

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

EL DOBLE: UN AUGURIO DE MUERTE MEDIANTE LA PÉRDIDA DE IDENTIDAD
EN “MIRIAM” DE TRUMAN CAPOTE.

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:
ISABEL LIZÁRRAGA SALDÍVAR

ASESORA:
CHARLOTTE BROAD BALD

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX

FEBRERO 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

“Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me dio dos luceros que cuando los abro
Perfecto distingo lo negro del blanco
Y en el alto cielo su fondo estrellado
Y en las multitudes el hombre que yo amo.

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado el sonido y el abecedario
Con él las palabras que pienso y declaro
Madre amigo hermano y luz alumbrando,
La ruta del alma del que estoy amando”.
-- Violeta Parras.

En orden cronológico, quiero agradecer a la vida, pues me ha llevado a caminos difíciles que me trajeron a la máxima casa de estudios: la UNAM. Mi agradecimiento para con mi *Alma Mater* es infinito, me ha abierto los ojos y me ha acercado a personas invaluables que me han marcado y que jamás olvidaré.

A mi madre, la médico Petra Saldívar González. Gracias por tu dedicación, tus esfuerzos, tus sacrificios y tu apoyo en esta etapa de mi vida. Sin ti no hubiera sido sencillo terminar mi licenciatura. Te amo madre. De igual forma, agradezco a mis hermanas Clara Lizárraga Saldívar y Luisa Lizárraga Saldívar por el apoyo que me dieron en su momento. Les deseo éxito en la vida.

Al mejor amigo, hermano, guía, mentor, maestro, etc., que la vida me pudo haber dado: Enrique Silva Zumaya. Gracias por tu apoyo incondicional desde que sólo era una pregunta más en un mar de caracteres en el ciberespacio. Verdaderamente te has vuelto familia para mí. Gracias por siempre creer en mí, por estar ahí, por las miles de desveladas que me dedicaste y por todo lo que me has enseñado y me sigues enseñando. Gracias por animarme y alentarme cuando más lo necesito y por recordarme avanzar con la tesina y hacerla prioridad. Jamás podré estar a mano contigo, y quiero que sepas que no me veo sin ti en la vida. “We do not believe in ourselves until someone reveals that deep inside us something is valuable, worth listening to, worthy of our trust, sacred to our touch. Once we believe in ourselves we can risk curiosity, wonder, spontaneous delight or any experience that reveals the human spirit.” E.E. Cummings. Dankeschön für alles. I love you, *ALWAYS!*

A Miguel Ángel Roque Maye. Gracias por tu tiempo, tu dedicación, y por haber estado ahí a lo largo de los años de la etapa que se cierra con este trabajo. Asimismo, gracias a la familia Roque Maye por haberme permitido entrar en su casa, ambiente idóneo para que este trabajo se concluyera. Te deseo lo mejor en la vida. ¡Éxito!

A Amadís Madrid por estar siempre dispuesto a comentar los cuentos y a compartir nuevos autores y lecturas interesantes. Jamás olvidaré “Human Remains” de Clive Barker. Te agradezco muchísimo los comentarios atinados de “Miriam” y el apoyo incondicional durante la carrera en momentos en los que me sentí sola. Un abrazo y recuerda que cuentas conmigo.

A Christian Rudich por las veces que me escuchó, me apoyó y me aconsejó. También por orientarme en los trámites de la titulación y por siempre tener una palabra de apoyo, consuelo y/o ánimo. En muchas ocasiones llegaste justo cuando necesitaba hablar con alguien. ¡Gracias!

A la Dra. Ma. de Lourdes Salas Domínguez. No puedo negar que el primer semestre me hizo llorar mares, pero sin ese constante desafío jamás me hubiera esforzado para ser mejor. Gracias por sus consejos, su apoyo y todo lo que me ha enseñado y compartido dentro y fuera del salón de clases.

A la Dra. Rocío Saucedo Dimas. Tal vez no lo sepa, pero sin su apoyo, sus consejos, su esfuerzo, su paciencia y su dedicación, desde el pre-facultativo y luego en cuarto semestre, no sería quien soy. Muchas gracias por todo lo que me ha enseñado y por abrirme los ojos para aprender a leer poesía y ver más allá de las palabras; es gracias a usted que leo poesía y me he llegado a enamorar de E.E. Cummings, Emily Dickinson y Sylvia Plath, entre otros autores. También quiero agradecerle por su invaluable guía, sus correcciones y sugerencias y por leer y re-leer la tesina para que quedara como quedó. Gracias por intentar descifrar lo que quise decir y no supe cómo y ayudarme a encontrar las palabras y el matiz adecuados. Hizo de mi tesina un mejor trabajo. Tiene mi más sincero agradecimiento, respeto, admiración y muchísimo cariño.

A mi mentor el Dr. Gerardo Román Altamirano Meza. Le agradezco que siempre me escuchara y jamás olvidaré que fue usted quien me enseñó a escribir ensayos. Aprendí muchísimo a lo largo de la carrera y atesoro su paciencia y todo lo que ha compartido conmigo. Le agradezco todas sus correcciones y sus comentarios para que mi tesina fuese aún mejor. También quiero que sepa que jamás olvidaré su apoyo en momentos difíciles durante y después de la carrera; y el sueño, el primero sueño de Sor Juana: “Piramidal, funesta, de la tierra nacida sombra, al Cielo encaminaba de vanos obeliscos punta altiva, escalar pretendiendo las Estrellas”. Mil gracias por compartir su imponente bagaje cultural y su formidable conocimiento de las lenguas y las literaturas que ha estudiado e impartido. Tiene mi más grande respeto, admiración y cariño. Usted siempre ocupará un lugar muy especial en mi corazón, aunque tenga un falso recuerdo de cómo nos conocimos en segundo semestre. Lo quiero mucho, Maestro.

A los profesores: Mtro. Emiliano Gutiérrez Popoca, Mtra. Claudia Elisa Lucotti Alexander, Dr. Larry Goldsmith, Dr. Luis Guillermo Lescano Allende, Dr. Gabriel Enrique Linares González, Lic. Patricia Domínguez, Dra. Aurora Piñeiro Carballeda, Mtra. Ariadna Molinari Tato y Mtro. David Pruneda. Mil gracias por todo el conocimiento que compartieron conmigo y por su apoyo a lo largo de la carrera. Los aprecio y los respeto muchísimo. Jamás los olvidaré.

A la Dra. Natalia Golubov Figueroa. No le negaré que sufrí en sus clases por no dar con el tema o la forma adecuada de expresarlo, pero le agradezco su paciencia y sus correcciones. Asimismo, gracias por la selección de lecturas y las discusiones enriquecedoras de su seminario de investigación. Sus correcciones tanto del contenido como de la redacción del trabajo me ayudaron muchísimo a escribir mejor. Mil gracias por su forma de trabajar en el seminario, pues gracias a usted tenía los cimientos necesarios para construir el presente trabajo. Tiene todo mi respeto y admiración. ¡Gracias!

Al Lic. Antonio Puente Méndez. ¡Gracias! ¡Gracias! El mejor adjunto que he conocido. No puedo agradecerle lo suficiente por todas las veces que me ayudó, me apoyó y me guió para salir de las

tinieblas, hasta que quedara mi tema. Su entrega y dedicación siempre fueron incondicionales y sus comentarios acertados y puntuales. Se ganó mi respeto y admiración. Debo añadir que le agradezco las correcciones minuciosas que le hizo a mi tesina, sus sugerencias y comentarios. Hoy es un mejor trabajo por usted también.

A la Maestra Geraldine Gerling. Gracias por el tiempo que me dedicó y sus consejos. También le debo el haber leído el cuento “Miriam” de Truman Capote. Siempre tuvo un toque muy especial para seleccionar sus lecturas y para comentarlas.

Al Mtro. Diego Armando Rodríguez Cortés por mejorar mi forma de escribir en español y hacerme ver que nunca se debe decir ‘de esta agua no beberé’, pues al final nunca sabemos si lo que dejamos de lado, la filología, por ejemplo, nos terminará conquistando en el futuro. Lo aprecio y lo admiro muchísimo. Es uno de los mejores profesores que tuve en la carrera. Mil gracias por su apoyo.

Al Mtro. Hernán de Jesús Lara Zavala. Mil gracias por todo lo que compartió en clase, tanto las lecturas como su conocimiento de vida. Le agradezco infinitamente la selección de cuentos sobre el doble que siempre agregó a los seminarios y su crítica sobre los mismos.

Al Lic. Juan Carlos Rodríguez Aguilar. No puedo agradecerle todo lo que aprendí con usted en un par de clases; serían sólo tres pues sólo iba a cubrir a un profesor y nos dejó maravillados. Gracias.

A la Dra. Ma. Julieta Barreiro, una persona muy especial para mí. Aprecio todo lo que aprendí en un solo semestre. No obstante, lo que más le agradezco es su comprensión, su tiempo y sus ánimos cuando más los necesité fuera del salón de clases. En un ser humano bellissimo y jamás olvidaré todos los consejos que me dio. Tiene mi más completo respeto, cariño y admiración.

Trasgredo el orden cronológico para mencionar a una persona que apreció a inicios de este año y cuya presencia se ha vuelto indispensable: Juan Antonio Flores Sánchez. Amor, le agradezco a la vida por estos diez meses que hemos vivido juntos. Eres el mejor hombre que la vida pudo poner en mi camino. Gracias por el apoyo incondicional que me brindas en todo momento. Te amo muchísimo. “Yours is the light by which my spirit's born: you are my sun, my moon, and all my stars”. E.E. Cummings.

Y, last but not least, a mi asesora de tesis y profesora de la carrera en más de una ocasión la Dra. Charlotte Anne Broad Bald. Doctora, no sabe lo agradecida que estoy por todo el tiempo que me ha dedicado no sólo durante la carrera sino fuera de ella. Su paciencia y sus consejos acertados. ¿Qué le puedo decir? La adoro, es la mejor asesora que pude haber escogido: su conocimiento es impresionante, y su vista es la de un águila al tratarse de enigmas literarios. Gracias por todo lo que me ha enseñado, compartido y apoyado. Sin su dirección, la tesina no sería posible. Mi más sincero cariño y admiración.

Cierro mis agradecimientos con una cita muy significativa para esta tesina:

“One's not half of two; two are halves of one.”
— E.E. Cummings.

Índice

Introducción.....	6
Capítulo I. El doble: su origen y significación en la literatura.....	10
Capítulo II. El doble: una aproximación feminista.....	22
Capítulo III. El doble en “Miriam”: ¿usurpadora o libertadora?.....	42
Conclusión. Miriam: una doble libertadora feminista.....	75
Bibliografía.....	78

Introducción

Truman Capote fue uno de los escritores estadounidenses que causaron mayor impacto en el siglo ^{xx} y, además, se resistió a ser tipificado como un “escritor local”. Desde siempre fue un observador imparcial y, al igual que su personaje, Holly Golightly, de *Breakfast at Tiffany's*, viajaba con frecuencia, sin lograr establecerse (Long 1). Capote nació en Nueva Orleans en 1924 y debido a sus rasgos femeninos y a su complexión delicada, jamás tuvo una buena relación con su madre, Lillie Mae Faulk. Ésta lo abandonó en repetidas ocasiones y provocó en el autor un profundo sentimiento de abandono que se convertiría en un tema recurrente en sus obras (Long 3).

