es abrumada por la repentina llegada de la noche

mientras da un paseo. Eventualmente, cada vez más enceguecidos por la falta de luz, la pareja se encuentra con uno de los más grandes umbrales: la puerta de un monasterio. Cuando llaman a ésta, son recibidos por un monje que los trata sin sorpresa alguna y no como caminantes perdidos en busca de morada. Es entonces que se dan cuenta: los dos son ahora monjes idénticos a ése que les ha abierto la puerta y ahora sólo les queda aceptar su papel en ese convento traído por la oscuridad. En este caso, la transmutación se presenta como un destino al que ha sido imposible evadir, mostrando una manifestación determinista productora de la desazón fantástica.

Por su parte, en "¿Cuál sería?" se presenta un doble objetivo —es decir, el relato de un testigo que observa el *doppelgänger* de alguien más— que atormenta a una mujer. El cuento, contado desde la memoria lejana de una mujer mayor, describe el desencanto que ésta tuvo al descubrir el alcoholismo de su esposo. La mujer, viviendo y sufriendo el cambio radical de su marido, es sometida a un punto de inflexión determinante en su vida, haciendo que sus nuevas costumbres se limiten a conocer las actitudes del hombre al estar ebrio, así como realizar acciones que se vuelven hábitos con el paso del tiempo tales como esperarlo a altas horas de la noche, escuchar su silbido y arrojarle las llaves para que él pueda entrar a casa.

Una vez establecidos los hábitos del matrimonio, se da un segundo punto de inflexión en la historia, esta vez de carácter fantástico y relacionado con el motivo del *doppelgänger*. El esposo, rompiendo la rutina que ya había establecido, llega temprano a casa. Al quedarse dormido y al dar las doce de la noche, la mujer reconoce los sonidos característicos de su marido al llegar ebrio a casa:

> En ese preciso momento oí el rodar del coche que me era tan conocido. Oí con terror creciente cómo se detenía bajo el balcón y oí claramente el silbido con que acostumbraba a avisarme de su llegada [...] Entonces volví los ojos hacia el que

> dormía pesadamente en nuestra cama. […] Entonces impulsada por una fuerza terrible me precipité al balcón, lo abrí y vi hacia la acera con los ojos desorbitados de terror: allí estaba él esperándome; [...]. ¿Cuál sería el verdadero?[84]

Ambos hombres son la viva imagen del conocido esposo y es ése el motivo de la pregunta: "¿cuál sería?" En tanto nivel interpretativo, ambos maridos pueden ser potenciales dobles y *originales*. El primero ha quebrantado lo cotidiano al llegar temprano, el segundo llega con el umbral de la media noche, lo cual, desde una lectura de lo fantástico, puede ser indicio de la llegada del *doppelgänger*. Al ser inconclusa la confirmación de quién es el *original* y quién el doble, el sentimiento de desazón se consolida con la ambigüedad del hecho fantástico que da fin al relato.

Cabe destacar que a través de cómo está contada la anécdota —una historia desde la vejez y llena de adjetivos encaminados al terror— es posible rastrear un hecho fantástico arraigado a la memoria y consolidado en una anécdota que vuelve en detalles mínimos de la experiencia.[85] La desazón fantástica se delimita en las expresiones de la mujer que recuerda, por ejemplo, "los ojos desorbitados" con los que recibe a su *otro* posible marido.

Lo anterior descrito muestra que "¿Cuál sería?" es un cuento donde el doble comienza a ser el pilar narrativo alrededor del que convergen las estrategias narrativas de una conciencia autoral para alcanzar efectos de desazón y el desarrollo de una anécdota específica. En este texto, la presencia del desdoblamiento se da desde una perspectiva fantástica y no se supedita a una aparición metafórica de un conflicto moral o al uso imprescindible de vehículos especulares como lo son el espejo, la sombra y el retrato;

[84] Ana de Gómez Mayorga, *Entreabriendo la puerta*, pp. 127-128.
[85] Existen interpretaciones que sitúan a la mujer desde una condición de locura, sin embargo, considero que en el texto no hay elementos suficientes para sustentar dicha interpretación. En su lugar prefiero la lectura de un hecho fantástico que reactiva la memoria de una persona mayor que cuenta una anécdota.

asimismo, no se vuelve imperativo un escenario onírico para que el doble se desarrolle.[86] El desdoblamiento escrito por Ana de Gómez no supone la existencia de una versión buena y otra mala, esencialmente, según las descripciones de la mujer, ambas representaciones son igual de desafortunadas, por lo que tampoco se atiende a una visión maniqueísta del doble muy presente en los antecedentes ya mencionados.

Esta construcción del doble como elemento central en un texto —presente en "¿Cuál sería?"— es la que me interesa revisar en cuentos mexicanos más recientes: narraciones de la segunda mitad del siglo XX en las que los desdoblamientos comenzaron a manifestarse con la fuerza de un motivo ya consolidado y que muestran elementos importantes de la escritura de cada consciencia autoral. Estos cuentos, a su vez, dejan observar fenómenos que enfatizan su contemporaneidad, haciendo que sus dobles se desarrollen en contextos más actuales respecto a las tendencias narrativas y situaciones sociales correspondientes.

A través de umbrales oníricos que se cruzan, ciudades donde nace la multitud, de redes y de crímenes en salones sociales, el *doppelgänger* llega a la literatura contemporánea con la carga de un motivo nutrido y dispuesto a tomar nuevos atributos del camino que ha ido trazando.

[86] Esto, desde luego, no conlleva que los cuentos mexicanos dejen de recurrir a los vehículos especulares y a los sueños como detonantes o herramientas simbólicas en sus textos, tal como se verá en el siguiente capítulo. Con esto enfatizo que estos elementos dejan de ser esenciales para que el doble se desarrolle.

# CAPÍTULO SEGUNDO

## EL DESDOBLAMIENTO EN CUENTOS MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS

### 2.1. Los escenarios oníricos

«Ojos abiertos no son todo vigilia
ni toda la vigilia.»

Macedonio Fernández

El sueño es un desdoblamiento. Los soñadores, inertes en sus dormitorios, son capaces de realizar acciones más allá del lugar en donde se encuentran y pronto, con la llegada de lo fantástico,[87] la barrera entre el sueño y la vigilia se desvanece, provocando inquietudes en personajes y lectores. La duermevela como puente fantástico supone la irrupción de un sistema en otro desigual, una irrupción violenta que deja rastro en elementos textuales y que es identificable con ese cruce de fronteras tan característico de los relatos fantásticos.

Si tomamos en cuenta algunas delimitaciones del género, tales como las de Lola López Martín,[88] Andrea Castro[89] y Ana María Morales,[90] será identificable que la noción de transgresión —el cruce de umbrales— es definitoria para lo fantástico. Los relatos constantemente pondrán en conflicto a dos sistemas de realidad que se interpelan entre sí

[87] En los términos de la literatura mexicana y sus antecedentes, no se puede pasar por alto ejemplos como *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz.
[88] "Lo fantástico se genera desde distintos niveles del código lingüístico y literario mediante la infracción de los códigos pragmáticos de la realidad". Lola López Martín, *op. cit.,* p. 367. Para la investigadora, además, el desdoblamiento mismo es señal de transgresión fantástica.
[89] Andrea Castro en el ya citado artículo: "El motivo del umbral y el espacio liminal" menciona: "Entendemos lo fantástico como la coexistencia conflictiva de un dominio natural, fácilmente aprehensible con la razón, y un dominio sobrenatural, no entendible por medios racionales, dominio éste que perturba el orden natural, lo sacude y lo cuestiona, produciéndose entre ambos lo que hemos dado en llamar, un encuentro imposible", p. 255.
[90] Por su parte, Ana María Morales menciona: "para ser fantástico un texto tiene que dar testimonio de que por momentos han convivido dos códigos excluyentes de realidad y que tal convivencia no ha sido del todo pacífica." *México fantástico*, p. XVI.

para dar paso a un característico efecto de desazón. Rosalba Campra, por su parte, menciona que esa "transgresión se manifiesta según dos ejes opositivos cuya combinación […] permite dar cuenta de la constelación de motivos que constituyen el nivel semántico del texto".[91] Aunado a esto, Campra categoriza dos ejes entre los que se lleva a cabo la ambivalencia fantástica: lo "concreto" y lo "abstracto", siendo el primero "todo lo que está sujeto a las leyes de temporalidad y de la espacialidad" y lo segundo aquello que "carece de materialidad" .[92] En este sentido, el estado de vigilia y de sueño podrían insertarse en esta categorización: la vigilia como lo concreto y el sueño como lo abstracto.

En ese ir y venir entre ambas categorías que se transgreden es que aparece el *doppelgänger* en las letras mexicanas: un ser perteneciente a lo abstracto que cruza la frontera hacia lo concreto. El doble aparece constantemente en los sueños, se gesta en un escenario onírico y alcanza la posibilidad de integrarse al mundo de la vigilia o de poner en jaque la naturaleza de cada sistema. Sueño y doble, finalmente, se encontrarían constantemente en el camino de los desdoblamientos en México.

He decidido ahondar en esta vertiente de los dobles en la literatura mexicana a través de dos cuentos: "La semana escarlata" de Francisco Tario (1952) y "Lealtad al fantasma" de Enrique Serna (2022). A pesar de la brecha temporal existente —setenta años—, es posible identificar en ambos cuentos esos dos sistemas de realidad que coaligan, provocando la llegada del doble con sus propias atmósferas de lo onírico. El enfatizar esta gran diferencia temporal me permite establecer una línea en común respecto a la presencia del doble en México que cruza distintas épocas, lo cual determina que el motivo, a pesar de cambiar constantemente, se atiene a manifestaciones, simbologías y escenarios específicos que

[91] Rosalba Campra, "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", p. 162.
[92] *Idem*.

establecen una constante apropiación literaria. Revisar en un mismo subcapítulo estos dos textos me permite, pues, establecer una vía analítica que atiende el motivo en sus elementos narrativos y no como un fenómeno encausado en una determinada temporalidad.[93]

Una manera de englobar la premisa de estos relatos es a través de la conocida nota de Samuel Taylor Coleridge al final del noveno capítulo de *Anima Poetae*, texto retomado y traducido por Jorge Luis Borges quien la da a conocer en su ensayo "La flor de Coleridge": "Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano… ¿entonces, qué?"[94] Un objeto onírico alcanza el mundo de la vigilia y puede ser desde una flor hasta la sangre de otra persona, finalmente, todo objeto transgresor tendrá como efecto el cuestionamiento entre lo abstracto y lo concreto, suceso por demás misterioso y aprovechado hondamente en los dos relatos en cuestión. De este modo, tomaré como eje de análisis dos elementos específicos: la configuración y función de los objetos que transgreden los sistemas expuestos y la figura del fantasma en su relación con el *doppelgänger*.

### 2.1.1. "La semana escarlata", la ilegalidad de los objetos

Hay ocasiones en que los objetos dejan de ser meros recipientes de usos específicos. Al cruzar las fronteras entre códigos de realidad, éstos adquieren cargas semánticas que tienden a lo inquietante. En la tradición de la literatura mexicana, sin relación directa con los sistemas oníricos, no puede pasarse por alto el conocido cuento de José María Roa Bárcena, "Lanchitas", donde el objeto que supone la ilegalidad es un pañuelo perteneciente al

[93] Es este también el caso del siguiente subcapítulo, pues "Final de una lucha" y "El que camina al lado" tienen una diferencia de publicación de 54 años.
[94] Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, 1952. Resalto que es el mismo año en que se publica "La semana escarlata" de Tario.

protagonista de la historia. En el relato, el pañuelo deja de ser un simple objeto y se transforma en el constante recuerdo de que alguna vez existió una transgresión fantástica, motivo por el cual el padre Lanzas siempre busca su pañuelo al ser cuestionado sobre dicha anécdota como una especie de memoria desasosegante.[95]

En estos cuentos, a los que podrían agregarse "William Wilson" de Edgar Allan Poe[96] y, en la tradición mexicana, "La muerte del otro" de Agustín Monsreal, lo sucedido hace recordar a los personajes que las leyes de un sistema concreto de realidad, dadas por hecho, pueden ser quebrantadas y que los objetos ilegales supondrán su latencia. Es éste, de igual forma, el caso de "La semana escarlata", relato publicado en 1952 en el libro *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* de Francisco Tario.

En el cuento se nos presenta la historia de un pueblo que es atormentado por una secuencia de siniestros. El relato, de tintes policiales, resalta los misterios que trae consigo cada uno de los crímenes, pues no hay explicaciones ni pistas que lleven a un particular, lo cual hace relucir la ineficiencia de las autoridades. El caso es asignado al detective Galisteo quien tiene como principal sospechoso al profesor Rómulo Pimentel luego de recibir una nota de confesión de él. El hecho provoca la custodia domiciliaria del hombre, sin embargo, los siniestros siguen ocurriendo, abonando más elementos al misterio. Lo fantástico llega con el diario de Pimentel que, en la segunda mitad del relato, confiesa realizar los atroces actos de la Semana Escarlata en sus sueños. Galisteo, incrédulo de lo recién leído, quema la confesión del profesor. Posteriormente, gracias al narrador omnisciente del cuento, se sabrá

[95] Un ejemplo más, ya anteriormente mencionado: "La cena" de Alfonso Reyes, donde el protagonista, luego de escapar de la casa, encuentra una florecilla que nunca cortó en el ojal de su saco.
[96] Revisar nota número 47.

que, al despertar, Pimentel se encontraba constantemente con objetos con los que había interactuado en los sueños criminales:

> "Andaba yo en sueños a lo largo de un camino sobre el cual debía haber llovido abundantemente, a juzgar por el espeso barro que lo cubría. […] Mas he aquí que a la mañana siguiente reparo en **algo que detiene mi respiración, haciendo que el corazón me lata más aprisa.** Junto a mi cama, en la posición de costumbre **están mis botas negras inexplicablemente sucias de barro**".[97]

Esta dinámica se repetirá constantemente en el relato. El mismo profesor intenta explicar el misterio atribuyéndose el ser sonámbulo, pero, luego de diversas pruebas, llega a la conclusión de que, en realidad, su contraparte onírica tiene influencia en la realidad concreta y que él no tiene jurisdicción ni autocontrol a este respecto.