En la soledad que marcó su infancia, Capote contó sólo con dos personas muy allegadas a él. Una de ellas fue su tía materna, Nanny Rumbley Faulk, conocida como *Sook*, quien lo cuidó y pareció encontrar en él un espíritu similar al suyo. La otra fue su amiga de la infancia y colega, Nelle Harper Lee, autora de *To Kill a Mockingbird* (1960). Durante su adolescencia, Capote se mudó a Nueva York donde comenzó a trabajar para la revista *The New Yorker*. Entre sus novelas más famosas se encuentran su primer libro, *Other Voices, Other Rooms* (1948); *Breakfast at Tiffany's* (1958) e *In Cold Blood* (1966), considerada su obra maestra y el origen del género de novela de testimonio o no ficción (American Masters).

Sin embargo, lo que marcó el comienzo de su carrera fue la publicación de uno de sus primeros cuentos, “Miriam” (1945), escrito cuando tenía 19 años. El editor Bennett Cerf quedó prendado del cuento, por lo que le ofreció un contrato con Random House. “Miriam” fue publicado en el número de junio de ese mismo año, en la revista *Mademoiselle* y un año después, ganó el O. Henry Award, en la categoría de “Best First-Published Story” (American Masters).

En el siguiente trabajo analizo la forma en la que el doble o *doppelgänger* está retratado en el cuento “Miriam” de Truman Capote. Para ello, estudio la caracterización de Miriam y Mrs.

Miller, enfocándome en el uso de similitudes y contrastes al describir la apariencia externa, el lenguaje y las analogías que refuerzan tanto la conexión entre ellas como la presencia del doble. Asimismo, tomaré en cuenta el significado de algunos símbolos presentes en el cuento que enfatizan la función del doble. Con lo anterior, muestro que una de las posibles lecturas del cuento es que el doble funciona como un augurio de muerte que desafía no sólo las clasificaciones patriarcales de los paradigmas de género, sino también las convenciones literarias del uso del doble y cómo éste parece tener la intención de liberar a la protagonista.

Para realizarlo, presentaré algunas de las teorías del doble, sus funciones y su origen. También analizaré la caracterización de los personajes mediante los conceptos expuestos en *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* de Shlomith Rimmon-Kenan, y *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa* de Luz Aurora Pimentel. Lo anterior lo hago con el propósito de comprender la forma en la que está construido este particular doble. Finalmente, estudiaré el significado de los símbolos presentes en el cuento y la forma en que éstos no sólo enfatizan la conexión entre los personajes, sino que también dirigen la narración hacia la lectura que propongo.

El primer capítulo trata del origen del doble, su tipología, sus funciones y su evolución a través del tiempo. Asimismo, profundizaré en cómo y por qué el doble es considerado un fenómeno literario inicial y mayoritariamente, si no es que exclusivo, del género masculino hasta que, en el siglo XIX, la mujer irrumpe en la literatura con mayor fuerza que en los siglos anteriores y lo transforma. Por lo anterior, confrontaré críticos que toman la postura antes mencionada y otros que la cuestionan y la rechazan. En el segundo capítulo analizaré el doble desde el punto de vista femenino y compararé obras escritas por hombres y mujeres para dilucidar diferencias entre los dobles, sus funciones y su posible significación. Mediante dicha comparación, debato por qué se dice que la mujer, como protagonista, no puede ser el *host* de un doble, y por qué algunas escritoras

plasmaron en sus novelas el motivo *mirror image*: el doble “femenino”, nombre propuesto por Geertruida Elisabeth Muda.

En el tercer capítulo mostraré la originalidad y la atipicidad del doble en “Miriam”. Para llevarlo a cabo, analizaré la caracterización de los personajes y la simbología que permea el cuento. Esto lo llevaré a cabo con la finalidad de acentuar no sólo la conexión peculiar entre Miriam y Mrs. Miller y la presencia del doble, sino la función de éste como un augurio de muerte que se ve consumado mediante el robo de identidad y la usurpación del sujeto. Al final, es el doble mismo quien parece liberar al sujeto, Mrs. Miller, a través del proceso mencionado.

En resumen, el cuento de Capote narra la historia de Mrs. Miller; una viuda de 61 años con una rutina bien establecida, quien vive en un departamento modesto y tiene un canario llamado Tommy. No obstante, esa vida tranquila se ve irrumpida por dos acontecimientos. El primero se suscita cuando Mrs. Miller, al leer el periódico, decide romper su rutina e ir a ver una película al cine. El segundo toma la forma de una niña siniestra de características peculiares que, además de compartir su nombre y ciertas afinidades, al parecer, sólo ella puede ver. Conforme transcurre la historia, la niña invade la vida de Mrs. Miller y una serie de encuentros, que van desde lo imprevisto a lo intencional, culminan con la decisión de la niña Miriam de mudarse con ella. Ante semejante noticia, Mrs. Miller se llena de temor y recurre a los vecinos para que la ayuden a deshacerse de Miriam porque no quiere irse y teme lo peor. El vecino va en busca de la niña pero regresa consternado porque no hay nadie. Al regresar a su departamento, la viuda confirma que ni la niña ni sus pertenencias están donde las dejó.

Entonces, Mrs. Miller se sienta y medita sobre lo sucedido. Tal vez lo imaginó todo; tal vez jamás existió Miriam y llega a la conclusión de que lo único que perdió ante la niña fue su identidad. Sin embargo, la viuda encuentra de nuevo su identidad en Mrs. Miller, que limpia la

casa, atiende un canario y fuma de vez en cuando. Al término del cuento, Mrs. Miller, con los ojos cerrados, escucha el sonido de algo que se aproxima y, al abrirlos, ve a Miriam. El final del cuento es ambiguo y queda abierto, lo que permite una amplia gama de interpretaciones.

Aunque el resumen es breve, la presencia de lo siniestro¹ se ve acentuada por los elementos góticos que permean el cuento, lo que facilita la coexistencia de la realidad y la imaginación y evapora así la ya difusa línea que las divide. La abrupta aparición de la niña, su extraña descripción, su caprichoso temperamento, su ir y venir y lo errático del clima permiten que el lector perciba la posible presencia de lo sobrenatural en la obra. Si a esto se le añade la conexión telepática entre los personajes que aquí propongo, la caracterización de opuestos y las analogías que las unen, es fácil argumentar que un doble está involucrado en la trama; sobre todo cuando los contrastes, más que dividirlos, parecen señalar a los personajes como una misma. Por esta razón, en el siguiente capítulo presento y desarrollo el origen del doble, algunas de las variantes que existen y sus funciones literarias.

¹ Dicho término hace referencia al ensayo de Sigmund Freud *Das Unheimliche*, conocido en inglés como: *The Uncanny* (1919).

Capítulo I. El doble: su origen y significación en la literatura.

El otro puede ser una alimaña persecutoria a quien tratamos de enterrar o puede ser aquél que fuimos y odiamos, o el que nos gustaría haber sido, con aquellas virtudes que nadie tiene.
“El doble”, Bruno Estañol.

Existe en la literatura una gran variedad de dobles. Algunos de ellos son tan emblemáticos que aun con el paso del tiempo y las modificaciones que sufren, lo que representaron dentro de sus obras persiste. Entre los más distinguidos están el señor Hyde, quien encarna la imposibilidad de ser totalmente bueno o malo; el retrato de Dorian Gray, en el cual se plasman temas como la eterna juventud y la inmortalidad; y también está la criatura del Dr. Frankenstein, la quintaesencia construida para ser el recipiente del lado oculto del ser, por mencionar algunos. No obstante, el doble en “Miriam” parece ser único entre sus predecesores. En el cuento, el doble funge como augurio de muerte y es encarnado por Miriam, quien usurpa la identidad de Mrs. Miller, para desaparecer y después volver para consumar su función.

Sin embargo, para ver la atipicidad del doble en “Miriam”, partiré de una definición general y así exploraré los tipos existentes, sus funciones y su significación literaria. De esta forma, podré resaltar lo que hace tan único al doble en el cuento de Capote. En este capítulo haré un breve pero cuidadoso recorrido en el tiempo, para observar la evolución del doble, desde sus orígenes hasta la época en la que se escribió “Miriam”. Para llevarlo a cabo, estudiaré algunas tipologías del doble que permiten conocer su impacto en la literatura y su uso predominantemente por autores masculinos, hecho que ha llevado a críticos, científicos y escritores a cuestionarse si el doble es un motivo exclusivo de la literatura escrita por hombres.

De modo general y como motivo literario², el doble es definido de manera común como:

² De acuerdo con Gerardo Altamirano Meza, el *Dictionary of Literary and Thematic Terms* señala que un motivo literario es “an element that appears in a number of literary works. It differs from a theme, in that is a concrete example of a theme. Hamlet’s apostrophe to poor Yorick is an expression of *memento mori* (remember you must die) motif, part of the play’s larger theme of Death” (13). Con base en lo anterior, Altamirano Meza señala que dichos

a term derived from the German language[,] and literally translates into ‘double walker’. It refers to a character in the story that is actually a counterfeit or a copy of a genuine character. Doppelgangers of the main characters usually bear the ability to impersonate the original but have vastly different spirits and intentions. The doppelganger usually has a different appearance but an earthly soul and supernatural hoodwinking abilities that allow it to fool other unsuspecting characters. (s/a, s/n.)

Sin embargo, el doble es un recurso versátil y puede llegar a vincular a dos personajes sin relación entre sí por la dicotomía que representan. Esto se explicará con mayor claridad al ver el origen y la evolución del doble a través del tiempo y cómo algunas corrientes literarias lo modificaron de manera significativa.

El doble ha estado presente desde los inicios de la humanidad en los mitos, el folklor, las leyendas y los cuentos de hadas. Estas narrativas hablan de sombras, reflejos, sueños y transformaciones extraordinarias que evitan que el hombre piense en la muerte; o bien, le proporciona la esperanza de trascenderse a sí mismo aunque sea en otro *yo*. Juan Cecilia Herrera señala que “desde las primeras civilizaciones, la búsqueda de la unidad anhelada ha motivado la aparición de diversas figuras míticas que simbolizan o encarnan diferentes dimensiones que puede adoptar el doble”. Algunos ejemplos propuestos por él son el *Ka* para los egipcios, el *Eidolon* para los griegos o el *alma* para los cristianos.³ Por consiguiente, creer en la existencia del doble, protege

motivos “son el andamiaje retórico que sostiene el tema de una obra literaria. Empero, hay que recordar que los motivos no son elementos obligatoriamente de origen literario, sino que con seguridad se gestaron en el ámbito antropológico y mítico, donde son recurrentes. De esta manera no resulta extraño hablar [...] del brebaje de farmacoepa que transforma un aspecto de la personalidad o una parte del cuerpo de quien lo bebe; o bien del espejo o caldero mágico, etc.” (14).

³ De acuerdo con el periódico “Johns Hopkin University”, el *Ka* “‘was essentially a person’s double’, it was the life force and at death it was separated from the body. The reason for extensive and elaborate preparation for the body for the afterlife was to ensure the *Ka* had a home. [...] The living would sometimes provide bread, beer, oxen and fowl to feed the *Ka* for the afterlife. They also believed the deceased body would have to resemble the past living body as much as possible so the *Ka* could recognize its body and then the *Ba* would ‘return to it each night after spending time in the sunshine’” (en línea). Por otro lado, el significado de *Eidolon* varía de acuerdo con la fuente. El *Century Dictionary and Cyclopeda* lo define como “a likeness; an image; a representation. A shade or specter; an apparition; hence, a confusing reflection or reflected image”. Otros diccionarios lo definen como un fantasma, una aparición, una imagen de un ideal.

al individuo de la muerte, pues, al llegar ésta, “el ‘yo’ se transforma en el doble espiritual que lleva dentro” (19-20).

De acuerdo con Isabel Paraíso, “el doble surge en el Mito, en los inicios de la humanidad (Caín y Abel), o bien en el inicio de un pueblo (Rómulo y Remo)” y la autora explica que estos personajes duales terminan asesinándose, como sucede dentro de algunas de las obras literarias que tratan el motivo (69-70).⁴ Linda Dryden menciona que “doubling in narratives can be traced back at least as far as *Genesis*: the fall of Satan is frequently regarded as the story of an evil double” (38). Entre los mitos más conocidos en Occidente, y que retratan un doble, se encuentra el de Narciso, considerado por críticos especialistas en el tema como el origen de este motivo literario. Aunque existen diversas versiones del mito, la trama es la misma: un joven hermoso se enorgullece de su inigualable belleza y desprecia a cuantos le declaran su amor. Como castigo, los dioses lo conducen a un pozo en el que ve su reflejo y se enamora de sí mismo con profundo frenesí. Narciso está consciente de la imposibilidad de estar consigo, pues lo que desea está en él mismo, por lo que el querer separarse de su cuerpo lo lleva, dependiendo de la versión, a suicidarse o a dejarse morir donde, al final, “los dos, unidos en un mismo corazón, exhalar[án] juntos una misma alma” (Ovidio 56).

Como menciona Paraíso, “en la *Literatura* occidental, el doble aparece primero en la *Comedia*: en el modo ‘mimético bajo’”. En ella, la figura literaria tiene una faceta benigna y cómica “—aunque no exenta de angustias—”. Una de las características inherentes de los dobles es que traen consigo “la *difuminación de la realidad* o incertidumbre intelectual [que en la *Comedia* se traduce en confusiones y embrollos ...], así como la *difuminación del yo*, o su desdoblamiento” (69-70). Esto sucede, por ejemplo, en *Anfitrión*, la tragicomedia de Plauto, de la

⁴ A mi parecer, Paraíso se refiere a los inicios de la humanidad dentro de la literatura bíblica, creencia general cristiana. Para ellos, los primeros en la Tierra fueron Adán y Eva; por consiguiente, sus hijos Caín y Abel.

que se deriva el término ‘sasia’. Sasia es un esclavo de Anfitrón que regresa a casa para anunciarle a Alcmena, la esposa de su amo, que éste ha vuelto victorioso. Sin embargo, Júpiter está con ella, por lo que el dios le pide a Mercurio que, disfrazado de Sasia, le impida el paso al esclavo. En el proceso, el dios mensajero no sólo se burla de él, sino que incluso lo hace cuestionarse su identidad. De ahí que ahora se emplea el término “sasia” para referirse a un “otro yo” o a un personaje desdoblado. Así pues, el doble, de ser la sombra, el reflejo o el alma inherente del hombre, se transforma en una figura cómica en la literatura.

Otto Rank menciona que fue Johann Paul Friedrich Richter quien se atreve a introducir el motivo del doble en la literatura romántica y que, en las obras del escritor, el motivo predomina en todas sus variantes psicológicas (14). Harry Tucker Jr., en la introducción al estudio de Rank, señala que Rank es el verdadero pionero de dicha figura literaria y que su interpretación se basa en la teoría freudiana del narcisismo (xiv). De acuerdo con Tucker, para Rank, el doble representa “elements of morbid self-love which prevent the formation of a happily balanced personality” y propone como ejemplo a Dorian Gray. No obstante, Tucker reconoce que seguramente esta idea no puede aplicarse a otros ejemplos de dicho motivo (xv). Ralph Tymms, por su parte, presenta la figura del doble como una representación alegórica o una proyección “of the second self of the unconscious” (cit. en Rank xv). Finalmente, y en la misma línea, Charlotte Broad afirma que “the rendering of the double motif in fiction, which centres around the mysterious development of man’s consciousness, is perhaps one of the richest and most intriguing in literature” (108).

Desde la segunda mitad del siglo XVIII y ya entrado el siglo XIX, la literatura inglesa se permea de horror y surge la literatura gótica. Sus inicios son atribuidos al escritor inglés Horace Walpole con su novela *The Castle of Otranto* (1764), cuya segunda edición se publicó con el subtítulo ‘A Gothic Story’. Es en el género gótico donde la figura del doble encuentra su apogeo.

Esto se ve en novelas como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, y *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, por mencionar algunas. En la literatura gótica, el doble se entrelaza con lo sobrenatural y se llena de negatividad y de lo siniestro (Duren 4). Jessica Dunlap propone una definición dentro de la literatura gótica en “A Glossary of Literary Gothic Terms”, en donde el doble es:

the ghostly counterpart of a living person. It can also mean a double, alter ego, or even another person *who has the same name*.⁵ In analyzing the *doppelgänger* as a psychic projection caused by unresolved anxieties, Otto Rank described the double as possessing traits both complementary and antithetical to the character involved. (s/n)

Algunos elementos mencionados en la definición anterior hicieron que los escritores retomaran la figura del doble, la transformaran y la insertaran “en la literatura fantástica”, donde perdió verosimilitud, pero ganó “espectralidad y angustia”, según menciona Paraíso (71). Para complementar la definición que propuse antes, Frederick S. Frank menciona que dentro de la literatura gótica, el doble es definido como:

a second self or alternate identity, sometimes, but not always, a physical twin. The *Doppelgänger* in demonic form can be a reciprocal or lower bestial self or a Mr. Hyde. Gothic *doppelgängers* often haunt and threaten the rational psyche of the victim to whom they become attached. (435)

Por lo anterior, el doble desempeña un rol similar al de un espejo que resalta los contrastes de los personajes desdoblados, mostrando así las varias dicotomías del ser humano: la racional y la irracional, la civilizada y la salvaje, la bondadosa y la perversa, etc.

John Herdman interpreta al doble del siglo XVIII como un ser que encarna “the concept of moral evil [which] became associated with the primitive, the savage, and the untamed in the human spirit”, por lo que el doble ya no es la encarnación del mal, sino el mal que reside dentro del hombre

⁵ Las itálicas y el subrayado son míos y enfatizan la similitud con el doble en “Miriam”.

mismo y que amenaza la racionalidad y la perfección (165). De hecho, es debido a la importancia otorgada al tema del inconsciente en el siglo XIX, que los escritores retoman de nuevo al doble en sus cuentos. Es más, la dualidad de los sujetos masculinos “can be seen as an expression of the dichotomy that was caused by a man’s need to uphold a respectable image before his fellow countrymen, whilst at the same time having to deal with other feelings that were seen as improper and needed to be repressed” (Duren 6). De esta forma, se vislumbra que una de las ideas centrales en la novela de Stevenson es que no existe un ser totalmente bueno o totalmente malo, sino que éste es un matiz de grises compuesto de los dos elementos que son inseparables. Más aun, es debido a la presencia del mal que se puede notar la ausencia del bien y viceversa; o sea que, necesariamente coexisten dentro del hombre mismo.

De manera acertada, Miquel Pomar Amer subraya que “each period has adapted [the figure of the double ...] to its own principles and it has resulted in a great variety within the same theme”. Sin embargo, “this alleged flexibility of the double [...] has not escaped several attempts to categorize it and draw some limit”, para intentar comprenderlo a fondo y ver sus funciones dentro del texto literario (140). Milica Živković coincide con Pomar Amer y acentúa que el valor del doble “seem[s] to reside in its resistance to definition”, y en la posibilidad que éste “offers to the individual to imagine his self and reproduce himself in endless ways” (122).

No obstante, para identificar a un doble y sus respectivas funciones es necesario conocer las formas en las que se puede presentar y sus posibles significaciones. Pomar Amer cita la tipología que ofrece Doležel en “A Semantic for Thematics: The Case of the Double”, donde el autor lo divide en tres categorías: la primera la nombra como el *Orlando theme* o reencarnación. La segunda es el *Amphytrion theme* también conocida como *doppelgänger* o gemelos idénticos. En esta categoría hay dos “yo” pero éstos pertenecen a dos personajes sólo físicamente idénticos.

La tercera categoría está explícitamente acuñada en el tema del doble y surge cuando “two alternate embodiments of one and the same individual coexist in one and the same fictional world”. De hecho, Doležel la considera “the central, most conspicuous member of the thematic field of doubleness”, puesto que “the double’s intrinsic feature is that the same character can be present in two different embodiments in the same fictional world” (140-41) como sucede en algunas obras que ya mencioné y, por supuesto, en el cuento de Capote.

Geertruida Elisabeth Muda cita a Carl F. Keppler, autor de *The Literature of the Second Self*, quien explica que “in critical tradition, basically two types of double have been distinguished” (15). El primero, al que se refieren como doble objetivo, “possesses external reality, clearly independent of the original self, but lacks any kind of inward linkage or continuity with the latter; it is similar, but not ‘self,’ and an example of this external type would be the allegorical double” (Muda 15). El ejemplo ideal del doble objetivo está retratado en la novela de Shelley, *Frankenstein*. Tanto el Dr. Frankenstein como la criatura tienen cuerpos separados y su propia personalidad, aunque la segunda carezca de una identidad propia (puesto que se le conoce por el nombre del creador y no por un nombre suyo), ya que dichas características le dan tanto realidad externa como independencia del ser original, o sea, del Dr. Frankenstein. Una de las posibles lecturas del doble es la representación del rol creador o de madre y de la imposibilidad de crear algo sin depositar parte del creador en la criatura, etc. Debido a que ambos están separados, el Dr. Frankenstein muere y la criatura sigue viva. Sin embargo, ella decide morir, pues como su creador ha muerto, la criatura puede terminar su sufrimiento propio. Lo anterior se debe a que uno no puede vivir sin el otro, puesto que la segunda identidad está supeditada a la primera.