A su vez, el narrador del cuento, a través de las descripciones, pone de relieve la minuciosidad con que el profesor Pimentel elige los objetos decorativos de su hogar que, sin ser necesariamente transgresores, sí se insertan en la construcción de una atmósfera fantástica necesaria de revisar:

> La casa del profesor era un minúsculo edificio cuadrado de una sola planta y rodeado de un jardincito insignificante donde crecían algunos rosales y enredaba sobre la tapia posterior una vieja madreselva. El salón de música —que él pomposamente así llamaba— estaba constituido por una regular estancia en mitad de la cual, **como un catafalco**, alzábase el monumental piano de cola. Sucesión **obsesionante** de estatuitas blancas, con los semblantes adustos de una treintena de músicos célebres, campeaban por repisas, consolas y mesitas de tres patas. **Funerarios y gigantescos cromos** […] ornamentaban las paredes. Un viejo mantón chino, color crema, ocultaba piadosamente las raspaduras y **deterioros del piano**, sobre el cual la difunta Laura cuidaba de conservar frescas media docena de rosas, cuyos pétalos al desprenderse constituían uno de los más sonoros estrépitos en la silenciosa casa. **Raídas e incoloras alfombras acrecentaban el palpitante misterio. Largos y oscuros ventanales permitían ver desde afuera el aletear impreciso de las cortinas**. Y en el portón, de madera roja, abría su boca un fauno, quien anunciaba con **voz austera** a los escasos visitantes que llegaban. El eco, poco agradable, hacía vibrar ligeramente la aguja del metrónomo, siempre abierto sobre el piano.[98]

[97] Francisco Tario, "La semana escarlata", pp. 279-280. Las negritas son mías.
[98] *Ibid*, p. 269. Las negritas son mías.

Para Nathalie Prince, muchos de los personajes de relatos fantásticos poseen remarcadas obsesiones que se reflejan en sus viviendas. Prince llama a este plano atmosférico como "ecofantástico",[99] concepto retomado por Magali Velasco para indagar sobre los personajes que terminan identificándose con sus hogares y con la temporalidad estancada que suponen algunos de los objetos decorativos.[100] En el caso de la descripción de la casa del profesor Pimentel, es notoria la presencia de numerosas antigüedades y de una acumulación monómana que delimita una especie de umbral para el detective Galisteo, conjunto que, a su vez, se describe "como un catafalco" y enfatiza la atmósfera fantástica construida. A pesar de la semidescuidada decoración, cada uno de los objetos en la casa de Pimentel ha sido dispuesto con sumo cuidado, tales como las flores en el piano o las estatuillas de los músicos colocadas obsesionantemente. Por este motivo, puede intuirse una fuerte conexión del profesor con sus objetos decorativos e incluso el orden en el que están dispuestos, hecho que destaca aún más la desazón que los objetos ilegales ocasionan en Pimentel, que luego de soñar se encuentra con artefactos nuevos o con la desaparición de otros ya conocidos.

De esta manera, me parece oportuno agregar los objetos ilegales a la categoría de lo ecofantástico, pues éstos acrecientan la sensación ya presentada por los espacios de lo fantástico antes del cruce de códigos existentes y demuestran una conexión más arraigada entre personaje-casa, cuestión que Magali Velasco rastrea en cuentos mexicanos como "La cena" de Alfonso Reyes, "Historia de Mariquita" de Guadalupe Dueñas y "La quinta de las celosías" de Amparo Dávila.

---

[99] Nathalie Prince, *Les celibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin de XIXème siècle*, p. 75. En este sentido, el prefijo "eco" del término viene del griego *Oikos*, que significa casa. No debe confundirse con el prefijo para nombrar cuestiones ecológicas.
[100] *Cfr.* Magali Velasco, *op. cit*., p. 135.

Los objetos ilegales, en última instancia, demuestran las repercusiones de un sistema fantástico en la realidad concreta. En el cuento de Tario, esta injerencia también es reflejada en el cuerpo de Pimentel, que progresivamente toma una apariencia cadavérica: "Cinco minutos exactamente tardó el profesor en salir, avejentado, muy pálido, […]. El detective examinó su chaquetón ajado, su barba sin afeitar, sus pardas manos huesosas y aquellos cabellos blancuzcos que se le adherían fuertemente a las sienes".[101] Secretamente, el desdoblamiento que sufre en sueños, la falta de descanso, la culpa de estar sometido a su "inconsciente" y de todo el mal que su otra parte ha ocasionado, lo consumen y le hacen tener una apariencia moribunda, tanto, que el mismo profesor no puede reconocerse frente al espejo: "Por sorpresa, descubrí hoy mi rostro en el espejo. Irreconocible".[102]

El doble, transgresor del escenario onírico, demuestra en sus elaborados crímenes que posee el vigor perdido por el desdoblado y que es capaz de aparecer y desaparecer según su conveniencia. El profesor Pimentel, entonces, adopta un aspecto deteriorado a raíz de padecer un desdoblamiento. Podría decirse, incluso, que se encamina a ser una suerte de despojo progresivo que tomará el lugar de los espectros. "¿Dónde estoy yo, que ni me encuentro?"[103] Se lamenta Rómulo Pimentel luego de confesar que su contraparte ha asesinado a un niño. Su identidad se difumina porque tal vez no es un doble malvado, sino que es sólo esa parte de él que se había negado a manifestarse, un fantasma que pide devoción de vez en cuando.

[101] Francisco Tario, "La semana escarlata", p. 270.
[102] *Ibid*, p. 286.
[103] *Ibid*, p. 285.

La certeza de que una versión onírica de Rómulo Pimentel ha cometido los crímenes llega a Galisteo a través de un sueño. Después de haber leído y quemado la confesión del profesor, duerme y se encuentra a sí mismo dentro de un automóvil, percibe que el conductor, entre sombras densas, es el mismo Pimentel y, en consecuencia, se reconoce en peligro dentro de una atmósfera en la que el tiempo, "no siempre importante en los sueños",[104] comienza a desarrollarse. Galisteo busca respuestas de Pimentel, pero éste, descrito como "un ser horrendo y beodo" cubierto de hormigas, pronto se convierte en el cazador que ha sido a lo largo del relato. El doble onírico no sólo posee la misma apariencia corporal de Pimentel, sino que toma sus propios atributos que provocan desazón en sus víctimas.

El enfrentamiento pasa de una cabaña a las profundidades del bosque donde los dos hombres encuentran la muerte al caer por un acantilado. El relato termina con la confirmación de que, a su vez, las contrapartes en el mundo de la vigilia también han encontrado la muerte. El final de los crímenes de la Semana Escarlata revela que si bien el doble de Pimentel poseía cierto grado de autonomía, su existencia se encontraba ligada a la vida del *original*, estableciendo una conexión fundamental entre ambas partes donde la existencia de uno depende del otro. Este hecho genera una conexión ineludible entre las consciencias de doble y desdoblado, característica muy común entre la composición de distintos *doppelgänger* que utilizan dicha conexión a su favor para tomar ventaja respecto a las acciones del *original*.

Este hecho, a su vez, aumenta la tensión narrativa, pues el sueño deja de ofrecer cualquier sensación de seguridad. La muerte dentro de él significa la muerte definitiva. Dicha dinámica se vuelve la última consecuencia de los objetos ilegales: si unas botas pueden

[104] *Ibid*, p. 290.

transgredir la barrera onírica, la muerte misma también puede hacerlo. El doble de "La semana escarlata" deja de existir y, para el resto del pueblo, Galisteo y Pimentel han muerto mientras dormían sin tener relación alguna con los terribles crímenes cometidos.

### 2.1.2. "Lealtad al fantasma", la aparición que regresa

El *doppelgänger*, bajo la perspectiva de lo abstracto que irrumpe en lo concreto, con frecuencia se presentará con la etiqueta de "aparición" o "fantasma". En muchas ocasiones el doble o el *original* no será más que una virtualidad que no llega a materializarse o que pierde materialidad, por dicho motivo, similar a lo retratado con el profesor Pimentel, es representado a través de personajes pálidos que parecieran estar entre la vigilia y el sueño o cercanos a la exanimación.

Esta nominación del doble como aparición toma un sentido más arraigado en la trama de "Lealtad al fantasma", publicado en el volumen homónimo escrito por Enrique Serna en 2022. Jean-Marie, el personaje principal, es percibido como tal, fantasma o aparición, por un monje recoleto y, del mismo modo, aquel monje percibe a Jean-Marie como fantasma. A través de esta vuelta de tuerca basado en la ambigüedad de doble y desdoblado es que los lectores podrán identificar, en una relectura, que la personalidad de Jean-Marie y sus acciones obedecen a tal nominación.

Recordemos el relato: Jean-Marie despierta y progresivamente sabremos que siempre lo hace a las nueve de la noche con periodos de duermevela a las cuatro de la mañana. Su vida es nocturna y su día termina cuando sale el sol, es decir, despierta cuando el monje

duerme y duerme cuando éste despierta.[105] Esto ubica el inicio de la narración en el cruce de un umbral fantástico, donde el sueño es la puerta que lleva a otro sistema de realidad, lo cual aún no se hace evidente para los lectores, pues para ellos sólo se trata de un hombre despertando luego de una noche de excesos. Lo fantástico se encuentra en una segunda lectura, por tal motivo el texto brinda los indicios que esclarecerán el final, tales como el hecho de que Jean-Marie no posea recuerdos: "No recordaba desde cuándo arrastraba esa fatiga invencible, porque su memoria, un páramo lunar lleno de cráteres, ya no atinaba a distinguir las capas geológicas del pasado".[106] Al ser el producto de un fraile que sueña en el siglo XVII, Jean-Marie no posee un pasado real; sin embargo, en un primer acercamiento dicha falta de memoria se puede atribuir al exceso de drogas que consume el personaje.

En estos primeros párrafos del cuento, además, queda establecida la manera de ver el mundo de Jean-Marie, que se basa en sentimientos pesimistas y anarquistas, es decir, es una figura contrastante respecto al personaje del fraile cuya vida, devota a la religión, se desenvuelve en una institución eclesiástica. Este hecho nos conducirá a entender la filosofía de Jean-Marie como un extremo de los temores más grandes del hombre del que se ramifica.

"Lealtad al fantasma", a su vez, ofrece sus propias marcas de ilegalidad tal como lo hace Tario en "La semana escarlata"; Serna, por su parte, establece en la mirada de Jean-Marie los indicios de la transgresión. El físico de Jean-Marie, el protagonista, se describe de la siguiente manera: "En el espejo del lavabo contempló su rostro de alucinado, con la piocha rojiza, la sinuosa nariz varias veces rota, el maxilar agudo como la punta de un sable y esa

[105] Esto recuerda a lo escrito por Amado Nervo en *Mencía (Un sueño)*, donde Lope de Figueroa sueña con ser un rey, siempre con la posibilidad de que sea un rey que sueña con ser Lope de Figueroa. De la misma manera, esta situación, recuerda el cuento de Théophile Gautier, "La muerta enamorada", en donde el sacerdote Romualdo vive como tal de día y en la noche es el señor de Clarimonda, la vampira que lo seduce y quien lo hace vivir una vida nocturna de lujos y despilfarros.
[106] Enrique Serna, "Lealtad al fantasma", p. 251.

mirada de perplejidad inocente que parecía asomarse a la realidad desde un mundo remoto."[107] Bajo la lectura de lo fantástico, la mirada de Jean-Marie es una de las conexiones entre ambos órdenes de realidad, uno de los cuales, además, es registrado textualmente como "un mundo remoto". En páginas posteriores se describe la mirada del fraile: "La mirada del doble, acusadora y compasiva a la vez, encerraba un enigma perturbador sobre su propia naturaleza".[108] La coalición entre ambos mundos aparece en las miradas y esa perplejidad que se apodera de Jean-Marie supone uno de los registros de la transgresión.

Rumbo al final del cuento, cuando Jean-Marie es invitado a una fiesta en el antiguo convento de *Les Récollets*, éste se dispone a enfrentar a su doble. El umbral se cruza de nuevo cuando Jean-Marie se duerme en un cuarto y es ahí donde todo se le revela al escuchar la confesión de su fantasma:

> "[…] empecé a soñar con pecados horrendos, cometidos por mí en un mundo futuro, tan vil y depravado como la Roma de Domiciano o la pérfida Babilonia. En mis visiones gozo con el dolor, pero no a la manera prescrita en los capítulos definitorios de nuestra orden. Me clavo agujas por todo el cuerpo, pero en vez de purificarme el espíritu, introduzco en mis venas un diabólico filtro narcótico, una especie de beleño que me aletarga y predispone a los placeres carnales".[109]

Para el fraile, Jean-Marie también es un fantasma que lo acecha, sólo que todo eso le sucede en sueños. Interesante es notar también los referentes a los que acude el fraile, pues él trata de darse a entender a su confesor con referencias que eran acordes al siglo XVII, como el diabólico líquido narcótico para referirse a la metanfetamina, pues él no sabe ciertamente qué es todo lo que su doble hace, sólo posee la seguridad de que es un escenario futuro.[110] Así es que, conociendo la verdad de su existencia, Jean-Marie comienza a desaparecer, dejando un

---

[107] *Ibid*, p. 253.
[108] *Ibid*, p. 260.
[109] *Ibid*, p. 263.
[110] La referencia inmediata en la literatura latinoamericana sería "La noche boca arriba" (1956) de Julio Cortázar.

último susurro al fraile sembrando la duda de su completa desaparición y dando título al relato al afirmar una lealtad del fraile a su lado oscuro.

Es así como el doble se configura a través de los escenarios oníricos: como una manifestación fantástica de la que nacen cuestionamientos sobre cómo percibimos una realidad. El sueño, finalmente, no significa el camino permisivo de las posibilidades sobrenaturales en el realismo, pues se trata de una realidad en sí misma, abstracta como menciona Rosalba Campra, pero siempre dispuesta a tomar los atributos de lo concreto y dejar que el *doppelgänger* camine por las calles de determinada ciudad, acción a la que siempre ha sido devoto.

### 2.2. *Doppel-gänger*, el caminante

Posterior al uso que Jean Paul Richter le dio al *doppeltgänger*, y con la afinidad del motivo por los relatos góticos y fantásticos, la palabra fue nutriéndose de un sentido más literal. El doble ya no eran esas dos personas cuyas almas, de tan similares entre sí, no tenían más remedio que caminar una al lado de la otra en sus dichas y desventuras; poco a poco su sentido fue decantándose hacia la idea de persecución y, en un grado más profundo, de maldición. Un ser igual a otro ahora parecía tener el propósito de atormentar y la caminata simbólica de dos sujetos afines se transformaría en el hecho sobrenatural de los desdoblamientos.