El segundo tipo, el doble subjetivo, “shares a basic psychic identity with the original self, but lacks external reality and thus any convincing simultaneous identity of its own; it is ‘self,’ but not ‘other;’ an example of this type would be the psychological double” (Muda 16). Un ejemplo

podría ser “William Wilson” de Edgar Allan Poe. El personaje doblado tiene como función ser la conciencia del protagonista, quien continuamente le advierte que ha tomado el camino del mal, y éste se rehúsa a recapacitar. Dicha figura es una proyección psicológica, ya que al asesinar a su doble, William Wilson se asesina a sí mismo, pues nadie, según los principios morales, puede vivir sin su conciencia. Además, el doble en el cuento es un doble psicológico porque, por lo que percibo en la narrativa, nadie más lo ve, rasgo que también aparece en “Miriam”.

Finalmente, Juan Cecilia Herrera toma en cuenta “la compleja variedad de manifestaciones literarias del doble”, y propone el estudio *Visages du double. Un thème littéraire* (2005) de los autores franceses Pierre Jourde y Paolo Tortonese. En él se expone una tipología basada en las “características comunes necesarias para entender la especificidad de las diversas manifestaciones del doble”, en la que, como distingue Keppler, el doble es categorizado en dos tipos. No obstante, como explica Cecilia Herrera, los autores franceses profundizan en el comportamiento del doble y sus múltiples manifestaciones literarias, pues dentro de las categorías de Keppler, añaden una más.

De acuerdo con los autores anteriores, el doble puede categorizarse en dos: el objetivo y el subjetivo, por lo que el personaje principal puede encontrarse con cualquiera de los dos. Por un lado, si enfrenta a un doble subjetivo, se ve a sí mismo, a su doble. Por otro lado, si confronta al doble objetivo, se encuentra con el doble de otro personaje dentro de la historia. Ambos tipos, tanto el subjetivo como el objetivo, a su vez pueden presentarse de dos maneras, dependiendo de cómo el doble sea percibido. Si éste es percibido de manera física, “como un gemelo, o una especie de sosia, o de duplicado del yo –*doppelgänger*– o del otro”, se le considera como un doble externo (cit. en Cecilia Herrera 25).⁶ En cambio, si el doble se percibe de manera psíquica, “como un

⁶ Cecilia Herrera maneja los dos términos utilizados por Jourde y Tortonese en su estudio: el doble subjetivo o interior (del cual se desprenden nuevamente dos tipos: el interno y el externo) y el doble objetivo o exterior (del que, de igual manera, hay dos posibles tipos: el interno y el externo). Sólo usaré los términos objetivo y subjetivo, en cuanto a la

fenómeno percibido o imaginado desde la mente de un sujeto”, se trata entonces de un doble interno (Cecilia Herrera 25).

Con lo anterior y referente al cuento, Miriam es un doble con una construcción particular, pues parece ser objetivo y subjetivo de manera simultánea. El doble puede considerarse objetivo porque, en ocasiones, da la impresión de poseer una identidad original e independiente del sujeto y parece tener una realidad externa; pero, a la vez, puede considerarse interno, puesto que es el doble psicológico de Mrs. Miller y, al parecer, sólo ella lo ve.⁷ Cecilia Herrera sugiere que en el caso del doble subjetivo, el desdoblamiento puede funcionar como “una fragmentación o escisión de la personalidad del personaje” y que “el sujeto perceptor puede atribuir la duplicación del «yo»... a una actividad de carácter «diabólico» que persigue una perturbación perversa o maléfica de las leyes de la naturaleza” (25). Esto concuerda con lo que Mrs. Miller siente.

Por otra parte, Otto Weininger subraya, en *Sex and Character* (1903), que el doble sólo puede aparecer en forma masculina: “there is no man who could spend his life in a room surrounded with mirrors. Can [...] the fear of the doppelganger, [14] be explained on Darwinian principles. The word doppelganger has only to be mentioned to raise a deep dread in the mind of any man” [note 14: It is notable that women are devoid of this fear; female doppelgangers are not heard of] (127).

Por su parte, Susan Yi Sencindiver comenta que una de las particularidades del doble es que éste es proclamado como un fenómeno exclusivo del género masculino, es decir para escritores y personajes masculinos solamente, y que no hay personajes femeninos desdoblados en los que el

primera categoría, y la especificación de si es o no interno o externo: utilizar ambos términos “doble objetivo exterior”, que además es externo, puede confundir al lector.

⁷ Esto se corrobora cuando la señora Miller pide ayuda para que Miriam se marche. El vecino sube a revisar y regresa para decir que no hay nadie. La viuda misma regresa al departamento y lo encuentra vacío. Al final del cuento, la vuelve a ver. Este tipo de desdoblamiento es similar al del cuento de Robert L. Stevenson “Markheim” en el que el sujeto se enfrenta a un doble que parece ser una proyección psicológica.

doble no funcione como un “mirror upon which the male protagonist projects his own desires, fears, and the failure to coincide with himself” (“Shared Secrets” 32). La misma autora enfatiza que “a female license for doubling has been overlooked in previous criticism, or perhaps deliberately marginalized, apparently on account of [the] faulty premise” de Weininger arriba citada. Esto parece reafirmarse en la escasa existencia de “literary instances of an explicit female version” del doble, donde el personaje principal sea femenino y se desdoble (“Sexing”2).

Una posible explicación a lo anterior es que el doble surgió, dentro del género masculino y a finales del siglo XVIII y principios del XIX, debido a la necesidad de los hombres de proyectar una imagen social impecable y de reprimir los deseos que iban en contra de los estándares de la época. Tal vez por ello, es normal encontrar tantos y tan variados ejemplos literarios del doble en el período mencionado.

Sencindiver retoma el miedo del que habla Weininger y expone su postura al proponer que, dicho miedo:

tacitly subsumes patriarchal fears about sexual difference, since gender – an essential specification of identity – is jeopardized; the dangerous specters of female sexuality, “deviant” sexual desire and its transgressive power, insidiously mark the alterity within male subjectivity and the latter’s concomitant crisis. (“Sexing” 3)

Sin embargo, y de manera muy enfática, la autora resalta que las obras literarias en las que aparece la mujer desdoblada “are typically conceptualized on the basis of masculine parameters [and] the femininity of the doppelgänger is discursively constituted, an androcentric construct in which actual femininity is absent”, pues el doble funciona como un espejo que refleja los deseos, los temores y las fallas del protagonista masculino (Sencindiver 3-4).

Con respecto a lo anterior, Simone de Beauvoir menciona que “the female is female by virtue of a certain *lack* of qualities” e incluso cita a Aristóteles quien dice “we should regard

women's nature as suffering from natural defectiveness" y a Santo Tomás quien afirma que la mujer es "an incomplete man, an 'incidental' being" (5). En la misma línea, Beauvoir señala "humanity is male, and man defines woman not in herself, but in relation to himself; she is not considered an autonomous being[;] He is the Subject, he is the Absolute. She is the *Other*" (5-6).⁸ Por esta razón, la mujer desdoblada queda como "the silent other of the term available in a phallogocentric economy as it is ostensibly incompatible for an other to accommodate another other", donde dicha mujer asume el papel que el escritor le impone (Sencindiver, "Sexing" 3).

Así pues, si existen los dobles femeninos, ¿cuál es la diferencia entre éstos y los dobles masculinos? Para Duren, la diferencia reside en la palabra "externalizar". Esto se debe a que el doble masculino es una figura que, como la autora señala, permanece comúnmente alejada del personaje principal y es por ello que el doble se deja llevar por los impulsos y las pasiones que aquél reprime, sin que se fracture su reputación (7). Otro ejemplo de esto es la novela de Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, en la que, como bien señala MacAndrews, "the double became a potential mirror image of himself as well" (cit. en Duren 12). De esta forma, la dualidad es utilizada por escritores varones para crear personajes varones en la narrativa y rara vez hay una mujer involucrada en ella como personaje principal; y mucho menos ésta se presente desdoblada en la obra. Incluso Joanne Blum, en *Transcending Gender: The Male/Female Double in Women's Fiction*, menciona que la tradición del doble es en su mayoría del género masculino.

Pero, ¿por qué el doble, al menos hasta la segunda mitad del siglo XIX, es predominantemente un recurso literario del género masculino? ¿Por qué hay tan pocas obras literarias que retratan un doble femenino en comparación a las existentes de dobles masculinos? Y, en la misma línea, ¿por qué casi en su totalidad dichos dobles femeninos son descritos con

⁸ Las itálicas son mías.

características que aluden al hombre de acuerdo con la época? En el siguiente capítulo responderé estas preguntas y exploraré dicho motivo literario desde la óptica feminista. También analizaré cómo algunos autores y autoras han usado la figura del doble femenino; esto lo haré con el fin de destacar las características del cuento que hacen que la doble retratada en “Miriam” sea tan distinta a sus antecesores.

Capítulo II. El doble: una aproximación feminista.

We must kill the false woman who is preventing
the live one from breathing.
“Le Rire de la Méduse”, Hélène Cixous.

En el capítulo anterior expongo la opinión de algunos autores que pensaban que el doble es una figura literaria casi exclusiva del género masculino. Dicha afirmación ha despertado, tanto en críticos como en estudiantes de literatura, el deseo de estudiar el fenómeno con más detalle. Según Iris van Duren, la dualidad se ve acentuada en la época victoriana debido a la tendencia de etiquetar las cosas mediante dicotomías, como lo bueno/malo, lo propio/impropio y lo normal/anormal. Esto ocasionó que los opuestos fueran reprimidos (2). Por esta razón, la literatura de la época refleja dicha dualidad.

No obstante, lo que consterna a Duren es que el doble aparece en muchas de las novelas del siglo XIX, y lo que la mayoría tienen en común es que los protagonistas son hombres (2), y no sólo eso sino que dichas novelas fueron escritas por varones. Joanne Blum coincide con Duren y, al percatarse de la ausencia femenina en dichas novelas, escribe que “the tradition of the double has been largely a male one [...] and the type of double reflected in their texts is, almost without exception, a single-sexed one” (2). Incluso Sencindiver señala que, cuando la mujer aparece en la narrativa masculina como doble, se le conceptualiza con base en los parámetros de comportamiento o carácter masculino. Por ello, el doble femenino parece hablar “about male characters’ fears and desires as well as man’s split view of woman than about a female subject divided against herself” (“Shared Secrets” 31).

Sin embargo, tanto para Duren como para Sencindiver, la dualidad no puede ser exclusiva del hombre, aunque algunos críticos como Weininger (1903) aseguraron que lo era (“Shared Secrets” 31). Incluso autores de finales del siglo XIX como Robert Alter (1986) o Andrew J. Webber

(1996) sostienen que el doble le pertenece únicamente al género masculino (19). Por esta razón, la primera autora en desacuerdo señala que el doble encarnado en mujer ya está presente en algunas novelas del siglo XIX, aunque de manera distinta, como se verá más adelante (3).

En este capítulo mostraré cómo el doble, fenómeno literario típico del género masculino, es adaptado por autoras del siglo XIX en sus obras. Además, analizaré la narrativa de ambos géneros para distinguir la función del doble en cada uno y sus características propias. Para esto, estudiaré obras literarias prototípicas de autores hombres y mujeres. Mediante lo anterior, resaltaré las características de Miriam como un doble sinigual entre los icónicos dentro del canon.

Sencindiver explica que el doble fue, y para algunos parece serlo aún, como se ve en la página anterior, tradicionalmente visto como exclusivo del género masculino, debido a que el hombre es el único ser al que se le había otorgado una identidad, mientras que a la mujer siempre se le ha considerado como el otro “yo” o una parte del hombre (31). Esto aparece en el mito de la creación en la *Biblia*. Desde el inicio, el hombre fue creado por Dios a su imagen y semejanza. No obstante, a la mujer la crea de manera distinta:

And the Lord God ... took one of [Adam's] ribs ... and made he a woman, and brought her unto the man. And Adam said, This *is* now bones of my bones, and flesh of my flesh: she shall be called Woman, because she was taken out of Man. (*Gen. 2:21-23*)⁹

⁹ Cito la *Biblia* en inglés porque las novelas, cuentos y poemas que menciono pertenecen a la literatura en dicha lengua. La versión que cito es King James. Ésta fue traducida del idioma original y comparada con traducciones anteriores. Como ya se sabe, la mayor parte de los libros del antiguo testamento, entre ellos el Génesis, fueron escritos con el alfabeto del arameo pero en hebreo. Así pues, hice una pequeña investigación para ver si los términos ‘hombre’ y ‘mujer’ están emparentados en el idioma original de las escrituras. Lo que resulta interesante es que en hebreo, al igual que en el inglés, los términos sí están emparentados. El Dr. Ketril Blad señala que: “Las traducciones de las Escrituras divinamente inspiradas nunca podrán expresar la riqueza del original que vino del cielo. En el texto original hebreo hay un juego de palabras entre hombre y mujer. La palabra hebrea para hombre en este texto es ish – וִישׁ, y la forma femenina es ishá – אִשָּׁה, que se ha traducido como mujer. Sin embargo, en el castellano no se ve la relación gramatical entre hombre, o varón, y mujer. Algunas traducciones han optado por introducir la palabra ‘varona’ como una variante femenina de ‘varón’. Sin embargo esa palabra no existe en el idioma castellano. Sólo en el hebreo se puede entender por qué Adam dijo: “Esta será llamada ishá porque del ish ésta fue tomada” (s/n, en línea).

En el momento en que la mujer es creada por Dios a partir de una costilla de Adán, la mujer es parte de él. Esta idea se consolida cuando Adán, mediante las reiteraciones “bones of my bones” y “flesh of my flesh” parece clamarla como suya. Al llamarla *woman*, tanto en la versión inglesa como en la original, se puede ver que, como su nombre lo indica, fue tomada del hombre y, por ello, le pertenece. Lo que es más, Dios, al crear al hombre, lo nombra Adán. Pero, cuando crea a la mujer no la nombra; es Adán quien la supedita a él al llamarla *woman* o parte del hombre.

No es sino hasta que Dios los llama y se da cuenta de que han pecado, que condena a la mujer. Él mismo la subordina verbalmente al decir “thy desire *shall be* to thy husband, and he shall rule over thee” (*Gn.* 3:16). Es hasta entonces que Adán la nombra como Eva “because she was the mother of all living” (*Gn.* 3:20). Sencindiver lo ratifica al explicar que “an androcentric paradigm already implicitly incorporates the female *doppelgänger* in the name of ‘woman’ owing to her allocation as man’s second self, his alter ego” (“Sexing” 3). Por consiguiente, como la mujer no es ni ha sido un ser completo, su identidad no puede desdoblarse, ya es el otro yo del hombre; esto al menos en la tradición fundacional cristiana.

Sería hasta la segunda parte del siglo XIX que la mujer lucha por el derecho al voto, y “obtiene” una identidad civil. No obstante, como lo menciona Betty Friedan en *The Feminine Mystique* (1963), la mujer sólo obtiene el voto a comienzos del siglo XX, en el Reino Unido en 1918 y en Estados Unidos en 1921, como un acto social y político, puesto que no adquiere autoridad plena sobre su propia identidad, ya que ésta seguía estando supeditada a la visión patriarcal de la época. Esto se debe a que la imagen que esparcen los medios es la versión “moderna” del ángel de casa del siglo XIX, sólo que de manera “voluntaria” deserta su carrera universitaria para perseguir el preciado puesto de ama de casa. Es posible que lo anterior, aunado al encierro en el hogar, haya influido en las escritoras para retomar el motivo del doble y emplearla como válvula de escape,

pues no es sino hasta principios del siglo XX, que la mujer deja de ser “the man’s object double and is assigned a hostess in her own right” (Sencindiver 30-31).

La forma en la que el doble es retratado en el siglo XIX es uno de los puntos que estudia Duren y que vale la pena citar, pues las críticas feministas han analizado a fondo la representación de los personajes femeninos y han encontrado que:

the duality [...] in them can be traced back to the contradictory images that determined femininity in the Victorian age. [However, the ...] female characters are rarely portrayed as having a clearly identifiable double, instead other techniques are used to express her duality. [In fact,] the Victorian madwoman has often been described as a reaction to the need for female duality (3).

La identidad autónoma de la mujer no estaba consolidada, pues en esa época, las mujeres eran definidas mediante la ya conocida dicotomía del pasivo ángel de la casa –ser ideal descrito como hermoso, abnegado, puro y perfecto– o la *femme fatale*¹⁰ –ser que representa el lado salvaje, sexual y rebelde de la mujer, conocido como el monstruo que evolucionó bajo la influencia de la literatura gótica (Muda 9). Dichos estereotipos fueron creados por la sociedad patriarcal y reprimían al ser de la mujer mediante tabúes y formas restrictivas de comportamiento (como el no sentir placer durante el sexo, guardar silencio y quedarse en casa para criar a los hijos con virtuosa paciencia, entre otras). Muchas mujeres lo aceptaron sin miramientos. Al ser aceptados por la sociedad, dichos estereotipos permearon obras escritas tanto por hombres como por mujeres (Muda 9).

En contraste, algunas mujeres sintieron rebeldía ante estos roles, se resistieron a ser encasilladas y buscaron formas de liberarse. Ciertas autoras del siglo XIX y principios del siglo XX

¹⁰ “In the words of Virginia Mae Allen, [the *madwoman*] was a combination of ‘danger, death, eros, beauty, demonism – and intent to destroy’” (Duren 22). Es difícil contemplar la locura como una liberación si se considera que ésta conlleva consigo la tortura, el encierro y una serie de privaciones que fueron vividas por mujeres de la época. No obstante, es posible que en el momento, sin otra opción que no fueran el suicidio o la locura, escogieran la segunda, al no haber contemplado las consecuencias o abrazándolas en vez de aceptar los parámetros impuestos por la sociedad de su época.

son ejemplo de esto, pues sólo mediante la creación “of characters who enact[ed] their own, covert authorial anger”, como sugieren Gilbert and Gubar (77), pudieron escapar de dichos roles, al utilizar “imaginative techniques [...] to overcome confinement by gender and to cope with what critics call ‘anxiety of authorship’” (Blum 1).

Entre ellas están Charlotte Brontë, Emily Brönte, Kate Chopin, Charlotte Gilman, Edith Wharton y Jean Rhys, quienes recurrieron a los estereotipos mencionados para cuestionar sus funciones en la sociedad. Ellas emplearon “a ‘mirroring’ technique” de las imágenes del “ángel” y del “monstruo”, y éstas daban a sus novelas cierta ambigüedad. Esta técnica sirvió para explicar cómo los estereotipos impactaban la vida de la mujer como individuo, y cómo contribuían a construir los roles de la mujer en la sociedad (Muda 9). De hecho, el personaje conocido como *madwoman*¹¹ y empleado de manera recurrente por las escritoras de la época, parece ser la encarnación del doble en la mujer. Blum menciona que la creación de la protagonista fue “the female writer’s attempt to unify the fragmented images of female selfhood” y la función de la doble es “to act out of the anxiety and rage against gender confinement which are repressed in the central female character” (Blum 1).

En la misma línea, Emily Dickinson señala que “the ‘cleaving of the mind’ [is] the result of the opposing ways in which women were regarded. Either [...] the gentle, passive ‘angel of the house’, or [...] the ‘fallen’ or sexually dominant [mad]woman” (Duren 19). Lo que es más, el temperamento de los victorianos, como Reynolds y Humble señalan, “is described as ‘unendingly dualistic’, capable only of understanding sexuality in terms of polarities” (Gilbert and Gubar 77).

No obstante, Duren menciona que:

¹¹ “Woman that is imprisoned and confined by their madness and yet have found the ultimate freedom from the oppression of societal norms. Madness is thus the only escape for women captured in a world defined by men and controlled by stereotypes” (Wissink s/n, en línea).

the madwoman is often punished in the novels and poems in which she appears - whether by incarceration or death, (and) in the end the normal order is restored - ... (they) attribute this to the female authors' "desire both to accept the strictures of patriarchal society and to reject them".
(23)

Un ejemplo de lo anterior aparece en *Jane Eyre* de Charlotte Brontë y se analiza más adelante.

En contraste, dentro de la narrativa masculina hay mujeres que figuran como el doble pero: o son damiselas en peligro, o bien sólo repiten la clásica dualidad de casi todas las obras góticas, cuyas mujeres son caracterizadas mediante los estereotipos de la época. Algunos ejemplos son Antonia de *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis y Lucy Westenra de *Dracula* (1897) de Bram Stoker. Ahora bien, si se trata de obras donde la mujer es o parece ser la protagonista de la obra, se pueden nombrar "Christabel" (1797-1800) de Samuel Taylor Coleridge, *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, y "Ligeia" (1838) de Edgar Allan Poe. El que sólo pueda mencionar tres obras ratifica el celo con el que algunos críticos declaran al tema como propio de autores y personajes masculinos.

Aunque cae en la estructura dicotómica de la época, "Ligeia" de Edgar Allan Poe tiene, como aparente personaje principal, a una mujer desdoblada, como sucede en el cuento de Capote. El cuento de Poe se destaca dentro de las obras ya analizadas por las semejanzas que tiene la construcción del doble con el de "Miriam". De hecho, el cuento de Poe parece haber influido no sólo en la doble de "Miriam", sino también en la de *The Yellow Wallpaper*. La similitud más importante entre "Miriam" y "Ligeia"¹² es que ambos cuentos fueron escritos por varones y que la protagonista, o la que se presume como tal, parece estar desdoblada. Y no sólo eso, sino que también el proceso de desdoblamiento es muy similar.

¹² Se presume como la protagonista porque así se llama el cuento y porque parece ser el personaje recurrente, puesto que todo gira alrededor de ella en la obra.