Así es como el doble persigue activamente al desdoblado. Ambas partes son entonces convocadas a la acción, al movimiento constante de sus cuerpos y a hacerlo entre las diégesis de sus propios relatos, ya sea ciudad, castillo o espacio gótico. El ya mencionado quinto capítulo de *El doble* de Dostoievski es uno de los ejemplos principales dados sobre la persecución entre un *doppelgänger* y su desdoblado. Aunado a esto, habría que tener en

cuenta que la acechanza se extiende a lo largo de la novela en todas las vertientes de la vida de Yákov Petróvich Goliadkin, provocando una partida de ajedrez entre ambas partes del desdoblamiento.[111]

Poner en movimiento al *doppelgänger* provoca que éste se apropie del cuerpo que ha adquirido (o que acaso se le ha conferido), haciendo posible el reconocimiento de una copia exacta o de un doble que revela su condición a través de unidades mínimas de comportamiento; en ambos casos, la desazón se manifiesta de una manera u otra. Las dos autoras que conforman este subcapítulo utilizan la acción de la caminata para apropiarse del motivo. Amparo Dávila en "Final de una lucha", narra la historia de Durán, un hombre que se ve a sí mismo caminando con una mujer, hecho que lo lleva a perseguirlos y a librar una lucha para comprender quién es el doble y quién el desdoblado. Norma Lazo, en "El que camina al lado", relata la historia de un hombre de fuerte pensamiento racional que comienza a ser perseguido y acosado por su doble, siempre buscando una solución lógica para detener la situación que lo hace dudar de todos sus ideales. El primer cuento, además de plantear la ambigüedad de las identidades en juego, trae consigo el retrato de una multitud que se vuelve fundamental en la narración; el segundo, pone de relieve esas unidades mínimas de comportamiento que delatan al *doppelgänger* y lo hacen portador de horror al momento de ser perseguido por él.

### 2.2.1. "Final de una lucha", la soledad en los pasos

La noche, con las sombras que producen sus propias reglas e impresiones, es el momento del día en que el doble suele aparecer. La persecución se produce con pocos o nulos

[111] Menciono otro relato: "La Clarisa pobre" (1856) de Elizabeth Gaskell.

testigos y los personajes desdoblados no pueden acudir a nadie que les brinde ayuda inmediata o confirmación de lo sucedido. Esta atmósfera nocturna es identificable en Poe, Hoffmann y Dostoievski, donde los dobles atormentan teniendo como aliadas a las confusiones de las sombras nocturnas.

La soledad con la que se enfrenta al doble, sin embargo, no se encuentra únicamente en las calles desiertas de la madrugada. Amparo Dávila, en "Final de una lucha", tiene una particular manera de representarla: en una multitud se puede estar igual de solo que en una calle vacía. Durán, protagonista del relato, se observa a sí mismo, a plena luz del día, caminando con una mujer: "Se quedó inmóvil, perplejo. Era él mismo, no cabía duda. Ni gemelo ni parecido; era él quien había pasado".[112] En este momento se da la persecución entre desdoblado y doble con ciertas aristas necesarias de puntualizar: 1) la ambigüedad del relato conduce a no saber quién persigue a quién, pues el conflicto principal es que Durán necesita saber quién de los dos es el *original*; 2) el personaje, víctima de la desazón, no huye del posible *doppelgänger*: él es el perseguidor; 3) la presencia constante de transeúntes, producto de que el relato se desarrolla durante la hora pico de la ciudad, supone un obstáculo en Durán para conocer la verdad. La gran cantidad de gente en la calle le hace imposible alcanzarlos, provocando en Durán la sensación de haberlos perdido y, al mismo tiempo, la sensación de estar perdido entre la multitud que no le permite conseguir su objetivo.

"La multitud de la gran ciudad provocó miedo, repugnancia y espanto en los primeros que la miraron de frente",[113] dice Walter Benjamin en función del *spleen* en la poesía de Charles Baudelaire y no cabe más que cuestionarse por el efecto que la multitud produce en

[112] Amparo Dávila, "Final de una lucha", p. 45.
[113] Walter Benjamin, *Iluminaciones*, p. 287.

el *doppelgänger* daviliano. Una posible respuesta se basa en la crisis del sujeto sobre la que Martín López dice:

> Los elementos constitutivos de la crisis del sujeto, pues, responden a factores de muy diverso orden. Los avances tecnológicos, el progreso y la consiguiente aceleración temporal, la alteración o relativización de la jerarquía de valores, el culto al consumo, la desconfianza en la propia existencia y en la realidad envolvente actúan en detrimento de la autoridad del ser humano, que pierde su papel preeminente en la sociedad occidental, disolviéndose en su solipsismo o en la multitud, fragmentándose como un objeto más.[114]

En "Final de una lucha", a través de la multitud, es posible rastrear una correspondencia entre diégesis y organización interna del personaje a quien, en busca de respuestas, se le vuelve imposible alcanzar su objetivo ante una sociedad que opera en la masificación contemporánea. La multitud es el obstáculo en la ardua búsqueda identitaria de Durán y es, a su vez, un posible detonante. El suceso extraordinario que ha experimentado lo ha hecho desatenderse de su rutina y cuestionar su identidad, por lo que la búsqueda de la respuesta le supone un escape de esa masificación.

Eventualmente, "Durán",[115] habiendo fallado en el alcance de su doble, decide refugiarse en un bar donde nadie pueda identificarlo. No está dispuesto a enfrentar la rutina que sigue desde hace años. "Necesitaba estar solo, encontrarse".[116] La voz narrativa deja en claro que "Durán" se enfrenta al tedio, a una "angustiosa sensación, mezcla de temor y ansiedad"[117] que constantemente lo acompaña y que no ha sido exclusiva de su encuentro consigo mismo, sino que lleva tiempo persiguiéndolo, un sentimiento que se contrapone a lo que pudo percibir de su otro Yo: un hombre feliz con una mujer hermosa a su lado. "Durán", en cambio, tiene que volver con su esposa Flora a un matrimonio basado en una costumbre

[114] Rebeca Martín López, *op. cit*., p. 383.
[115] Entrecomillado para enfatizar la ambigüedad de su identidad.
[116] Amparo Dávila, *op. cit.,* p. 46.
[117] *Ibid,* p. 45.

asfixiante que sólo aumenta con la duda de ser una sombra y la necesidad de respuestas, es decir, las diferencias recaen en el estilo de vida que ambos Durán tienen y, en específico, de aquello que "Durán" percibe.

Luego de algunos días, "Durán" vuelve a encontrar al Otro y a la mujer, esta vez los observa con detenimiento, poniendo especial atención a las marcas de identidad reconocibles de sí mismo en el Otro: "Era su mismo cuerpo, no cabía duda. La misma velada sonrisa, el cabello a punto de encanecer, el modo de gastar el tacón derecho, los bolsillos siempre llenos de cosas, el periódico bajo el brazo… Era él".[118] La voz narrativa ha descrito a ambos personajes a través de rasgos muy específicos, una descripción que opera orgánicamente con la mirada de "Durán", la cual no sería tan meticulosa si no se tratara de sí mismo, pues sus sentidos se agudizan buscando la mínima diferencia entre Cuerpo y Sombra, provocando el estudio exhaustivo de sus señas particulares y comportamientos propios reflejados en el doble que observa. Es a través de los sentidos que busca una diferencia que borre las certezas, pero sólo provoca una confirmación. A través de todo el relato, la voz narrativa registra que en "Durán" no hay lugar para la duda.

En tanto que el ritual de observación va de lo particular a lo general, ahora "Durán" reconoce en el Otro un traje bien conocido y el acto de caminar se retoma. Cada vez más cercano a la pareja, "Durán" es capaz de agregar otro sentido a sus observaciones: el olfato con el que percibe el perfume de la mujer y que lo conduce a un tiempo desdoblado a través de sus recuerdos. La voz narrativa entonces recurre a la escritura en itálicas para mostrar un tiempo diferente que revela quién es la mujer: Lilia, un amor pasado y no correspondido de Durán.

[118] *Idem.*

En itálicas es descrito un nuevo Durán, el del pasado, un adolescente que coexiste con el adulto que va en busca de la Sombra, ambos conectados por un aroma: "*Sortilège* de Le Galion", un perfume que el joven Durán compró a Lilia. Mientras "Durán" se persigue a sí mismo, las itálicas revelan el sufrimiento del adolescente enamorado al cual han rechazado en repetidas ocasiones:

> Ella lo despreciaba porque no le podía dar las cosas que le gustaban. Amaba el lujo, los sitios caros, los obsequios. Salía con varios hombres, con él casi nunca… *Había llegado con gran timidez a la tienda, contando el dinero para ver si era suficiente* […] *Lilia no estaba en su casa cuando fue a llevarle el perfume. Estuvo esperándola varias horas… Cuando se lo dio, Lilia recibió el regalo sin entusiasmo, ni siquiera lo abrió. Sintió una gran desilusión, Aquel perfume era todo y más de lo que él podría darle y a ella no le importaba.*[119]

El recuerdo se presenta en constante desarrollo cada vez que el encuentro de ambos, Cuerpo y Sombra, está más cerca. "Durán" observa a la pareja llegar a una casa y sabe que es ahí donde viven, la prueba de su doble vida. Con los recuerdos mezclándose con el presente, "Durán" escucha los gritos de Lilia; él, por su parte, sabe que es él mismo el que la golpea, llevando a cabo aquel deseo que lo consumió años atrás:

> *Ella se desprendió de la mano que la sujetaba y corrió hasta el coche que la esperaba. La vio sentarse muy cerca del hombre que había ido a buscarla, la vio besarlo, alcanzó a oír su risa. Sintió que toda la sangre se le subía a la cabeza y por primera vez tuvo ganas de tenerla entre sus brazos y acabar con ella, hacerla pedazos*.[120]

El aroma del perfume había sido un detonante en la evocación de los deseos negativos que Durán alguna vez tuvo hacia Lilia. El Otro, por tanto, lleva a cabo los deseos oscuros de Durán representados, a su vez, por un tiempo desdoblado por la voz narrativa que ha manifestado el motivo del doble en el fondo y en la forma del cuento.

[119] *Ibid,* pp. 46-47. Las cursivas son de la autora.
[120] *Ibid,* p. 47. Las cursivas son de la autora.

"Durán" entra a la casa con el objetivo de 1) enfrentar a su doble y 2) salvar a Lilia, en dicho orden. La casa, en completa oscuridad, es ahora una caja de Schrödinger donde ambos hombres son *doppelgänger* y desdoblado al mismo tiempo. "Durán" pelea con el Otro. Valiéndose de su tacto, tiene la certeza de chocar repetidas veces con el cuerpo ensangrentado de Lilia. La lucha entonces no sucede para salvar la vida de ella, sino para determinar de una vez por todas la identidad de los dos involucrados. No es hasta que uno de ellos sale a la vista de la voz narrativa que el dilema deja de existir. Durán, ahora sin comillas, el ahora único, sale de la casa donde se libró el enfrentamiento. Ya no hay *doppelgänger*, aún si ha ganado "Durán" o el Otro, ahora es sólo uno, el Cuerpo y no la Sombra, y ese "uno" es el responsable de la muerte de Lilia, por eso mira a todos lados mientras camina de nuevo, porque "teme ser descubierto y detenido".[121]

La autora logra que la ambigüedad sea marca textual constante, dejando de lado la certeza y privilegiando en su lugar los hechos, las sensaciones y el conflicto que se ha apoderado de "Durán" con un final siniestro que refleja la ansiedad del perseguido ahora extendida por el punto final del relato. Amparo Dávila, posicionando a sus personajes en una ciudad donde la multitud comenzaba a crecer, hace uso del motivo del *doppelgänger* para poner en la mesa conflictos de identidad, de hartazgo social y de violencia de género.

Aunado a lo anterior, el entramado de la narrativa permite observar esa identidad problematizada en un desdoblamiento de la temporalidad diegética: "Durán" recuerda, "Durán" actúa, Durán, sin comillas, mata. Es ese el tiempo destrozado que recuerda el título del volumen de cuentos en el que "Final de una lucha" está incluido: la experiencia de lo temporal abrasada por la angustia interna y externa de un personaje escindido.

[121] *Ibid.,* p. 48.

### 2.2.2. "El que camina al lado": el cuerpo, espejo del alma

En el cuento de 1856, "La Clarisa pobre" de Elizabeth Gaskell, se plantea la existencia de un doble causado por una maldición. En las descripciones del desdoblamiento se hace énfasis en la gran similitud entre ambas partes y, al mismo tiempo, la gran diferencia al tener semblantes tan disímiles. Lucy, el personaje afectado por dicha maldición, ahuyenta involuntariamente a toda persona que le muestra un mínimo de interés. Cuando el personaje principal de la historia logra observar al doble de Lucy, lo describe de la siguiente manera: "Vi a sus espaldas otra figura tan semejante a ella, de un aspecto tan parecido en cuanto a forma y figura y en los detalles más insignificantes de su ropa, pero con una repugnante alma diabólica que podía verse en sus ojos grises, que eran tan burlones como lascivos".[122] En los ojos y posturas recae la clave para diferenciar a una de la otra, pues el alma, como elemento constitutivo del sujeto que siempre está en juego en un desdoblamiento, es una parte tan esencial del ser humano que su presencia se refleja en el cuerpo. Miradas inquietantes, sonrisas burlonas y complicadas posturas terminan siendo características casi inmanentes de los dobles. Lucy refleja en su rostro la belleza de su alma; la criatura, ésa que siempre aparece detrás de ella, es su contraria al mostrar intensiones perniciosas para aquéllos que la observen.

El cuerpo, como reflejo del alma, ha acompañado al doble aún después de que la visión maniqueísta de éste se diluyera, pues a través de un aspecto que muestra intenciones malignas y que se contrapone a lo que determinado personaje observa día con día en el espejo, es que se crean efectos de horror en las narraciones. Norma Lazo, en "El que camina al lado" construye el efecto inquietante del doble en ese antiguo reflejo del alma. El personaje de este cuento, sin embargo, y a diferencia de los otros cuentos de este *corpus*, no experimenta el

[122] Elizabeth Gaskell, "La Clarisa pobre", p. 92.

tormento del *doppelgänger* como un prodigio aparecido de la nada, pues él sabe que existe una tradición literaria del doble que, muy a su pesar, puede estar basada en anécdotas reales de los escritores que las dieron a conocer.

Un epígrafe de Descartes abre el cuento: "Despréndete de todas las impresiones de los sentidos y de la imaginación, y no te fíes sino de la razón".[123] Esta sentencia sitúa un par de hechos. El primero, de carácter intratextual, remarca la percepción del mundo que tiene el personaje principal (un matemático especialista en lógica) la cual entrará en conflicto tan pronto comience el relato; el segundo, enfocado en la experiencia del lector, construye las leyes que más tarde se trastocarán en una lectura de lo fantástico, es decir, existirá constantemente el concepto de ilegalidad planteado por Ana María Morales y su consecuente atmósfera de desazón.

Enmarcado en una atmósfera nocturna, el protagonista de la historia cuenta la primera vez que se vio a sí mismo: "Encendí la luz de la sala y me descubrí sentado, sentado, sí, pero no en posición de descanso, sino inhiesto, con la firmeza del roble".[124] El personaje se ha levantado por un vaso de agua a las tres y media de la mañana, es decir, en una atmósfera común de un relato sobrenatural, y descubre a su doble sentado. Con todo esto, el protagonista, en primera instancia, no es víctima del sentimiento de desazón, sino que, atendiendo a su predilección por el pensamiento racional, decide entablar una conversación con su *doppelgänger* el cual no responde. En su búsqueda por respuestas inmediatas a tal suceso, observa que su doble tiene una particular manera de sentarse, lo cual establece la primera diferencia entre ambos y el inicio del miedo que se refleja en el texto, pues el protagonista vuelve a la cama, esperando que lo experimentado sea únicamente a causa de

[123] Norma Lazo, "El que camina al lado", p. 121.
[124] *Ibidem*.

alguna pesadilla. El sentimiento de desazón se consolida tan pronto despierta y observa de nuevo a su doble, esta vez dormido:

> Después de mi extraña experiencia de esa noche, desperté de un salto y con el corazón latiendo de prisa. Por suerte, la luz del sol me devolvió un poco de tranquilidad. Pensé que se había tratado de una pesadilla vívida. Corrí las cortinas. El otro yo estaba acostado en el otro extremo de mi cama. Al sorprenderlo ahí, en el mismo tálamo donde yo dormía, sentí mis piernas a punto de doblarse: por poco caigo al piso, pero logré sujetarme de las cortinas, cuya tela es muy pesada.[125]

La ilegalidad toma más fuerza cuando el protagonista cavila sobre las reglas de la noche que se han roto cuando éstas han alcanzado la luz del sol.[126] Al estar el doble dormido, el protagonista decide examinarlo a profundidad sólo para comprobar, cuando el *doppelgänger* despierta, que es idéntico a él excepto en un detalle: su mirada resulta vacía y sin emociones, es decir, con la mirada se agrega una segunda diferencia expresiva entre ambos y se une otro elemento que genera incomodidad en la narración.

El protagonista continúa buscando explicaciones a su experiencia, atribuye el doble a una condición médica, a las altas temperaturas que pueden causar alucinaciones y da a conocer un importante síntoma: sufre de una constante punzada en la parte derecha del cerebro. Encaminando sus pensamientos a la introspección, el protagonista se sabe a sí mismo distinto luego de un largo día de trabajo al regresar a casa cansado y con posturas de fatiga. En su búsqueda por respuestas, que acaso su área de conocimiento no puede darle, el protagonista decide acudir con su amigo Luis Arturo, irrupción en la narración que merece una vertiente en el presente subcapítulo.

"El que camina al lado" está dedicado a Luis Arturo Ramos, un narrador y ensayista veracruzano cuyos intereses se han ligado constantemente a la literatura policiaca, y donde,

[125] *Ibid*, p. 122.
[126] *Ibidem.*

a su vez, es posible encontrar preocupaciones por la figura del *doppelgänger*.[127] Este interés demostrado en su literatura lo retoma Norma Lazo en el cuento para que su protagonista acuda a un experto en el tema que le aflige, por lo que Luis Arturo Ramos se convierte en personaje del relato.

Luis Arturo (el personaje) es un profesor de literatura en la misma universidad en la que trabaja el protagonista, éste lo visita en la colonia Santa María la Ribera sabiendo que se especializa en su problema desde la literatura: "Luis Arturo investiga el tema del doble a partir del otoño en que vio a Eloísa, su novia, cruzar la calle desde la otra acera, en el momento exacto en que ella estaba asida a su brazo. Los dobles siempre nos circundan, Se ha escrito mucho sobre ellos y nadie en realidad sabe a ciencia cierta qué son, me dijo".[128] De manera que en el relato la existencia de dobles posee un conocimiento preexistente y no se trata de apariciones las cuales requieran otro nombre, ya existe una tradición literaria del *doppelgänger* que puede ser utilizada para contestar la ilegalidad planteada. Es entonces que el doble comienza a ser tipificado.

El doble, según Luis Arturo, puede presentarse en cinco maneras diferentes: 1) una fragmentación metafísica. Este tipo de doble se relaciona con la transmigración de almas muy recurrente en las manifestaciones de desdoblamientos antes de que apareciera el género fantástico, pues se atribuía al pensamiento religioso de lo espiritual y lo carnal; 2) un doble complementario que se origina de una parte de la condición humana que se niega, la cual trata de reclamar el lugar que le corresponde en el usuario; 3) un doble rival cuyo único objetivo es sustituir al que lo observa, que recuerda a lo realizado por Dostoievski en *El*

[127] En su libro de cuentos *Los viejos asesinos*, Luis Arturo Ramos explora el doble en su texto "Lo mejor de Acerina", parte también del corpus de esta tesis.
[128] Norma Lazo, *op. cit.,* p. 123.

*doble*; 4) un doble que anuncia la locura y cuyo ejemplo, según Luis Arturo, es Maupassant; y 5) un doble que trae consigo la muerte.

Luis Arturo también realiza algunas delimitaciones del doble, menciona que es un ser autónomo, por lo que no puede ser desterrado por quien lo percibe, es un ser polígloto que ha afectado a diversos escritores como Robert Louis Stevenson, Percy Shelley y Jean Paul Richter, enlistando las evidencias indicativas de un verdadero desdoblamiento fuera de la literatura. Además de esto, Luis Arturo comparte una teoría con el protagonista: es posible que sea una afección en el hemisferio derecho del cerebro, donde se desarrollan la creatividad y lo emocional. Recordemos que ésta es una afección que sufre el protagonista que, a pesar de las evidencias, le expresa su incredulidad a Luis Arturo no sin cierta duda respecto a todo lo que él ha mencionado.

De camino a casa, el protagonista es testigo de esa característica de los *doppelgängers* que une este relato no sólo con el analizado "Final de una lucha", sino con toda la tradición de desdoblamientos que comenzó con distintas connotaciones con Richter*:* son seres que caminan al lado de aquel que los percibe. En estas narrativas, al momento de la caminata, se explora la disposición de las calles, su flujo de transeúntes y su simbología arquitectónica desde el motivo de los desdoblamientos, indicando que una condición reiterativa, mas no imprescindible para que se desarrolle el *doppelgänger,* es la metrópoli moderna.

De tal manera que, siguiendo su etimología, el doble de "El que camina al lado" comienza a seguir al protagonista por las calles de la Ciudad de México.[129]

[129] Es muy posible que esta sección del cuento y las menciones a algunos puntos clave de la CDMX fueran utilizados como elementos necesarios para que el cuento fuera antologado en el volumen II de *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México*; pues "El que camina al lado" apareció primero en esta antología y, posteriormente, en *Medidas extremas*.

> […] descubrí a mi otro yo parado en la esquina de Dr. Atl, mirando hacia el quiosco. Lo ignoré. Al cruzar el parque se puso en movimiento y siguió el ritmo de mis pasos. Fue la primera vez que lo vi en marcha. Caminaba junto a mí, en una posición equidistante a la mía. Se había convertido literalmente en el que camina al lado […].[130]

El protagonista empieza a notar que las características enlistadas por su amigo se manifiestan en su doble e incluso duda sobre si éste podría ser un doble "emisario de la muerte", lo cual, unido a los ladridos del perro de su vecino,[131] lo hace ligarse aún más a la desazón de lo fantástico sin abandonar del todo el pensamiento racional.

Luego de conciliar el sueño con mucha dificultad, el protagonista despierta en la madrugada sólo para presenciar cómo su doble ha asesinado al perro del vecino, lo ha descuartizado y dispuesto como una rosa de los vientos (donde cada punto cardinal había sido escrito en alemán). El protagonista entiende que, según lo mencionado por Luis Arturo, se encuentra con un doble emisario de la muerte o de locura: "Entonces lo supe. Si el que camina al lado habla todas las lenguas, por consiguiente, habla lenguas germánicas. Yo no hablo lenguas germánicas, ergo el que camina al lado fue el que escribió esas palabras".[132] El hecho, finalmente, ha sido aceptado por el protagonista y ha llegado a él a través del pensamiento lógico, el cual no invalida la existencia del doble.

El cuento concluye cuando la experiencia de desazón ha llegado a su límite, el protagonista se queda sin aire y es cuando decide tomar su propia medida extrema al golpear el hemisferio derecho de su cabeza con el ventilador en el nivel máximo, todo mientras su doble lo mira burlonamente al saber que ha ganado. La sonrisa del doble es el tercero y último de los reflejos de un alma corrupta, acaso inexistente, que posee el desdoblamiento escrito

[130] Norma Lazo, *op. cit.,* p. 126. El fragmento citado se ubica en la colonia Santa María la Ribera.
[131] La presencia del perro en el cuento de Norma Lazo posee un intertexto con *El doble* de Dostoievski. Revisar nota 50.
[132] Norma Lazo, *op. cit.*, p. 127.

por Norma Lazo. Para Luis Arturo, el personaje, probablemente lo ocurrido sea la confirmación de aquello que ha estudiado durante años; para Luis Arturo, el escritor, posiblemente se trate de una exploración de un motivo al que él mismo ha recurrido, sólo que desde un punto de vista algo diferente.

### 2.3. Intersecciones del camino: el doble en otras manifestaciones literarias

Los cuatro relatos hasta ahora analizados tienen la característica de ser fantásticos. El doble, debido a su composición y camino de consolidación, encuentra en este género una posición recurrente. La configuración del *doppelgänger*, es decir, una presencia ramificada de otro ser, supone el quebrantamiento de las leyes narrativas de realidad y, por lo tanto, la manifestación de un hecho fantástico. A pesar de esto, el motivo, respondiendo a diversas inercias culturales, puede presentarse dentro de otros géneros a través de puentes más allá de los umbrales de la literatura fantástica, logrando que el *doppelgänger* también sea parte de relatos que, encaminados a lo especulativo, no necesariamente son fantásticos.

Los dos cuentos analizados en este subcapítulo, "Lo mejor de Acerina" de Luis Arturo Ramos y "Orfeo" de Mauricio Molina no son, en primera instancia, relatos fantásticos. El primero, debido a su tema y al tratamiento de éste, puede ser catalogado como un relato policial; el segundo, mostrando un doble que se hace posible debido a avances tecnológicos, se desarrolla en el terreno de la ciencia ficción. A pesar de esto, en ambos relatos se encuentran desdoblamientos que siguen reglas intratextuales. Por lo tanto, en el presente subcapítulo exploro las apariciones del doble desde narrativas distintas y aledañas a lo fantástico, lo cual implica un dinamismo de este motivo en las letras mexicanas, así como una apropiación concreta según cada autor.

En ambos relatos el motivo del doble es central, por lo que su desarrollo derivará en una serie de estrategias narrativas en función de él. Asimismo, será propicio notar cómo los elementos constitutivos del *doppelgänger* siguen apareciendo aún en contextos sociales y literarios distintos, haciendo del doble una figura que permite múltiples aproximaciones, en este caso, desde lo policial y la ciencia ficción.

### 2.3.1. "Lo mejor de Acerina": el crimen, el miedo y el desdoblamiento

«…siento que tarde o temprano llegará el periodo
en que deba abandonar vida y razón a un tiempo,
en alguna lucha con el torvo fantasma: *el miedo*.»

Edgar Allan Poe

Los relatos policiales se caracterizan por la presencia constante de la alerta, de la mirada que los autores confieren a sus personajes para resolver un crimen o identificar patrones que a primera vista parecen ocultos. A la mente pueden venir relatos como "La carta robada" de Edgar Allan Poe o "Precisamente ante tus ojos" de María Elvira Bermúdez, cuentos en los que la ubicación de objetos perdidos es un lugar a la vista de todos y, por lo tanto, invisible dada su obviedad: sólo una persona con habilidades excepcionales de observación es capaz de encontrarlos. A la mirada atenta se añade la deducción y el pensamiento lógico tan característico de los relatos policiales en su vertiente clásica,[133] logrando que personajes como Auguste Dupin o María Elena Morán parezcan ser infalibles a la hora de resolver crímenes.

[133] Según Amelia Simpson, existen dos corrientes que se han construido en relación con la literatura policial: la clásica (novela enigma) y el *hard boiled* (serie negra). *Detective Fiction from Latin America*, p. 10.

La presencia fundamental de la mirada implacable se presenta no sólo en la corriente clásica de la literatura policial —donde la figura del detective es pieza clave—, sino que se mantiene y puede ser identificable en la corriente *hard boiled*, un modelo donde, a diferencia del clásico, "hay más acción que enigma, la violencia y el sexo son sometidos a menos censura, el tema del crimen organizado es introducido, y predomina una visión crítica y a veces cínica de la sociedad".[134] Los autores más representativos de esta segunda corriente en Estados Unidos fueron Raymond Chandler y Dashiell Hammett, autores que consolidaron las características del *hard-boiled* y que tuvieron gran influencia no sólo en otros autores estadounidenses, sino también de América Latina.

En México ambas corrientes se han cultivado, presentando, en su mayoría, situaciones donde los esquemas clásicos de la literatura policial se rompen, favoreciendo nuevos acercamientos al género y estableciendo una exploración propia en el país. Autores como Antonio Helú[135] o Rafael Bernal[136] tenían presente el esquema clásico de la literatura policial, lo practicaban y, a su vez, escribían textos que tenían más características de la corriente *hard boiled*, es decir, con un punto de vista más realista de la organización social donde ya no tiene cabida la figura clásica del detective. Espías y fanáticos de la misma literatura policial toman el lugar de personajes al estilo "Auguste Dupin" y recurren a métodos menos ortodoxos para resolver un crimen o salirse con la suya.[137] Eventualmente, de la mano de autores como

[134] *Ibid*, p. 12. La traducción es mía.
[135] Antonio Helú es reconocido por investigadores como María Elvira Bermúdez, como el iniciador de la corriente policiaca en México. De él es notable la obra *La obligación de asesinar*. Asimismo, fue muy prolífico en cuanto a obras cinematográficas, siendo coguionista de textos fílmicos como *El asesino X* (1955), *El medallón del crimen* (1956) y de la adaptación de su relato *La obligación de asesinar* (1937).
[136] Rafael Bernal fue autor de novelas importantes de la literatura policial mexicana. Entre ellas están: *Tres novelas policiacas* (1946), *Un muerto en la tumba* (1946) y *El complot mongol* (1969), siendo la última la más reconocida.
[137] Esto puede ejemplificarse con Máximo Roldán, personaje recurrente de Antonio Helú, un detective amateur que es, a su vez, ladrón. "Roldán" resulta ser un acrónimo de "Ladrón".