Así pues, mientras que Miriam es una doble objetiva/subjetiva interna, ya que parece tener una realidad y una personalidad independiente a la del sujeto, y a la vez proyecta un conflicto interno de Mrs. Miller, Ligeia es una doble objetiva interna. Es objetiva porque tiene una realidad y una personalidad independientes y es interna porque es una proyección del narrador. Lo que sobresale es que Poe retrata a algunos de sus personajes femeninos de manera que, aparentemente, no corresponden a los estereotipos dicotómicos del patriarcado de la época. Por esta razón, es posible que el análisis de la obra sea un poco más detallado.

Los cuentos de Poe están saturados de elementos interesantes que han capturado la crítica literaria. No obstante, Sencindiver encuentra sorprendente la forma en que:

the question of female doubles that looms largely in his work has been treated with relatively little exposition – despite the fact that a number of his tales belong to the earliest examples of explicit female doubling in literary history. (“Sexing” 2)

Por esta razón, es enriquecedor contrastarlo con el cuento de Capote. “Ligeia” y “Miriam” comparten rasgos similares como lo son la construcción del doble, las características góticas, la saturación de símbolos y la importancia de los nombres de las protagonistas.¹³ “Ligeia” es un cuento en donde un narrador sin nombre recuerda a su amada. Al hacerlo, se percató de que desconoce más de lo que sabe. Lo único que parece estar engravado en su memoria es su amada. El narrador la describe como un ser extraordinario con conocimientos superiores a los suyos. Desgraciadamente, un día la joven enferma y muere. Aquél, devastado por la pérdida, desposa a Lady Rowena. Al poco tiempo, ésta también enferma y dice escuchar y ver cosas extrañas. El

¹³ Es posible que el nombre funcione como símbolo de la identidad del sujeto y no sea la identidad misma, pero al identificar al ser se convierte en parte fundamental del personaje, pues es común ver que el nombre define al personaje o el personaje se define por el nombre. Existen algunos ejemplos como “The Importance of Being Ernest” de Oscar Wilde, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Lawrence Sterne, “Volpone” de Ben Jonson, *Dracula* de Bram Stoker, entre otros. Por esto, es muy probable que si el nombre repercute en el personaje o el personaje se define a sí mismo mediante su nombre sea debido a que el narrador de la obra así lo prefiguró. Así pues, el nombre ‘Ligeia’ significa “clear-voiced, shrill, whistling” (*A Companion to Poe* 180).

narrador adjudica dichas alucinaciones a la enfermedad. No obstante, él mismo comienza a sentir una presencia. Días después, Lady Rowena muere. El narrador, al velar su cadáver, observa con asombro que el cuerpo muestra signos de vida para luego transformarse en su amada Ligeia.

Por un lado, el narrador describe a Ligeia como una mujer de belleza extraordinaria, rizos negros como el cuervo y rostro sin igual. Pero, por otro lado, encuentra difícil describir ciertos aspectos de Ligeia. Al hacerlo, el narrador emplea adjetivos poco usuales para referirse al ser amado y, aunque es una técnica propia de la época, esto la convierte en un ser surreal. Al comparar a Ligeia con una sombra y decir que sus pisadas son ligeras y elásticas y que sólo se percata de su presencia cuando le habla, la convierte en un ser casi invisible y etéreo. Además, describe la mano de la chica como hecha de mármol, por lo que me es inevitable no verla como a una estatua fría, estática y sin vida.

Asimismo, el narrador expresa que su exquisita belleza está impregnada de extrañeza, lo que remite al lector a un ser sobrenatural. Lo que es más, el narrador delata su obsesión por descifrar lo que causa la dicotomía inherente en Ligeia, belleza-extrañeza, y cree encontrarla en los ojos. Esta misma combinación se encuentra en “Miriam”, la cual es descrita como hermosa pero extraña y que lo más peculiar y llamativo está en sus ojos, pues “they were hazel, steady, lacking any childlike quality [...] and because of their site, seemed to consume her small face” (Capote 2).

Sencindiver analiza el cuento de Poe y estudia la forma en la que el doble se comporta dentro de la obra. La autora hace referencia al complejo de castración de Freud y lo enfoca en la marcada obsesión del narrador con los ojos de Ligeia. Su crítica se centra, principalmente, en resaltar las posibles implicaciones que el cuento tiene con respecto a cómo el doble es una proyección de las deficiencias que el narrador, y posiblemente el autor mismo, proyecta en ella.

Es imperativo que mencione que el narrador de Ligeia describe los ojos de su amada con detalles que permean al personaje de un aura sobrenatural. De hecho, vale la pena citarlo, pues algo muy similar ocurre en “Miriam”:

They were, [...] far larger than the ordinary eyes of our own race. [...] was her beauty [...] the beauty of beings either above or apart from the earth. [...] The “strangeness,” however, which I found in the eyes, was of a nature distinct from the formation, or the color, or the brilliancy of the features, and must, after all, be referred to the expression. [...] how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia’s eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression – felt it approaching – yet not quite be mine – and so at length entirely depart! (Poe 96)

Es común que el amante exagere la belleza del ser amado o ensalce las características que considera únicas. No obstante, cuando el narrador subraya que sus ojos son más grandes que los ordinarios de “nuestra propia raza” sólo acentúa la característica sobrenatural que la separa de sí, la vuelve exótica y la convierte en el Otro. Algo similar ocurre con Miriam.

Otra característica que el narrador acentúa mucho es la de cómo los hechos, hacia el final del cuento, parecen ocurrir en un sueño. Ni él mismo está seguro de lo que sucede, rasgo que también está presente en “Miriam”. Sencindiver hace referencia a dos sucesos que sostienen su crítica del doble en el cuento. La primera es la reacción del narrador ante el cuerpo inerte de su segunda esposa:

I tremble not – I stirred not – for a crowd of unutterable fancies connected with the air, the stature, the demeanor of the figure, rushing hurriedly through my brain, had paralyzed – had chilled me into stone. I stirred not – but gazed upon the apparition. [...] Could it, indeed, be the *living* Rowena who confronted me? Could it indeed be Rowena *at all* – [...]? (Poe 105)

Para complementar lo anterior, el segundo suceso describe con más detalle el cuerpo de su esposa, pero sin los vendajes fúnebres. Al principio, el narrador cree que es el cadáver de Rowena el que está velando, pero una vez de pie, comienza a observarla con detenimiento. No obstante, aunque el narrador sí reconoce ciertas características de Lady Rowena, también hay algo que lo hace dudar:

had ... [Lady Rowena] then grown taller since her malady? ... she let fall from her head, ... the ghastly cerements which had confined it, and there streamed forth, ... huge masses of long and disheveled hair; it was blacker than the raven wings of midnight! And now slowly opened the eyes ... "Here then, at last," I shrieked aloud, "can I never – can I never be mistaken – these are the full, and the black, and the wild eyes – of my lost love – of the lady – of the LADY LIGEIA". (Poe 105)

Para Sencindiver, el doble en el relato de Poe es la segunda Ligeia, y su significación es la de una "Ligeia-Medusa [that] serves as a fetish in that she both frightens and reassures; she functions as both a site of castration and what covers the lack; the illusion of a penile possession" ("Sexing" 6). De hecho, Sencindiver expresa que Ligeia es una doble que regresa de manera siniestra, ya que "Ligeia's phallic hair and the double express two versions of the same doubling-mechanism, in which the self is narcissistically protected from castration and death by a tropic replacement of excess, the unbounded doubling of the penis and self respectively" ("Sexing" 7).

Tal vez sea acertada la explicación de Sencindiver al interpretar "Ligeia". Sin embargo, me parece un tanto difícil estar de acuerdo con la idea de que la primera Ligeia sea la que se desdobla en Rowena y da pie para que aparezca la segunda Ligeia. Con base en las obras precedentes que encarnan el motivo del doble, para que éste exista, tiene que existir el sujeto del cual se desprende. La teoría y los críticos que respaldan dicho motivo literario mencionan la importancia del sujeto con vida para la existencia del mismo. Esto se ve claramente en las obras en las que el doble se destruye a sí mismo, como en "William Wilson", el uno no puede vivir sin el otro, pues son el mismo "yo" pero escindido. Por esta razón, me es muy difícil ver a Ligeia como el sujeto que se desdobla y reaparece en Rowena, pues Ligeia está muerta y parece sumamente complicado que se lleve a cabo una proyección así.

Para Sencindiver, que el cadáver de la segunda esposa sufra una transformación lo interpreta como si el 'doble' o Ligeia se hubiera apoderado del cuerpo inerte de Rowena, lo que

explica la transformación del cadáver. Pero, de nueva cuenta, esta interpretación se enfrenta con el hecho de que Ligeia, el sujeto supuestamente desdoblado, está muerto; por ello es complejo, aun dentro de las trasgresiones literarias de Poe, ver a Ligeia-sujeto reencarnar en el cuerpo de Rowena y desdoblarse.

En contraste, propongo, con resultados similares a los de Sencindiver, una lectura diferente. Ligeia muere y Rowena también. No obstante, el personaje principal de la obra, aunque parece ser Ligeia, es en realidad el narrador, cuyo doble es un doble objetivo interno. El doble es objetivo porque es mediante el cuerpo inerte de la segunda esposa que, de manera subjetiva, el doble proyecta fuera de sí su obsesión por Ligeia. Freud explica en “Lo siniestro” que una de las posibles funciones del doble es la de encarnar lo que deseamos y “que la imaginación no se resigna a abandonar todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias anteriores”, por lo que es factible pensar que el narrador-sujeto de la obra es quien se desdobra en la figura de Ligeia (37).

Cabe considerar que, de acuerdo con Sencindiver, el doble originalmente era un “narcissistic wish-fulfilment ‘against the destruction of the ego’, and ‘energetic denial of the power of death’”, por lo que es aún más viable que el narrador-sujeto masculino, debido a sus deficiencias, limitaciones, defectos o deseos, se haya proyectado usando la figura de Ligeia, ser sin defecto alguno, encarnándola en el cadáver de la aborrecida Rowena, no sólo para cumplir su deseo narcisista, sino para tapar también carencias y aliviar el ego (“Sexing” 7).

Por lo anterior, el narrador-sujeto del cuento es quien se proyecta en el cadáver de Rowena. Si los deseos pueden encarnarse en el doble, su mayor aspiración sería volver a ver a Ligeia. Como explico al principio, el doble tiene un rol en la obra literaria de acuerdo con el género que encarna.

Si es femenino tiende a lo social; si es masculino tiende a ser por una causa interna, egoísta o narcisista, y estos adjetivos parecen coincidir con el deseo del narrador.

Así pues, aunque Poe emplea un doble femenino, el trasfondo del doble es masculino. Su función es la de esconder o cubrir las limitaciones y los deseos narcisistas del narrador-sujeto bajo la excelencia y la perfección de su amada Ligeia. En el cuento se retrata la obsesión del narrador-protagonista que, drogado y al borde de la locura, se escinde y proyecta a su doble fuera de sí en el cadáver de su difunta segunda esposa, Rowena, y lo transforma en el de su amada Ligeia. Por esto sobresale aún más la atipicidad del doble presente en el cuento de Capote, pues el doble proviene de una protagonista-mujer y su rol no es el de cubrir deficiencias o proyecciones masculinas.