Gonzalo Martré o Guillermo Rubio, el relato policial mexicano cultivaría personajes criminales como figura principal, haciendo que las drogas y los asesinatos sean parte constitutiva de ellos y de su búsqueda de alguna verdad oculta en los lugares que frecuentan.[138]

Es entre estos nuevos escenarios que el doble se abre camino en la literatura policial, un doble al que se le integra la violencia y el misterio de los intereses criminológicos de organizaciones delictivas. De un panorama así pueden generarse diversas preguntas: ¿qué orilla al personaje de un relato policial a experimentar un desdoblamiento?, ¿es el doble representado el mismo que en un relato fantástico?, ¿cuáles son los efectos narrativos y gramaticales que la conjunción de *doppelgänger* y policial generan en un cuento? ¿Sigue presente aquella mirada infalible del detective? Para esbozar las respuestas a estas preguntas es necesario recurrir a un texto específico como "Lo mejor de Acerina" de Luis Arturo Ramos, una historia policial donde la mirada resulta ser un arma de doble filo al momento de enfrentar un peligro mortal. Esta mirada, por lo tanto, resultará en el elemento central que unirá lo policial con la configuración del doble.

Incluido en el volumen de cuentos *Los viejos asesinos*, publicado en 1981, "Lo mejor de Acerina" es la historia de una mirada distorsionada por el miedo. El personaje principal, a partir de ahora, el Vigilante, es un sicario en horas laborales que, por órdenes de un hombre llamado Montalvo, acude al salón Cumbayá para cometer un asesinato junto a su compañero, el Vale, mientras se presenta un concierto de Acerina y su Danzonera.[139] El Vigilante no sabe

[138] Ejemplos de los autores mencionados son: *La casa de todos*, *El cadáver errante* y *Cementerio de trenes*, de Gonzalo Martré y *Pasito Tun Tun*, de Guillermo Rubio.
[139] Acerina (Consejo Valiente Robert) fue un músico cubano muy conocido en México a partir de los años cuarenta. En 1948 se formó el grupo "Acerina y su Danzonera" con el cual tocó hasta su fallecimiento en 1987. Es importante destacar que la música de este grupo es la que permea gran parte del relato.

—se niega aceptar— que la persona a asesinar, referida como "el Otro", no es más que una proyección de sí mismo y que toda la noche no será más que una trampa de Montalvo camuflajeada por su miedo a ser asesinado.

De este modo, "Lo mejor de Acerina" es un relato que utiliza una "vuelta de tuerca" como parte de sus efectos narrativos, haciendo creer al Vigilante, y a los lectores mismos, que "el Otro" es un personaje independiente y no un desdoblamiento del personaje principal nacido de la negación. Sin embargo, la construcción del relato brinda constantes indicios que llevan al lector a descifrar el final. Por este motivo, enfocaré este análisis en las estrategias narrativas que establecen la presencia de un desdoblamiento mucho antes de la revelación final, haciendo que el doble sea un motivo ligado a lo policial. Estas estrategias, en específico, se basan en la mirada distorsionada del Vigilante, en construcciones gramaticales que apelan al doble y en el uso del presagio como figura retórica.

En primer término, en "Lo mejor de Acerina", la mirada, tan común en lo policial, se potencia y se refleja en descripciones detalladas sobre el salón Cumbayá y la gente que poco a poco llena el recinto. Esta vigilancia, a su vez, deriva en que los otros sentidos también se agudicen, por ejemplo, el olfato al percibir los olores que llegan desde adentro cada vez que se abre la puerta del salón o el oído que atiende los sonidos de una muchedumbre cada vez más concentrada. Es entre estas variables que algo regresa: aquella multitud como herramienta narrativa de invisibilización vuelve desde Amparo Dávila y se anida en el salón Cumbayá. "Pa después de las doce la gente vastar ciega. Ni lo van a notar",[140] dice Montalvo, autor intelectual del asesinato que está por cometerse. A través de la multitud, de los ruidos y de la oscuridad, el Vigilante se desvanece y sus sentidos, alertas, cada vez necesitan de más

[140] Luis Arturo Ramos, "Lo mejor de Acerina", p. 47.

esfuerzos para no caer en distracciones. Es entonces que llega el objetivo, ese Otro que no es más que una visión del Vigilante.[141]

El Otro llega al salón Cumbayá sin poder ser reconocido: "El ala de su sombrero [del Otro] retuvo la luz de la marquesina y [el Vigilante] no pudo verle bien la cara".[142] A lo largo del cuento, sin embargo, los indicios del desdoblamiento estarán presentes y serán dispuestos en la narración en señales sutiles. Estos indicios permiten establecer el miedo como un elemento estructurante de la realidad, lo cual ocasionará un reconocimiento gradual del Otro en una identidad escindida del Vigilante.

"La cara del hombre del sombrero [el Otro], desfigurada por la lejanía y la semipenumbra, brilla ahora agitada por el aplauso y hasta parece conocida".[143] En las actividades apabullantes dentro del Cumbayá, el Vigilante detecta familiaridad en el Otro, reconocimiento que decide ignorar pensando, en su lugar, en el oficio que el destino le ha dado. Es entonces que, negando la familiaridad en el Otro, recurre a la experiencia y a los hechos que componen el día a día de un asesino a sueldo. Pronto, llega a sus reflexiones un sentimiento crucial que lo ha acompañado desde el inicio de sus trabajos: el miedo. "El miedo que como quiera se mete. **Las invenciones que se le clavan a uno en la cabeza, como quien ve visiones**",[144] piensa en relación con la acción de esperar antes de cometer un asesinato. El Vigilante, aún sin saberlo, padece de esos efectos del miedo. Las visiones —lo abstracto— se impregnan en el salón Cumbayá —lo concreto— y hacen que su realidad tome nuevos atributos en función al miedo. Es éste el umbral para la llegada del doble.

---

[141] El doble, en su peculiaridad de representar la otredad a través de la imagen de uno mismo, ha sido referido en gran cantidad de ocasiones como un Otro. Jorge Luis Borges es uno de los autores que más hicieron uso de dicha palabra en este contexto.
[142] Luis Arturo Ramos, *op. cit.*, p. 46.
[143] *Ibid*, p. 49.
[144] *Ibid*, p. 50. Las negritas son mías.

Eventualmente, la narración ofrecerá más indicios del desdoblamiento, por ejemplo, el momento en que el Vigilante siente las piernas dormidas debido a todas las "horas de estar sentado",[145] sin embargo, la voz narrativa ha indicado que ha estado de pie desde el inicio, entonces, ¿cómo puede sufrir al estar sentado si el cuento mismo menciona que ha estado de pie todo el tiempo? Hay una disonancia en la perspectiva del personaje. Un ejemplo más: el Vigilante, cada tanto, observa de frente, como una alucinación, la cara de los acompañantes del Otro a pesar de estar a muchos pasos de la mesa.[146] El Vigilante se sabe en una esquina del salón, pero los indicios dejan ver que su verdadera ubicación es la del Otro. La experiencia, por lo tanto, es aquello que alimenta la materia de sus visiones. Si el Vigilante es capaz de posicionarse en otro sitio, en otra perspectiva y experimentar el mundo desde ese punto, es debido a sus años de trabajo. Sabe el procedimiento que debe seguirse al cometer un asesinato, la manera de escapar y de actuar para no ser descubierto. Así, su mente es capaz de poner en práctica la visualización de sí mismo. Por lo tanto, la esperanza se une al miedo y se materializa en un autoengaño para crear un escenario donde él no es la persona que debe ser eliminada. El escenario creado a partir del miedo se vuelve palpable. Los olores, las luces, todo se vuelve empírico, haciendo que el miedo sea el elemento que lleva a lo especulativo y, eventualmente, a hacer presente el desdoblamiento.

Los efectos del miedo y la configuración de los indicios también permean las construcciones gramaticales del relato, haciendo que una frase pueda ser leída desde las dos perspectivas en juego: la de víctima y la de victimario. Un ejemplo es la siguiente frase mencionada cuando Montalvo llega al salón Cumbayá con el objetivo de dar la señal para cometer el asesinato o perdonar al Otro: "¿Y qué tal si no pasaba nada? Si Montalvo no daba

[145] *Ibid*, p. 56.
[146] *Ibid*, pp. 52.

señal; si decía que no, que no pasara nada. **Si efectivamente lo dejaban ir**".[147] El pronombre personal átono "lo" resulta ambiguo, pues es igualmente aplicable a los dos escenarios presentados. En el primero, "lo" se refiere al Otro, es decir, se aplica al relato sin los indicios del desdoblamiento: el Vigilante permanece atento para ver si Montalvo cambia de parecer y le perdona la vida al objetivo. En el segundo caso, el pronombre "lo" se refiere al Vigilante mismo, el cual está relativamente consciente de las visiones causadas por el miedo. La frase, al ser mencionada por un narrador en tercera persona con focalización en el Vigilante, tiene los atributos para referirse a ambos escenarios. Una vez revelada la existencia de un desdoblamiento, el segundo caso se vuelve la lectura más viable y se convierte en un agregado a la negación del Vigilante hacia la situación que está por enfrentar.

A estas configuraciones del miedo se agrega, a su vez, la aparición del presagio como figura retórica, uso que toma fuerza en relecturas ya con el conocimiento del desenlace. El presagio puede observarse, por ejemplo, cuando el Vigilante le da instrucciones detalladas a su compañero, el Vale, para estar alerta de las acciones del Otro y que no le quite la vista de encima: "Ni a él ni a mí, ¿entiendes? Los dos como si fuéramos uno",[148] es decir, se menciona la unidad de ambos personajes a través de un lenguaje figurativo. Asimismo, cuando el Otro llega usando el mismo sombrero que el Vigilante, éste se imagina al Vale disparando a la persona equivocada: "Se lo imaginó borracho, confundiéndolo todo, echándolo todo a perder. Enredándose con los sombreros**, no sabiendo quién es quién**",[149] exponiendo la gran similitud que el Vigilante notaba entre él mismo y el Otro, aún sin reconocerse del todo.

[147] *Ibidem*. Las negritas son mías.
[148] *Ibid*, p. 48.
[149] *Ibidem*. Las negritas son mías.

Respecto al sombrero, éste se vuelve objeto y símbolo que evidencia la experiencia del Vigilante a la que no puede acceder conscientemente debido a las visiones del miedo:

> "Se seca el sudor debajo del ala del sombrero. Bueno que el Otro trae sombrero también y no se lo quita porque eso ayuda a no perderlo de vista. Raro como la gente ya trae encima lo que más lo va a perder. La gente anda por ahí con un paraguas de metal en noche de rayos […]. Todo mundo anda con un cacho de muerte encima y el pobre cuate este no sabe lo que trae en el sombrero".[150]

El uso del sombrero también puede ser entendido como presagio en el cuento: aquel que tiene el sombrero no es más que el propio Vigilante que, acostumbrado a ser el depredador, no se lo quita, otorgándole a los verdaderos depredadores, el Vale y Montalvo, una manera eficiente de ubicarlo entre la multitud del Cumbayá. El Vigilante está en lo correcto, pero es él mismo el que carga con un pedazo de muerte sin darse cuenta.

En las últimas hojas del cuento se da el reconocimiento total del Vigilante como el Otro. La necesidad de ir al baño hace que abandone su posición de guardia y vaya a los mingitorios. En este punto, la voz narrativa recurre al espejo (virtualidad del alma) como conducto definitivo hacia el descubrimiento del personaje principal sobre su desdoblamiento: "Luego, en el espejo, mira su cara ensombrerada y los ojos enrojecidos por la noche y el humo; pero detrás, la espalda del Otro miando en la taza que desocupó. El sombrero sobre la nuca, leyendo también los letreros de la pared".[151] El Vigilante nota que el Otro realiza las mismas acciones que él tan sólo con unos instantes de diferencia. Se sabe presa del miedo, pero no puede entregarse a él ni dilucidarlo por completo. Los demás hombres en el baño obligan a ambos a salir al pasillo donde "se juntan en el umbral",[152] de nuevo, una construcción gramatical capaz de leerse desde dos perspectivas: uno, "se juntan" como las

[150] *Ibid*, pp. 48-49.
[151] *Ibid*, p. 57.
[152] *Ibidem*.

personas cuando no tienen espacio suficiente para moverse; o dos, "se juntan" como un doble uniéndose de nuevo al ser del que se ramificó.

La voz narrativa continúa en tercera persona focalizando al personaje principal, pero ese personaje ahora es la conjunción del Vigilante y el Otro que se sienta en su mesa y se mantiene familiar con las personas a su alrededor. Éste es el momento justo del reconocimiento:

> "Se da cuenta de que ha estado siempre aquí y no allá, entre la ramazón de gente que se aprieta cerca de la puerta de salida; porque no hay salida. **Porque el miedo que lo hizo inventarse otra vez no será suficiente para hacerlo desaparecer o modificar las cosas.** Se da cuenta que […] han sido las mujeres y Lentitos […] lo que ha estado viendo de cerca; y el que está allá, dibujado por muchos cuerpos, junto a la puerta de salida, no ha sido él sino su duda, **su miedo**".[153]

El miedo y la experiencia han mantenido enceguecido al Vigilante. Aquellas prospecciones sobre el destino del Otro se vierten sobre él mismo. El Vale, acompañante y refuerzo, ha sido el asesino a sueldo de Montalvo desde el inicio y el destinado para completar el trabajo. El Vigilante es asesinado luego de que el miedo, ése que tan bien conocía, lo devuelva a su condición real de víctima.

En esta narración, nadie más ha sido testigo del desdoblamiento, es un doble objetivo interno que, más que una manifestación fantástica, se entremezcla con nociones médicas recientes, con la heautoscopía que materializa visiones, involucrando los sentidos y ocasionando la certeza de que la realidad se ha configurado para establecer una versión de uno mismo en el espacio circundante.

El doble en "Lo mejor de Acerina" se vuelve la consecuencia de una situación límite: la de estar al borde de la muerte para saldar una cuenta pendiente. Ésta es la razón por la que el desdoblamiento funciona en un relato policiaco y puede presentarse fuera de los límites de

[153] *Ibid*, p. 58. Las negritas son mías.

lo fantástico. Aún en esta situación, tal como sucede en la mayoría de los cuentos de desdoblamientos, el doble ha sido causante de inquietudes a lo largo de todo el relato: el Vigilante encuentra en el Otro algo familiar, lo ignora y es testigo de fragmentaciones en su realidad. Conoce los efectos del miedo y sabe que algo de eso forma parte de él, pero pasa de largo a este hecho en su esperanza por sobrevivir. Al ver a ese Otro a través del espejo, aquello oculto por el miedo sale a la luz. El Vigilante se siente perseguido cuando la noche entera había sido el perseguidor. La habilidad de mirar, esa tan necesaria en los relatos policiales, fue la que engañó al Vigilante al final de todo. El Otro, el doble, fue sólo una proyección que se mantuvo a salvo, fuera de las cuentas pendientes que el Vigilante tenía con Montalvo, el jefe que, finalmente, terminó con su vida.

### 2.3.2. "Orfeo": miríada de lo escindido

«Tiempo soy entre dos eternidades.»
Carlos Pellicer

En palabras de Isaac Asimov, la ciencia ficción puede ser definida como "la rama de la literatura que aborda las reacciones de los seres humanos ante los cambios en la ciencia y la tecnología".[154] A lo largo de los años, y en otras manifestaciones como la pintura y el cine, se ha producido ciencia ficción no desde la posibilidad al acceso tecnológico de la conciencia autoral, sino desde las consecuencias y padecimientos que dichas tecnologías ocasionan en las sociedades en general. Esta manera de producir ciencia ficción deja observar que ésta, a pesar de explorar maquinaria futurista y escenarios propios de un cambio tecnológico en

[154] Isaac Asimov, "How to see the future!", p. 92.

función de un gran poder adquisitivo, no deja de estar íntimamente ligada al ser humano y a su propia condición.

Ross Larson menciona que "Si bien los logros tecnológicos reales y potenciales del ser humano son la sustancia de la ciencia ficción, éstos siempre quedan eclipsados por un caso de fragilidad humana".[155] Debido a esta característica es común que en los relatos de ciencia ficción se desarrollen diversas problemáticas relacionadas al lugar que ocupan los seres humanos frente a la tecnología, incluida la función que desempeñan, su libre albedrío y su propia identidad o supervivencia. Estas problematizaciones del ser humano, a través de un desarrollo literario, se pueden manifestar en distintos desdoblamientos.

Autómatas, clones, replicantes y agentes parasitarios constituyen una segunda versión de un mismo ser que no surge necesariamente con la irrupción de las leyes de realidad establecidas, sino debido a avances tecnológicos alcanzados en la narración que siguen una lógica propia. Por dicho motivo es que el futuro distante es la temporalidad preferida para situar una narrativa de ciencia ficción, pues establecer una historia décadas o cientos de años respecto a la producción del texto implica la posibilidad de explorar avances tecnológicos que parecen difíciles de alcanzar en la actualidad.[156] Uno de estos avances científicos, que también tiene relación directa con los desdoblamientos, son los viajes en el tiempo o su irrupción tecnológica en alguna de sus formas.

El *tiempo*, en tanto plano dimensional de nuestra realidad, ofrece caminos sobrantes para la especulación. En la búsqueda de respuestas sobre la composición del Universo, grandes filósofos, físicos y matemáticos han propuesto maneras de entenderlo. Aquel flujo

[155] Ross Larson, *Fantasy and imagination in Mexican narrative*, p. 56. La traducción es mía.
[156] Aún con esto, la ciencia ficción no se desarrolla únicamente en futuros lejanos. Es posible encontrar, por ejemplo, las ucronías, relatos que pueden llevarse a cabo en épocas pasadas donde la historia tomó otro curso del ya conocido, provocando que en un pasado alternativo exista tecnología futurista.

de instantes percibido se pone en duda y las posibilidades de su comportamiento abren paso a nuevas formas de existir en la realidad. Trabajos como las paradojas de Zenón,[157] la teoría de la evolución de Charles Darwin[158] o la teoría de la relatividad de Albert Einstein provocaron cambios en el discernimiento del tiempo y, a su vez, abrieron las puertas a la especulación artística.

A la pregunta "¿cómo funciona el tiempo?", se le unió el *¿qué pasaría sí?* tan característico de la ciencia ficción.[159] ¿Qué pasaría si se pudiera viajar en el tiempo?, ¿qué pasaría si existieran diversas líneas temporales?, ¿qué pasaría si un viajero en el tiempo asesinara a su abuelo?, ¿cómo reaccionaría la realidad ante tal hecho?, ¿el viajero se encontraría a sí mismo e influiría en su propio futuro? Es entonces que un desdoblamiento como los abordados en la presente tesis comienza a divisarse, a abrirse paso entre las caras especulativas de la teoría científica y a aparecer en narraciones que contestan dichas preguntas, tal es el caso de "Orfeo" de Mauricio Molina,[160] publicado en 2014, donde la realidad, siempre cambiante y con nuevos recovecos por explorar, adopta su propia

[157] Las paradojas de Zenón consistieron en una serie de aporías que respaldaban la visión unitaria del universo y sus componentes en contraposición a la pluralidad. De esta forma, Zenón planteaba las contradicciones ontológicas que suponía entender el movimiento y el tiempo como manifestaciones compuestas de fragmentos. Estas paradojas, como la conocida de "Aquiles y la tortuga", abrieron un gran campo al entendimiento de la composición de fenómenos temporales desde la filosofía y las matemáticas.

[158] En opinión de David Seed, uno de los grandes cambios respecto a la percepción y entendimiento del tiempo fue la llegada de las teorías darwinianas sobre la evolución, pues en ellas se ponía en evidencia la gran vastedad del tiempo y el mero fragmento de éste que ocupaba la historia de la humanidad. *Science Fiction: A Very Short Introduction*, p. 125.

[159] Para Joanna Russ, la ciencia ficción es una literatura del "Qué Pasaría Si". Aunada a esta dimensión especulativa agrega "La Explicación Sería" definida como la labor del autor para determinar la naturaleza del hecho especulativo a través de fundamentos científicos o cercanos a ellos. Para Russ ésta es la diferencia principal entre un relato de fantasía y uno de ciencia ficción. Autores como Ray Bradbury oscilan entre ambas manifestaciones. "The Image of Women in Science Fiction", p. 200.

[160] Si bien la idea de desdoblamiento se desarrolla con mayor precisión en "Orfeo", Mauricio Molina explora esta situación en otro cuento titulado "Déjà vu", donde un sujeto en una cafetería es visitado por un hombre el cual dice pertenecer al futuro. "En este momento" menciona el hombre "usted no es más que un recuerdo", estableciendo la existencia de dos versiones de ambos: una donde son enfermos de muy avanzada edad yaciendo en un hospital y otra que podría definirse como proyecciones de sus propias memorias.

configuración debido a un avance informático de gran dificultad: la posibilidad de mandar mensajes electrónicos al pasado.

El internet, a través del programa *Orfeo* creado por el profesor Tomás Mireles, se convierte en un sistema que conecta no sólo a usuarios en tiempo real, sino también del pasado: "Internet se había convertido en una suerte de inconsciente colectivo atrapado entre innumerables conexiones y sitios olvidados, ocultos, pero siempre presentes".[161] La realidad, por ende, toma las proporciones de una colmena temporal donde, debido a lo prematuro del proyecto, no es posible establecer comunicaciones dirigidas a cierto periodo. De esta manera, en una concepción de la realidad desde la ciencia ficción, se establecen líneas temporales y, por ende, distintas versiones de las personas pertenecientes a ellas.

La tarea del profesor Mireles, en primera instancia, recae en comprobar que el mensaje puede, en efecto, llegar al pasado, motivo por el que decide enviar sin destinatario un mensaje explicando la situación: "Te escribo este correo desde el año de 2012. Si lo recibes envía tu respuesta de regreso".[162] A dicho mensaje responde Dora Cervera desde el año 1997, una joven de diecisiete años que recibe impresionada el mensaje. El breve intercambio de palabras a través de la red comienza a mostrar los comportamientos del tiempo: mientras para Tomás las respuestas llegan días o semanas después, para Dora apenas pasan unas horas. Este hecho supondrá un primer indicio sobre las complicaciones de experimentar con el flujo temporal, pues éste, a pesar de poder ser irrumpido, sigue sus propias reglas que aún se mantienen misteriosas para los mensajeros.

[161] Mauricio Molina, "Orfeo", p. 32.
[162] *Ibidem*.

A pesar de que el profesor Mireles está muy convencido de su logro, es consciente de que necesita pruebas fehacientes que comprueben su descubrimiento, es decir, la incertidumbre todavía tiene cabida en su proyecto que corre el riesgo de ser detenido debido a la gran cantidad de energía que requiere la supercomputadora de la universidad donde trabaja. Después de algunos mensajes, de su tardada respuesta y problemas para seguir con la comunicación temporal, ambos personajes deciden que la mejor manera de comprobar que lo sucedido es verdad es encontrándose en una fecha y lugar determinados, los cuales son el 12 de junio de 2018 en el Palacio de Bellas Artes, en Ciudad de México. Se pondrá a prueba si el experimento es real y, a su vez, la manera en que el tiempo se comportará ante dicho fenómeno.

En el transcurso del mensaje enviado y la fecha del encuentro, el profesor Mireles repasa las teorías sobre los viajes temporales y el comportamiento que podría esperar de la realidad. "La más interesante —y desalentadora— era la del físico David Deutsch, quien postulaba que era posible viajar al pasado, pero a un pasado alternativo y no al pasado propio del viajante".[163] Entre la gran cantidad de posibilidades destaca aquélla donde el encuentro no será posible desde la experiencia del profesor, sino desde la de una variante que seguiría las reglas lógicas de la temporalidad en juego. En la espera, además del crecimiento de la especulación, crece la intranquilidad por saber si el experimento será exitoso y, además, por darle al fin respuesta a todas las teorías sobre el comportamiento del tiempo. Desafortunadamente, para el profesor, la Realidad lo posiciona en una situación de desdoblamiento.

> De pronto, frente a él, se encontró reflejado de cuerpo entero en un muro de mármol negro y sintió que el universo se había multiplicado de alguna forma. El reflejo en aquella piedra tallada le daba a su presencia un aire arcaico: una

[163] *Ibid*, p. 36.

> pintura, un tenue fresco en un mural a punto de borrarse. Multitudes de Tomases esperaban en millones de universos paralelos a un número infinito de Doras. Todo se dividía y subdividía a su alrededor. Se encontraba en un pequeño islote de repeticiones. De alguna forma sintió que se había vuelto irreal.[164]

Parecido al personaje mitológico que comparte el nombre con su proyecto (*Orfeo*), Tomás es víctima de la incertidumbre y de los juegos de una realidad que lo supera al intentar cambiar un pasado ya escrito.[165] El comportamiento de esa Realidad, esta vez con mayúscula, se hace presente: ella parece estar consciente de sí misma y tener la obligación de realizar acciones para conservar su integridad. Tomás Mireles, al irrumpir en el flujo temporal, ha creado múltiples posibilidades porque "Una desconocida ley de la naturaleza había sido violada".[166] Dicha perturbación en las leyes de la naturaleza provoca la invasión vertiginosa de lo infinito. Hay incontables Tomases esperando a incontables Doras en incontables líneas temporales. El desdoblamiento planteado en "*Orfeo*" es exponencial y en cada posibilidad hay una versión de lo ocurrido. Tomás, consciente del prodigio, percibe que su identidad se difumina ante una escala que se le escapa de las manos y de cualquier esquema de pensamiento que posee, tomando los atributos de una aparición que se sabe existente, pero lejos de lo material de un cuerpo delimitado. Su reflejo le parece irreal, "a punto de borrarse" de la existencia al saber que él, antes único, se ha convertido en una pieza prescindible de su Realidad.

Habiendo cruzado el umbral que la realidad ha dispuesto para corregirse, Tomás es testigo de los taconeos que Dora provoca al llegar al Palacio de Bellas Artes y, más que eso,

---

[164] *Ibid*, p. 37.
[165] El mito de Orfeo y Eurídice. Orfeo, bajando al Inframundo para traer de vuelta a su amada Eurídice, tiene como única condición para llevársela el no mirarla hasta que los rayos del sol la bañen por completo. Al no cumplir con la condición, Eurídice desaparece. Ambos personajes, Orfeo y Tomás, buscan cambiar el pasado y se enfrentan con reglas misteriosas que impiden que sus objetivos se concreten. No hay nota en el cuento que mencione el porqué el proyecto toma el nombre de "Orfeo"; sin embargo, la posibilidad de comunicarse con el pasado y retar la estructura del destino puede ser una interpretación viable.
[166] *Ibidem*.

logra escuchar "una lluvia de taconeos",[167] enmarcando la multitud de veces que dicho episodio se lleva a cabo en las líneas temporales creadas por el proyecto *Orfeo*. En este punto se producen tres situaciones de importancia en relación con el efecto inquietante del relato. La primera: Tomás, habiendo cruzado el umbral, logra sentir la mirada directa de Dora cuando ella pasa a su lado; la segunda: Tomás observa que Dora se encuentra con un "hombre idéntico a él"; la tercera, el Tomás Mireles que sí logra encontrarse con Dora Cervera es capaz de detectar los indicios de dicha perturbación: "El otro Tomás volteó a verlo un breve instante con la extrañeza de quien sospecha una presencia pero no encuentra nada, y salió de la sala del brazo de Dora. Tomás, el doble, el multiplicado, se quedó en el umbral, viéndolos cómo se perdían en la noche".[168] El Tomás al cual sigue el lector al inicio del relato termina por convertirse en un doble; el otro Tomás, por su parte, siendo ya el único, sufre la sensación de que algo no está del todo bien, lo cual ocasiona que se detenga a observar un momento antes de salir del recinto. Estas tres situaciones permiten dilucidar que "*Orfeo*" es una historia desde la perspectiva del doble, similar a lo ocurrido en "Lealtad al fantasma" de Enrique Serna, donde las expectativas de los relatos de desdoblamientos son transgredidas, logrando que la perspectiva del doble que desaparece al darse cuenta de su condición resulte en una exploración novedosa para el motivo.

La Realidad en la que Tomás ha creado la paradoja, corregida a sí misma, deja indicios de la perturbación temporal: Tomás Mireles desaparece, no así los boletos para el concierto en Bellas Artes, que permanecen en la mesa del bar donde el profesor deja de existir. El comportamiento del tiempo, cuando es interrumpido, se asemeja a las perturbaciones de lo

[167] *Ibidem.*
[168] *Ibid,* p. 38.

fantástico que dejan objetos de otro sistema de realidad en uno concreto como evidencia de que la transgresión ocurrió.

"*Orfeo*", en la configuración de su detonante, se trata de un cuento de ciencia ficción. La tecnología ha permitido la posibilidad de comunicarse con el pasado y tiene injerencia en las personas que la utilizan. Aunado a esta configuración narrativa, y tomando en cuenta que las teorías sobre los viajes temporales de la actualidad permiten un gran espacio para la especulación, el desenlace de la historia responde a los juegos entre sistemas de lo fantástico. La diferencia, entre tanto, es la llegada del desdoblamiento. Mientras en un relato fantástico el doble se manifiesta desde un sistema de realidad independiente, en un cuento como "*Orfeo*" el doble se presenta debido a la experimentación tecnológica de un ser humano, estableciendo una causalidad que tiene como resultado la aparición del doble. Con todo, el doble y sus efectos se hacen presentes en una condición especulativa que no se limita a una configuración cien por ciento fantástica.