No obstante, cabe resaltar que Sencindiver hace una observación de suma importancia; el cuento de Poe obliga a las categorías de doble a re-estructurarse “by resisting the latter’s monopolization by one sex: it opens up alternate ways of conceptualizing the bodily and sexual economy of the *doppelgänger*”. De acuerdo con Sencindiver, el doble presente en el cuento está visto desde la óptica masculina, por lo que “she does not designate a radical alterity within or divided states of psyche of women, but rather the irreducible existential lacunae within male consciousness” (“Sexing” 9).

En comparación con los dobles femeninos escritos por varones, los dobles femeninos escritos por mujeres generalmente emplean, como se mencionó antes, a la figura literaria de la *madwoman*. Un ejemplo de dicha figura lo encarna Bertha Mason, la esposa legítima del Señor Rochester, en la novela *Jane Eyre*. Bertha es descrita en palabras de su esposo como una mujer con una naturaleza “the most gross, impure, depraved I ever saw, [that] was associated with mine, and called by the law and by society a part of me” (292-93). En la cita anterior, se alude a la

tradicón tanto social como religiosa en la que la mujer se vuelve parte o posesión del hombre, ya casados. El mismo personaje menciona que los doctores la han declarado loca debido a “her excesses [which] had prematurely developed the germs of insanity” (Brönte 292). Algunas de las características que conforman a la *madwoman* son *monster*, *lunatic*, *cunning*, y *malignant*. Incluso sus gritos son animalizados al ser definidos como *wolfish cries*, para acentuar su histeria, irracionalidad y locura (Brontë 293).

Más adelante, el señor Rochester alude a la identidad de Bertha Mason en un soliloquio:

That woman, who has [...] so sullied your name, so outraged your honor, [...] is not your wife, nor are you her husband. [...] Let her identity, her connection with yourself, be buried in oblivion: you are bound to impart them to no living being. [...] Shelter her degradation with secret and leave her (Brontë 294).

La cita anterior hace evidente que la señora Mason es caracterizada como el ser que los hombres de la época tanto detestan y juzgan. Bertha es condenada no sólo mediante el encierro y su forma de morir en la novela, sino también al ser desconocida por el señor Rochester. Al negar a su esposa, la identidad de ésta, ligada y supeditada a la del esposo mediante la unión matrimonial, desaparece y la convierte en una paria social. Así pues, que el marido la desconozca, que la describa como una *femme fatale* y que la encierre en el ático la invisibiliza.

En general, la figura de la *madwoman* parece funcionar como la representación del inconsciente de la protagonista o de sus deseos reprimidos y el “gender confinement imposed by the patriarchal society” (Blum 1), que son liberados mediante la creación de dicho personaje. Por ello, aquella figura funciona como el doble de la heroína (Duren 23). Sin embargo, Duren explica que un contraste significativo entre el doble masculino y el femenino es que los primeros eran creados de manera consciente y usados de forma que el protagonista pudiera entregarse a pasiones

no permitidas, sin tener que enfrentar consecuencias; como ejemplo, ya han sido mencionadas algunas de las obras más representativas de esta tendencia en el primer capítulo.

En contraste, Duren asegura que la protagonista desdoblada casi nunca se percata de su dualidad. Es por ello que el personaje no obtiene beneficio alguno, al menos no de manera consciente, de la conexión que tiene con su doble. A menudo, comenta la autora, la heroína no es capaz de proyectar su psique escindida en un doble externo, por lo que tiende a internalizar dicha escisión. Debido a este proceso de internalización, la locura pasa a ser una forma desesperada de escapar del conflicto interno que la protagonista o la doble sufre, dependiendo la obra literaria, (23-24). Esto marca una clara diferencia con el doble en “Miriam”; Mrs. Miller se proyecta en un doble externo del cual se percata.¹⁴

En virtud de lo anterior, deduzco que, aunque sí existen dobles femeninos, es poco común encontrarlos proyectados en dobles exteriores, tal vez debido a la represión que las mujeres sufrían en la época; por lo que en vez de exteriorizar sus conflictos, preferían interiorizarlo orillándose a sí mismas, con frecuencia, a la locura. Otra característica que distingue a los dobles masculinos de los femeninos es su función en la obra; mientras los primeros tienden a enfocarse en aspectos psicológicos, los segundos se desarrollan en el ámbito social (Duran 10).

Muda propone el término *Mirror Image*, en vez de doble, pues, para ella, los segundos se relacionan directamente con la literatura masculina; mientras que el primero denota un aspecto mucho *más* femenino, de acuerdo con los estándares sociales. *Mirror Image* funciona como el reflejo del personaje, ya sea porque es exactamente igual, o porque es la misma pero contraria, o es el reflejo distorsionado de la protagonista. Es por ello que las protagonistas “reflejadas”

¹⁴ Se le considera externo porque el sujeto lo proyecta fuera de sí, no porque los demás personajes del cuento puedan o no verlo.

generalmente no son réplicas exactas; se parecen entre sí, pero son significativamente diferentes, si no es que totalmente opuestas (10).

Así como Charlotte Brönte, hubo otras escritoras que emplearon en sus obras a mujeres protagonistas desdobladas y, a menudo, la doble asume el papel de la *madwoman*. Entre las obras en las que aparece un doble femenino creado por autoras se encuentran *The Yellow Wallpaper* (1892) de Charlotte Perkins Gilman, “The Other Side of a Mirror” (1896) de Mary Elizabeth Coleridge, “A White Night” (1903) de Charlotte Mew, *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf y *Rebecca* (1938) de Daphne Du Maurier, por mencionar algunas. Aunque quisiera profundizar en los textos mencionados, debido a la extensión de la tesina, me es imposible estudiar la figura de la doble en todos ellos.

A continuación dedico un par de cuartillas al análisis de *The Yellow Wallpaper*. En él, la emblemática figura del doble es transformada por Perkins Gilman.¹⁵ El cuento narra la historia de una mujer que es madre primeriza. Su esposo, el Dr. John, la diagnostica con depresión temporal y una ligera tendencia a la histeria (Gilman 1). El tratamiento consiste en reposo total, socializar poco y dejar de escribir. El doctor renta una casa por tres meses y, desde que ella la ve, nota algo sobrenatural. Al entrar a la casa, el marido escoge una habitación en el segundo piso con ventanas enrejadas, un papel tapiz amarillento y maltratado, con “rings and things on the walls” (Gilman 648). La protagonista lo odia casi de inmediato y le pide al esposo que cambien de habitación.

No obstante, el marido la ignora. Conforme pasan las semanas, el estado mental de la protagonista se deteriora, pues comienza a ver, sobre todo de noche y a la luz de la luna, que el patrón del tapiz se mueve y que detrás de él hay una mujer. Ella decide liberarla. Una noche, mientras su esposo está fuera, se une a la mujer del papel tapiz y juntas logran desprender casi todo

¹⁵ La autora escribe veintiún años después, en octubre de 1913, la historia detrás del cuento.

el papel. Como se trata de su último día en la casa, se encierra en el cuarto, arroja la llave por la ventana y alista una cuerda para que cuando la mujer se escape, la pueda atrapar.

Al llegar John, le pide que abra y ella le dice que no puede, pues la llave la dejó caer entre los arbustos. El esposo recobra la llave y al abrir la puerta, la encuentra con la soga atada a la cintura, caminando a hurtadillas alrededor del cuarto. Entonces le pregunta “‘What is the matter?’ he cried. ‘For God's sake, what are you doing!’ I kept on creeping just the same, but I looked at him over my shoulder” y le responde “‘I've got out at last ... in spite of you and Jane. And I've pulled off most of the paper, so you can't put me back!’” (Gilman 9). Al escuchar esto, John se desmaya. Esto ocasiona que la protagonista pase por encima de él para dar la vuelta.

Lo primero que salta a la vista es que la mujer, protagonista y narradora, no tiene nombre. John la llama *little girl*, *blessed little goose*, *his darling*, *his comfort*, pero jamás la llama por su nombre. Todos los personajes, aun los que no tienen diálogos, con excepción del bebé, incluso la nana Mary, o los primos Henry y Julia tienen nombre pero ella, la principal, no. Es probable que esto se deba a una estrategia narrativa empleada por la autora para que quien lo lea pueda identificarse con la protagonista. No obstante, le resta solidez a su identidad, pues el nombre, como explica Luz Aurora Pimentel, es el principio a partir del cual se construye la identidad del personaje (68). Lo anterior se debe a que uno mismo se asocia con el nombre, y éste nos define al ser vinculado al “yo” y al contexto inmediato del sujeto, ya que es el nombre con el que cada uno se asocia y a él están ligados los triunfos y los fracasos. El nombre es tan importante que suele ser el resumen para conocer la forma de pensar, sentir, hablar o escribir del sujeto.¹⁶

¹⁶ Cabe mencionar que, como bien señalan Broad y la misma lectura, la falta de nombre de la protagonista es una estrategia narrativa; el que los demás personajes tengan nombres como Mary, John, Jane, etc. hacen que los mismos se pierdan por ser comunes. Sin embargo, aunque sean comunes y se pierdan, el lector los recuerda y los puede nombrar, a ella sólo se le puede referir como la protagonista, la madre primeriza, la esposa de John o la madre de Mary, etc.

La protagonista sufre un conflicto interno. La maternidad ha hecho que su vida cambie de manera drástica, de tal manera que no se identifica con su 'yo' y no sabe sobrellevar la situación, algo común en esa época, como lo menciona Friedan en *The Feminine Mystique*, e inclusive en la nuestra. Muchas mujeres afirman no ser las mismas antes y después de la maternidad. No conforme con eso, ella debe ser quien la sociedad y su esposo esperan que sea.

Sin embargo, la protagonista siente la necesidad de escribir, de crear, de expresarse y no lo consigue ni mediante la comunicación con John, ya que no la toma en serio, ni con los que la podrían apoyar, porque no tiene permiso para verlos, ni mediante la escritura ya que se ve forzada a hacerlo a escondidas. Por todo ello, se ve orillada a abrazar la locura; pues, como se mencionó antes, sólo así podía liberarse de la reclusión en el hogar, del encierro en el estereotipo y de no poder ser quien ella siente que es. Esto la lleva a reconocerse en lo único que ve todo el tiempo, el papel tapiz amarillento.

Contrario a la afirmación de que la mujer *casi siempre* se desdobla internamente, en la obra, la protagonista logra proyectar su inquietud mental en el patrón del tapiz y le adjudica un sentido. En este caso la protagonista sufre un desdoblamiento subjetivo que logra proyectar fuera de sí. Es así como se da cuenta de que la mujer, no sólo la que está detrás del tapiz, sino ella misma y todas las demás están atrapadas, debido a los estándares sociales del patriarcado. Es entonces cuando se da cuenta de que debe ayudarla para liberarse a sí misma y a las demás.