Finalmente, un texto como "Orfeo" resulta ser una creación literaria que sólo es posible tomando en consideración un entorno tecnológico específico mas no hermético. Las concepciones teóricas sobre las redes electrónicas y del funcionamiento de algo tan complejo como el tiempo alimentan narraciones en distintas latitudes del mundo. Resulta necesario revisar la ciencia ficción en tanto campo artístico[169] que funciona en todo el mundo y no sólo en los países más desarrollados. La producción de estas escrituras, que exploran posibilidades en escenarios cada vez más cotidianos y globales, es la razón por la que un motivo como el doble puede escribirse desde otras perspectivas de la realidad.

[169] David Seed, *Science Fiction: A very short introduction*, p. 19.

# A TRAVÉS DE LAS VÍAS

## CONCLUSIONES DEL CAMINO

Entre el camino de los desdoblamientos es posible distinguir fragmentos de constantes cambios. Los dioses encarnan mortales ya existentes y engañan en su nombre; el espejo muestra actitudes distintas a los movimientos que un sujeto realiza frente a él; el alma gemela que camina al lado transmuta y se convierte en un perseguidor conocido como *doppelgänger*. En el trayecto hay reflejos, apariciones e identidades en juego que requieren la asimilación profunda de la llamada Realidad; y así como la percepción de dicha Realidad es sometida a variaciones, también lo hará el *doppelgänger*.

El camino que ha seguido el doble ha alcanzado la ramificación múltiple. Desde las nociones duales del ser humano, pasando por gemelos, sosias y escenarios oníricos permeados de nociones protofantásticas, hasta llegar a la actualidad en la que es común encontrar al *doppelgänger* consolidado y cambiante. A pesar de las mencionadas permutaciones, existe una serie de fenómenos literarios que el doble carga consigo, haciendo posible su rastreo a través de literaturas de gran diferencia geográfica y lingüística.

Considerando estas similitudes y divergencias, es posible distinguir que también los desdoblamientos escritos en la literatura mexicana atienden el camino desde las primeras nociones del doble y, a su vez, han construido las propias. Desde el primer texto que he rastreado, "Los paseos de la Verdad" de 1815, hasta el texto más actual que conforma el *corpus*, "Lealtad al fantasma" del 2022, es posible establecer líneas de convergencia sobre el desdoblamiento en función del *doppelgänger* en México. Así, pues, a lo largo de esta investigación conformada por la consolidación del motivo del doble en la literatura universal y mexicana, por las técnicas narratológicas y estéticas de las conciencias autorales, así como

por los textos literarios en sí mismos, he podido notar algunos hechos y relaciones que engloban las ideas finales que ha provocado mi recorrido por el camino de los desdoblamientos.

## PRIMER HECHO

El doble posee lazos con otros motivos

### El umbral

Las nociones más elementales de "doble" indican la percepción de uno mismo en un "alguien" fuera de la corporalidad propia, un hecho que sólo se vuelve posible con la manifestación de una ilegalidad en un sistema de realidad desarrollado;[170] esto provoca que el cruce de un umbral sea común en la presencia de un *doppelgänger*, fungiendo como puente para la aparición de éste (umbral como detonante) o como elemento estructurante de las estrategias narrativas (umbral como unidad estética). El umbral como herramienta para poblar la diégesis del doble se rastrea, a su vez, a través de los objetos que representan ilegalidades. Ejemplificado con "La semana escarlata" de Francisco Tario, los artefactos que cruzan de un sistema de realidad a otro son portadores de inquietud en la atmósfera construida y prueba de que el desdoblamiento ha ocurrido.

En lo anterior se percibe que el umbral es una parte fundamental para la aparición y desarrollo del doble, en consecuencia, esta relación debe ser tomada en cuenta para el estudio y análisis de historias cuyo motivo principal sea el doble. Las llamadas "virtualidades del alma", unidades concretas que representan lo abstracto (la fragmentación del alma), son una forma de integrar ambos fenómenos para llevar a cabo su estudio: un espejo puede ser el

[170] A estas posibilidades se excluyen las condiciones médicas en las que, por alguna afección, el paciente puede "verse a sí mismo".

puente para que el doble se manifieste y, a su vez, ser un elemento atmosférico de inquietud al generar reflejos, luces y potenciales armas al fragmentarse. Asimismo, estas "virtualidades" son aquellos compuestos que integran las nociones primigenias del doble y las nuevas representaciones de éste, estableciendo los puentes que muestran la consolidación del motivo. Las conciencias autorales, pues, acuden al *doppelgänger* y lo que éste lleva consigo de literario, incluidos los umbrales, en busca de crear efectos propios a través de su escritura. Asimismo, el motivo del fantasma posee una connotación similar.

**El fantasma**

En tanto ser que pone en entredicho la identidad de algún personaje y que difumina su certeza de materialidad, el doble establece conexiones recurrentes con las manifestaciones fantasmales. Este cruce constante entre motivos tan delimitados en la historia literaria se desarrolla en las letras mexicanas desde las primeras representaciones del *doppelgänger*. Este hecho se encuentra en los distintos textos analizados en esta tesis y se extiende a otros ejemplos. A los ya comentados "Los paseos de la verdad" de Lizardi, "La semana escarlata" de Tario y "Lealtad al fantasma" de Serna, donde se hace explícita la asociación entre doble y fantasma, es posible agregar otros como "El retrato" de Carlos Toro o "La muerte del otro" de Agustín Monsreal, donde se explora un desdoblamiento en conjunción con un fantasma.

El fantasma, en tanto vía de desdoblamiento, ha sido recurrente en cuentos mexicanos, pues en él podían vaciarse los efectos del doble con sus problematizaciones identitarias y de subjetividad. Aquella forma de llamarlo de Lizardi parece haber dejado ecos hasta lo contemporáneo. El fantasma, de presencia brumosa y detonante de preguntas hacia la realidad, comparte con el doble las posibilidades primigenias de la identidad escindida.

Considero importante la relación entre fantasma y doble, ya que es una manera de acercarse a los primeros ejercicios narrativos de desdoblamientos en México. El prodigio de "verse a uno mismo" era compatible con un ser fantasmal no perteneciente a las reglas estipuladas de un sistema; ambos, al fin y al cabo, son apariciones que ponen en entredicho los acuerdos tácitos de la realidad.

La asociación entre ambos motivos, con todo, no es exclusiva de la literatura mexicana. En ejemplos revisados como "La Clarisa pobre", el desdoblamiento se describe como una presencia fantasmal que persigue constantemente a Lucy. Por tanto, los efectos de horror unen al fantasma y al *doppelgänger*; la incertidumbre y negación de enfrentarse a ellos llevan a efectos similares, pasarlos por alto significaría ignorar un fragmento importante del camino.

## SEGUNDO HECHO

El doble se adapta a las inercias culturales

El *doppelgänger* no es un motivo hermético ligado únicamente a la literatura fantástica y, de igual manera, a determinada época o contexto social. Desde antes de su consolidación y posterior a ella, los desdoblamientos han sido representados con el fin de ilustrar situaciones diversas según cada consciencia autoral. Los cuentos revisados en esta tesis son muestra de ello. El doble puede confluir narrativamente con cuestiones morales, políticas, sociales y estéticas. Muestras de esta versatilidad son encontradas, por ejemplo, en los acercamientos al espiritismo de autores como Théophile Gautier, en los relatos aleccionadores de Lizardi o en la burocracia provocada por la Tabla de Rangos en *El doble* de Dostoievski, estableciendo los desdoblamientos en contextos distintos entre sí.

A través de este fenómeno también se distinguen trasfondos más contemporáneos en la literatura mexicana. Se percibe, por ejemplo, el desarrollo del doble en "Final de una lucha" a través de una creciente multitud a finales de los años 50, estableciendo una noción de la identidad cada vez más diluida por el crecimiento de una ciudad; por su parte, en "Lo mejor de Acerina", se explora el efecto que el crimen ocasiona en un sicario que vive en una sociedad cada vez más encaminada al crimen organizado; asimismo, en "Orfeo", se reflexiona sobre la colectividad cada vez más omnipresente del Internet y sus posibilidades cercanas a las redes neuronales. Así, las consciencias autorales inspeccionan los componentes de su realidad y liberan al doble en dicho contexto, permitiendo que lleve consigo toda su historia y que se adapte según cada cultura y nueva perspectiva de conocimiento.

Considero que la apertura del doble a estas representaciones y contextos no hace que el motivo y su estudio carezcan de rigor al tender hacia la generalización; en su lugar, deben revisarse con el objetivo de desentrañar cómo opera un motivo literario en contextos específicos, en este caso, en la literatura mexicana. Tomar esto en cuenta, en conjunto con los modelos estéticos y narrativos de cada conciencia autoral, resulta en una vía analítica integral para definir los comportamientos del doble y su función en el campo literario.

## TERCER HECHO

### La burbuja del XIX

La primera manifestación de un desdoblamiento que he localizado en la narrativa mexicana, como lo he mencionado, vino de la pluma de Lizardi. En la lectura y revisión de diversos autores, así como la búsqueda en distintas antologías y volúmenes de cuentos,[171] no me fue posible encontrar más eslabones que establecieran conexiones con el camino de los desdoblamientos en el siglo XIX. Es hasta finales de dicho siglo que Francisco Zárate Ruiz, ochenta y tres años después de Lizardi, resulta ser el siguiente autor que he encontrado quien explora los desdoblamientos en los términos de la presente investigación. A partir de Zárate Ruiz, la identificación de más autores en este camino se hace más frecuente hasta llegar a la literatura más contemporánea. Este hecho plantea cuestionamientos sobre la falta de ejemplos de literatura que aborden el motivo del doble y, si los hay, de la dificultad que supone encontrarlos. A través de distintas lecturas y reflexiones, los motivos pueden estar en función de ideas canónicas y sobre una función social de la literatura en México que deja fuera de los planos principales al doble.

A raíz de ordenanzas como las dictadas a la Casa de Contratación de Sevilla[172] o en las medidas tomadas para hacer efectivas las Tres Garantías del Ejercito Trigarante,[173] se gestó un discurso oficial que mantenía en segundo grado cualquier literatura que no tuviera

[171] A esta búsqueda debo agregar la exploración de catálogos en hemerotecas y bibliotecas a través de palabras clave usadas en esta tesis, tales como doble, *doppelgänger*, desdoblamiento, alter ego, sosias, otro yo, sombra, retrato, espejo (las virtualidades del alma), y otras que se desarrollan en la constelación del doble como duplicación, clon y replicante. Con estas búsquedas fue que pude encontrar los cuentos que se enlistan en el "Cuarto Hecho" de estas CONCLUSIONES.

[172] Existen numerosas cartas de los reyes de Castilla que establecían los preceptos para el buen comportamiento de los indios en la Nueva España. En dichas cartas se insistía en que los libros de historias vanas no fueran trasladados por mar con el objetivo de no interferir en la correcta evangelización de los indios. Para más información consultar: Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, pp. 76-88.

[173] Religión, Independencia y Unión.

como propósito la consolidación del Estado;[174] en su lugar, se privilegiaba una función social de la literatura que se reflejaba, como recupera Hernández Roura, en las inquietudes y escritos de diversos autores del siglo XIX como Luis de la Rosa, José María Lafragua, Guillermo Prieto, Manuel Payno, Francisco Zarco e Ignacio Manuel Altamirano.[175] Es decir, si bien no se lleva a cabo una censura hacia textos de índole fantástica en México, sí se realiza una selección y discriminación que, en muchas ocasiones, dejaba fuera textos fantásticos y especulativos. Este hecho, como también detalla Hernández Roura, fue cambiando con el paso de los años con la revaloración de distintos autores que cultivaron lo fantástico y en hechos como su inclusión en los programas de la Escuela Nacional Preparatoria.[176]

Otra serie de hechos a considerar son los distintos conflictos bélicos que se dieron en México a lo largo del siglo XIX,[177] hechos que también propiciaron a la creación de literatura enfocada a una función social que llevara consigo la consolidación de identidad nacional y patriotismo, haciendo que, en lugar de géneros especulativos, proliferaran otros como el costumbrismo y el realismo. No sería hasta finales del siglo XIX que, con la llegada a México de distintos textos literarios, la corriente fantástica y, por extensión, la manifestación del doble, se presentarían con mayor frecuencia.

Bajo esta situación, se aprecia un periodo de ochenta años en el que el camino de los desdoblamientos no parece tan frecuente en la literatura mexicana. Las posibilidades de encontrar nuevos textos situados en la constelación del doble o donde sea directa la aparición

[174] Para más información consúltese el artículo "Formas de lo fantástico en México (1840-1940)" de Sergio Hernández Roura, publicado en *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*, pp. 268-270.
[175] *Ibid.* p. 279.
[176] Sergio Hernández Roura, *Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana (1859-1922)*, pp. 67-71.
[177] Con los conflictos bélicos me refiero a la Independencia de México (1810), los intentos posteriores de reconquista (1821-1829), la intervención estadounidense en México (1846), las dos intervenciones francesas (1838 y 1862), la guerra de Reforma (1857), entre otras.

de un *doppelgänger* siempre están abiertas, si esto ocurriera, significaría un área de investigación que situaría al doble en situaciones sociales críticas en México y aportaría nuevos acercamientos a su desarrollo en el país. Por lo pronto, la falta de ejemplares en esta época responde a las líneas predilectas de la literatura en México, líneas que, en la actualidad, se encuentran encaminadas a los géneros especulativos entre los que el doble puede ser encontrado entre las tendencias narrativas contemporáneas.

## CUARTO HECHO

### Las otras vías del camino

Enfoqué la presente tesis en cuentos cuyo motivo principal fuera el *doppelgänger* para averiguar cómo se adapta un motivo recurrente de la literatura universal en la literatura mexicana. En los textos cortos revisados, las estrategias narrativas giran en torno al doble y, a su vez, a intereses propios de las conciencias autorales. Los enunciados y su disposición, los modelos diegéticos, los personajes y los contenidos se desarrollan conjuntamente para generar propuestas estéticas desde el motivo del doble.

Y si bien en México la aparición del doble y de elementos pertenecientes a su constelación se manifiestan con mayor frecuencia en cuentos, esto no significa que se desarrolle únicamente en este género. Asimismo, los cuentos analizados en esta tesis no son los únicos ejemplos disponibles para indagar en el fenómeno. Hay en el camino otras manifestaciones que valdría la pena considerar al acercarse al motivo que aquí nos ocupa.

Novelas como las mencionadas *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Mi vida con mi viuda* de José Agustín recurren al motivo a lo largo del argumento que presentan; a estas novelas pueden agregarse otras como la también mencionada *Aura* de Carlos Fuentes, *La*

*obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo y *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli. A pesar de la existencia de estos acercamientos fuera de los relatos cortos, considero que en la literatura mexicana no hay disponible un exponente novelístico cuyo motivo principal sea el doble y en el que se desarrollen, tal como en los cuentos, propuestas narrativas en conjunto con los desdoblamientos presentados. Las novelas se desarrollan en la constelación del doble, por lo que su exploración tiende a otros matices que, aún con todo, forman parte del camino de los desdoblamientos al acudir a nociones distintas de duplicaciones en la identidad.

Por otra parte, son más los cuentos que también se posicionan en el camino. A los revisados en el primer y segundo capítulo de esta tesis pueden agregarse otros que se encuentran en la constelación del doble y que son necesarios registrar para tener un panorama más amplio y completo de las manifestaciones de desdoblamientos en la literatura mexicana. Estos son los casos de cuentos como, "Encuentro" de Octavio Paz (1949), "La hora desteñida" de Guadalupe Dueñas (1958), "Cordelias" de Adela Fernández (1986), "Ella habitaba un cuento" de Guillermo Samperio (1986), "El doble del poeta" de Luis Zapata (1999), "El gato de Schrödinger" de Gerardo Piña (2001), "Variación sobre un tema de Coleridge" de Alberto Chimal (2012), "La otra" de Bibiana Camacho (2013), algunos cuentos incluidos en el libro *Las confidentes* de Angelina Muñiz-Huberman, tales como "Sueño al azar" o "Sibila y los gemelos" (2017); "Creerles a los niños" de Jazmín García Vázquez (2021), "Ficus Carica" de Lola Ancira (2023) y "El astrónomo" de Carlos Talancón (2025).

A estos cuentos habría que agregar los que parecen ocultos, los que exploran el motivo del doble y permanecen en blogs, antologías y hasta lecturas de micrófono abierto, pues la poesía también forma parte del camino. Asimismo, deben tomarse en cuenta espacios como las revistas literarias enfocadas en géneros especulativos; un ejemplo es *Espejo Humeante,*

*Revista de Ciencia Ficción Latinoamericana*, donde publican números temáticos para formar conjuntos literarios heterogéneos. Su último número (el 17, publicado en mayo de 2025) está centrado en la "Alteridad/Otredad", por lo que pueden encontrarse ensayos, cuentos y poemas donde se explora el motivo del doble respondiendo a la pregunta "¿quiénes somos en relación con los otros?", cuestión que permea la literatura contemporánea y las relaciones interpersonales actuales al cuestionarse conceptos como la sexualidad, la migración y las minorías étnicas y culturales. El doble, finalmente, también se adapta a estos cuestionamientos sociales.

::-::

Entonces el camino ofrece un horizonte y, al mismo tiempo, ramificaciones que lo hacen exponencial. Nacen más nombres, países y épocas. El doble se esconde y espera para salir al trote y continuar persiguiendo o ser perseguido. Aparece, causa terror, acaso humor o incertidumbre, e interpela conceptos arraigados. Borra certezas, por ejemplo, la de una identidad que sea irrepetible porque ésta puede ser cuestionada desde distintos frentes: lo religioso, lo filosófico, el lugar del individuo entre la multitud. Desvanecida, la certeza fragmentada encuentra lugar en el arte y en lo literario. El motivo llega, se nutre, cambia y construye su camino.

*¿Qué pasaría si Uno fuera Dos?*

Y más aún: ¿cómo lo enfrentaría esa "unidad" interpelada? Es entonces que el *doppelgänger* emerge, camina y encuentra sus recovecos entre conciencias autorales que siguen preguntando más cosas. ¿Qué efectos ocasiona la ramificación?, ¿para qué recurrir al doble? Las manifestaciones crecen, se complementan y generan un vasto camino de asociaciones literarias.

Y así es que el doble nunca es el mismo porque se nutre de asociaciones. En tanto exista la posibilidad imaginativa de enfrentar dos versiones de un mismo ser, el doppelgänger, arraigado y sin itálicas, seguirá apareciendo. Mientras exista un recoveco para la especulación en la compleja identidad humana, el camino de los desdoblamientos seguirá su curso entre las letras de cualquier territorio.

## BIBLIOGRAFÍA


ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*. Versión poética de Abilio Echeverría, Prólogo de Carlos Alvar, Alianza, España, 2013, 736 págs.

APOLODORO. *Biblioteca*. Introducción de Javier Arce, Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Gredos, España, 1985, 302 págs.

ARGÜELLES FERNÁNDEZ, Gerardo y Luz del Carmen Ledesma Juárez. "Susurros y reflejos: revisitando el fenómeno del doble en "William Wilson" de Edgar Allan Poe". *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades*, 2023, vol. 12, núm. 28, pp. 104-117.

ASIMOV, Isaac. "How easy to see the future!", *Natural History*, vol. 84, Núm. 4, Estados Unidos, pp. 92-96.

BANIM, Michel y John Banim. *The fetchers*. Duffy, Irlanda, 1866, 334 págs.

BARRENECHEA, Ana María. "Los dobles en el proceso de escritura de Rayuela", *Revista Iberoamericana,* octubre-diciembre de 1983, núm. 125, vol. XLIX, pp. 809-828. https://www.researchgate.net/publication/45384490_Los_dobles_en_el_proceso_de_escritura_de_Rayuela (Consultado el 20 de junio de 2024).

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones*. Edición y prólogo de Jordi Ibáñez Fanés, Traductores Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Taurus, Barcelona, 2018, 474 págs.

BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Alianza, Madrid, 1997, 296 págs.

CAMPRA, Rosalba. "El relato de los sueños. ¿Qué clase de tejido es un texto?", en *En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas*. Editorial Eolas, España, 2019, pp. 124-177.

_____. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 153-191.

CASTRO, Andrea. “El motivo del umbral y el espacio liminal”, en *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Edición de José Miguel Sardiñas, La Habana, Casa de las Américas/Arte y Cultura, 2007, pp. 255-263.

CEBALLOS, Ciro Bernal. “Homo dúplex”. [En línea]: https://albalearning.com/audiolibros/bernal/homo.html (Consultado el 8 de septiembre de 2024).

DÁVILA, Amparo. “Final de una lucha”, en *Cuentos reunidos*. FCE, México, 2009, pp. 45-48.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *El doble. Dos versiones: (1846-1866)*. Traducción, notas e introducción de Alejandro Ariel González, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013, 448 págs.

FERBER, Michael. *Romanticism: a very short introduction*. Oxford University Press, Inglaterra, 2010, 169 págs.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. “Continuación de los paseos de la Verdad. Concluye la conversación del Portal”, en *José Joaquín Fernández de Lizardi*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas. [En línea]: https://www.iifilologicas.unam.mx/obralizardi/index.php?page=numero-xxi-continuacion-de-los-paseos-de-la-verdad-concluye-la-conversacion-del-portal (Consultado el 13 de junio de 2024).

FRAZER, James George. *La rama dorada, magia y religión*. Traducción de Elizabeth y Tadeo I., Campuzano, 2ª. edición, FCE, España, 1951, 860 págs.

FRENZEL, Elizabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Traducción de Manuel Arbella Martín, Gredos, España, 1980, 411 págs.

FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso. Teoría e storia del doppio*. La Nuova Italia, Scandicci, 1998, 358 págs.

GASKELL, Elizabeth. *Tres relatos góticos*. Selección, traducción y prólogo de Lya Morales Hernández, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2023, 195 págs.

GAUTIER, Théophile. *Avatar*. Biblioteca del "Federalista", México, 1876, 109 págs.

GÓMEZ MAYORGA, Ana de. *Entreabriendo la puerta*. Editorial Ideas, México, 1946, 318 págs.

GONZÁLEZ, Alejandro Ariel. "Introducción" a *El doble. Dos versiones: (1846-1866)*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013, pp. 5-76.

GROSE, Francis. *A provincial glossary*. S. Hopper, Inglaterra, 1787, 367 págs.

GROOM, Nick, *The Gothic: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2012, 232 págs.

HERNÁNDEZ ROURA, Sergio. *Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana (1859-1922)*. Prólogo de Vicente Quirarte, Bonilla Artigas, México, 2020, 222 págs.

_____. *E. T. A. Hoffmann en México (1840-1922)*. UNAM-IIB, México, 2022, 188 págs.

_____. "Formas de lo fantástico en México (1840-1940)", en *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*, dirigido por David Roas, Iberoamericana/Vervuet, Madrid/Frankfurt, 2023, pp. 269-294.

HOFFMANN, E. T. A. *Los elíxires del diablo*. Traducción de Emilio José González García, Akal, Madrid, 2008, 352 págs.

JIMÉNEZ SAMUDIO, Rafael. “Estudio preliminar” a *El poema de Gilgamesh*. Cátedra, Madrid, 2015, pp. 5-52.

LARSON, Ross. *Fantasy and imagination in Mexican narrative*. Center for Latin American Studies, Arizona State University, Estados Unidos, 1977, 154 págs.

LAZO, Norma. *El horror en el cine y la literatura*. Paidós, México, 2004, 196 págs.

_____. “El que camina al lado”, en *Medidas extremas*. Cal y Arena, México, 2014, pp. 119-127.

LEONARD, Irving A. *Los libros del Conquistador*. Traducción Mario Monteforte Toledo, revisado por Julián Calvo, FCE, México, 1953, 399 págs.

LÓPEZ MARTÍN, Lola. *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009, 974 págs.

MADRIGAL RODRÍGUEZ, María Elena. “Espejismos y una sombra: «La cena» de Alfonso Reyes”, *Literatura mexicana*, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, vol. 18, núm. 2, 2007, pp. 179-193.

MARTÍN LÓPEZ, Rebeca. *La amenaza del Yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*. Vigo, España, 2007, 176 págs.

_____. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2006, 663 págs.

MOLINA FOIX, Juan Antonio. “Introducción”, en STOKER, Bram. *Drácula.* 11ª. edición, Cátedra, España, 2012, pp. 9-85.

MOLINA, Mauricio. “Orfeo”, en *Material de lectura*. Nota introductoria de José Gordon, UNAM, México, 2017, pp. 32-38.

MONSREAL, Agustín. “La muerte del otro”, en *Deudas pendientes*. UNAM, México, 2016, pp. 51-56.

MORALES, Ana María. “De lo fantástico en México”, en *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. Oro de la Noche/CILF, México, 2008, pp. VII-XLII.

NERVAL, Gérard de. *Aurelia o El sueño y la vida*. Prólogo de Xavier Villaurrutia, Traducción Agustín Lazo, Era, México, 2010, 152 págs.

NERVO, Amado. *Mencía (un sueño)*. Introducción de Claudia Cabeza de Vaca, UNAM, México, 2003, 54 págs. (Colección Licenciado Vidriera, 8).

_____. *Obras completas*. Tomo II, Aguilar, Madrid, 1962.

NETTEL, Guadalupe. *El huésped*. Anagrama, México, 2006, 196 págs.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al modernismo*. Alianza, Madrid, 1997, 386 págs.

PLAUTO. *Anfitrión*. Introducción, traducción y notas de Mercedes González-Haba, Gredos, España, 1992, 49 págs.

POE, Edgar Allan. “William Wilson”, en *Cuentos*. Traducción Julio Cortázar, Alianza Editorial, España, 1997, pp. 59-84.

*Poema de Gilgamesh*. Estudio preliminar, traducción y notas de Federico Lara Peinado, 3ª. edición, Tecnos, España, 1997, 457 págs.

PREMINGER, Alex, *et al*. *The new Princeton encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, Estados Unidos, 1993, 1383 págs.

PRINCE, Nathalie. *Les célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX ème siècle*. París, L’Harmattan, 2002, 384 págs.

RAMOS, Luis Arturo. “Lo mejor de Acerina”, en *Los viejos asesinos.* Premiá/SEP, México, 1986, pp. 45-59.

REYES, Alfonso. *La cena*. Prólogo de Adolfo Castañón, Ilustraciones de Santiago Caruso, La caja de cerillos, Ciudad de México, 2013, 32 págs.

RICHTER, Jean Paul. *Siebenkäs. Bodegón de frutas, flores y espinas o Vida conyugal, muerte y nuevas nupcias del abogado de pobres F. St. Siebenkäs*. Prólogo de Hermann Hesse, Traducción Paula Sánchez de Muniain, Berenice, España, 2015, 548 págs.

ROA BÁRCENA, José María. "Lanchitas", en *Ciudad Fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*. Antologado por Vicente Quirarte y Bernardo Esquinca, Almadía, Ciudad de México, 2017, pp. 25-40.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *The Works of Dante Gabriel Rossetti*. Prefacio y notas de William M. Rossetti, Ellis, Inglaterra, 1911, 685 págs.

RUSS, Joanna. "The image of Women in Science Fiction", en *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*. Editado por Rob Latham, Bloomsbury Academic, Londres, pp. 200-210.

RYAN, Mary-Laure. *La narración como realidad virtual*. Traducción María Fernández Soto, Paidós, España, 2004, 460 págs.

SEED, David. *Science Fiction: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford, 2011, 193 págs.

SERNA, Enrique. "Lealtad al fantasma", en *Lealtad al fantasma*. Alfaguara, México, 2022, pp. 251-265.

SIMPSON, Amelia S. *Detective Fiction from Latin America*. Associated University Presses, Estados Unidos de América, 1990, 218 págs.

SOLÉ ZAPATERO, Francisco Xavier. "El diálogo entre el fin de una época y el inicio de otra. Historia y ficción en 'El Periquillo Sarniento', de Joaquín Fernández de Lizardi",

en *Hacia el Bicentenario de la Independencia. Antiguo Estado de México*. UAEM, México, 2007, pp. 141-153.

STEVENSON, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Alfaguara, Madrid, 2008, 144 págs.

STOKER, Bram. *Drácula.* Traducción, introducción y notas de Juan Antonio Molina Foix, 11ª. edición, Cátedra, España, 2012, 590 págs.

TARIO, Francisco. "La semana escarlata", en *Obras completas. I. Cuentos. Varia invención*. Edición y prólogo de Alejandro Toledo, FCE, México, 2015, pp. 264-292.

TORO, Carlos. *El miedo (algunos cuentos)*. Corunda, México, 1947, 165 págs.

VELASCO VARGAS, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico*. *Cartografía del cuento fantástico mexicano*. Tierra Adentro, México, 2007, 240 págs.

WARE, Tracy. "The Two Stories of William Wilson." *Studies in short fiction*, núm. 26, 1989, pp. 43-48.

WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Prólogo de Espido Freire, Siruela, Madrid, 2019, 280 págs.

ZÁRATE RUIZ, Francisco. *Obra narrativa*. 2020. [En línea]: https://es.scribd.com/document/461198858/Cuentos-Francisco-Zarate (Consultado el 8 de septiembre de 2024).

ZIOLKOVSKI, Theodore. *Disenchanted Images, a literary iconology*. Princeton University Press, Estados Unidos de América, 1977, 273 págs.