Es común que en una mancha o en un dibujo, un sujeto vea lo que quiere. Ella encuentra en el patrón un sub-patrón. El patrón principal parece ser un tipo de reja que tiene entre sus giros y retorcidas líneas las cabezas de muchas mujeres, con el cuello roto, los ojos en blanco y en posición opuesta a la natural. El sub-patrón es en el que se encuentran una o muchas mujeres atrapadas que tratan de salir del patrón. Sin embargo, "nobody could climb through that pattern --

it strangles so; I think that is why it has so many heads” (Gilman 6). Es posible que todas esas cabezas y cuellos rotos, atrapados entre las ensortijadas líneas, representen a las mujeres que intentaron desafiar al patriarcado sin lograrlo, por lo que la cita anterior enfatiza que nadie puede saltarlo porque cuando lo intentan, son estranguladas.

De acuerdo con el *Merriam Webster Dictionary*, la palabra *pattern* puede significar “an archetype” o “a person worthy of imitation”. Esta definición deja en claro el rol que la sociedad de la época les exigía a las mujeres. Todas tenían que seguir el patrón, todas debían negarse a sí mismas y formarse conforme al arquetipo del patriarcado. Así pues, la función del patrón principal es la de un opresor que restringe y castiga a aquellos que no siguen las normas de la sociedad, en este caso a las mujeres atrapadas en los arquetipos duales.

Así pues, la protagonista vive en un microcosmo patriarcal restringido por su esposo, John, un médico que “hardly lets [her] stir without directions [and] hates to have [her] write a word” (Gilman 1). De igual modo, el esposo, por su profesión, es pragmático todo el tiempo y sigue el patrón de la época, la razón y la lógica ante todo. Por consiguiente, ella no siente la confianza de expresar lo que piensa, siente o ve. Además, hacerlo podría llevarla a que la tilden de *madwoman* por dejarse llevar por su “imaginative power and habit of story-making” (Gilman 1).

Es comprensible pensar entonces que las restricciones sociales, psicológicas, físicas y artísticas que la protagonista sufre, aunadas a las rejas de la habitación y su profundo desagrado por el tapiz, son las que permiten que ella se proyecte en el sub-patrón del papel. Éste parece funcionar como un espejo en el que, sin darse cuenta, la protagonista se reconoce en la mujer detrás del tapiz y logra ver que se encuentra en la misma situación que las mujeres que intentan salir de él. Su doble o múltiples dobles están atrapadas en una monotonía amarilla y, sobre ella, hay un patrón reiterativo de arquetipos que define a las mujeres mediante etiquetas de “la buena” y “la

mala”. Al intentar ayudar a las mujeres atrapadas en el papel, se ayuda a sí misma. De hecho, ella piensa, “if only that top pattern could be gotten off from the under one! I mean to try it little by little” lo que parece una exhortación a las mujeres para luchar juntas y salir de los estereotipos del patriarcado (Gilman 4). De esta manera, la protagonista intenta, poco a poco, salir de la oscuridad, liberarse del yugo patriarcal y de sus convenciones y estereotipos.

De igual manera, el patrón puede representar también el canon literario que los hombres han conformado por siglos, y cuando la mujer intenta salir a la luz, el canon se lo impide y la mantiene en la oscuridad del anonimato. Es en esta oscuridad donde ella se expresa y se convierte en escritora y creadora; de donde al querer salir, a la luz, la critican y la denigran al grado de matar sus deseos de volver a escribir, por lo que:

By daylight she is subdued, quiet. ... In the very bright spots she keeps still, and in the very shady spots she just takes hold of the bars and shakes them hard. And she is all the time trying to climb through.
(Gilman 5-6)

Lo anterior muestra cómo las acciones de la doble reflejan las de la protagonista. La doble sacude las rejas y trata de escapar de noche, al igual que la protagonista escribe en los momentos en los que está sola y a escondidas. Podría incluso referirse a escribir bajo la sombra que proyecta el escritor varón. Así pues, es el patrón el que aniquila la identidad individual de las mujeres y su intención de escribir. La doble funciona como libertadora, ya que la saca del ensimismamiento que le impide verse atrapada en los arquetipos del patriarcado, y propone liberarse de éstos y de las convenciones del canon literario.

La protagonista pretende atar con una cuerda a la otra mujer, pero es ella la que queda atada. Una posible lectura es que la protagonista y la doble se fusionaron; y, al hacerlo, el sujeto o la *host* queda marcada al ser consciente de la realidad, lo que con seguridad le adjudica la etiqueta de *madwoman*. Esto se ve reflejado en el desmayo de su marido, que puede deberse a que los roles

se invirtieron convirtiéndose ella en el ser racional, crítico y firme que asevera un hecho, mientras que él se desmaya dramáticamente.

Al final del cuento, la protagonista parece haber encontrado su identidad y la rectifica al saberse libre de las ataduras del patriarcado, al saberse fuera del papel tapiz, aunque sea por unos instantes, porque tal vez en la noche tenga que volver. No obstante, ya es muy tarde, la protagonista se sabe libre no sólo como mujer, sino como autora y aunque no pueda evitar ser encasillada en esa dualidad, ni pueda negar el asfixiante y juicioso canon literario que la restringe, al menos seguirá luchando para liberarse del patrón que la reprime.¹⁷

Mediante el análisis de los dobles, presentes en las obras literarias anteriores, es imposible no percatarse de la singularidad del doble en “Miriam”. En el tercer y último capítulo analizo el cuento de Truman Capote en orden narrativo. También muestro cómo aparece el doble y cómo, de manera progresiva, se apodera de la vida de Mrs. Miller. Asimismo, estudio la caracterización de los personajes, las similitudes y los contrastes y la simbología que refuerza la presencia del doble, su desarrollo, sus múltiples funciones en el cuento, lo que acentúa las peculiaridades que hacen de Miriam un doble original y, tal vez, el primero en su tipo.

¹⁷ Gilman escribe un artículo llamado “Why I Wrote *The Yellow Wallpaper*”, en donde relata su experiencia al ser enviada a casa por un médico cuya prescripción fue que dejara de trabajar y descansara. Los resultados son los que inspiraron a la autora a escribir su cuento.

Capítulo III. ¿Usurpadora o libertadora? La doble función del doble en “Miriam” de Truman Capote

Each morning it is her face that replaces the darkness.
In me she has drowned a young girl, and in me an old woman
rises toward her day after day, like a terrible fish.
“Mirror” de Sylvia Plath.

A lo largo de esta investigación se ha observado que el doble en la literatura cuenta con una gran variedad de enfoques, formas, matices y funciones. No obstante, no todos han logrado marcar de manera profunda a sus lectores. Los que lo han hecho han permanecido en el imaginario colectivo de tal manera que su fórmula se ha reinventado con el pasar de los años, logrando así trascender a sus predecesores y contemporáneos.¹⁸ Aunado a esto, en el capítulo anterior comparo las diferencias entre los dobles literarios creados por autores masculinos y femeninos y la función que desempeñan. El estudio de éstos acentúa la atipicidad del doble en “Miriam”.

Hay claros elementos en “Miriam” que remiten a la literatura gótica. Entre ellos se listan los símbolos relacionados con la muerte, lo siniestro, el augurio de muerte, el sueño-trance, la ambigüedad de los estados de conciencia de Mrs. Miller, y el doble mismo. En el cuento, Capote juega con las convenciones de lo gótico y rompe los esquemas del doble, aparentemente establecidos, y hace de Miriam un doble sin igual.

Entre algunos críticos que perciben lo extraordinario del doble en el cuento de Truman Capote está Michael J. Larsen, quien concuerda con que el doble “conveys an impression of objective reality that is rare for double stories” (53). Esto se debe a que el autor logra exitosamente fusionar el encuentro entre Mrs. Miller y Miriam de manera que se sitúa en lo cotidiano y lo rodea de lo siniestro, concepto que explicaré más adelante. Detalles y símbolos se van entretejiendo hasta

¹⁸ Un ejemplo es el caso del Dr. Jekyll y el Sr. Hyde y cómo se replantea, de manera similar, en el comic de Hulk donde el nombre del personaje es Bruce Banner: doctor en física nuclear. Éste sufre un accidente con uno de sus experimentos al ser bombardeado con rayos gamma lo que ocasiona que, al sentir emociones fuertes, se transforme en la temible criatura verde llamada *Hulk*, superhéroe creado por la compañía de comics Marvel.

envolver al lector al punto en que éste se cuestiona si Miriam es una niña real o es un producto de la imaginación de Mrs. Miller.

Así pues, no es de extrañarse que Larsen reconozca al doble “as much a character as a subjective phenomenon, which distinguishes the story from those where the Doppelgänger is obviously a figure of fantasy or hallucination [as, for example, Gogol’s ‘The Nose’ or Andersen’s ‘The Shadow’]”, o puede también ser “an allegorical figure embodying a psychological or moral aspect of the protagonist [as, for example, Stevenson’s *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*]” (53).

En este tercer y último capítulo, analizo al doble en “Miriam”. Para ello, estudio la forma en que la narrativa, las analogías y los contrastes entre los personajes y la significación de la simbología construyen y complementan la atmósfera idónea para la presencia del doble y acentúan la función final que propongo. También explico cómo la aparición siniestra de Miriam simboliza el temor a la muerte y permite el proceso que empieza con la pérdida de la identidad, continua con la usurpación y culmina con un augurio de muerte para el sujeto que se traduce en un proceso de liberación potencial. Pero, ¿cómo puede el doble desempeñar dos roles diferentes en una misma obra y, al mismo tiempo, tener una tercera función sin ser contradictorios entre sí? Esto se debe a que el doble pasa por un proceso que se desarrolla en tres etapas aludidas arriba. No obstante, la ambigüedad del cuento y el final abierto permiten una cuarta etapa, la etapa de la liberación. A continuación, mi análisis del cuento en orden cronológico.

El cuento comienza con una descripción en bloque que retrata el departamento y resume las condiciones de vida de la solitaria viuda: “For several years, Mrs. H.T. Miller had lived alone in a pleasant apartment”. La línea que abre el cuento es una frase preposicional de tiempo que, aunada al pretérito perfecto, llena de ambigüedad la narrativa, pues aunque el tiempo indica que el hecho ha pasado y ha terminado, la frase preposicional le da un tono de continuidad, y es posible

esperar que el narrador lo contradiga. No obstante, al seguir con el cuento, el narrador cambia al pretérito: “She was a widow” (3), lo que acentúa la ambigüedad pues el lector no sabe si el cuento está así narrado por convenciones narrativas o si es un indicio de que, tal vez, Mrs. Miller está muerta, aunque *no necesariamente de manera física*. Finalmente, el narrador hace referencia a que “on her last birthday she was sixty-one”. Esto podría implicar que el augurio de muerte se ha consumado o se consumará antes de que cumpla años de nuevo, o simplemente se trata de una convención narrativa para situar temporalmente los sucesos del cuento que, sin embargo, genera ambigüedad. No obstante, el augurio no necesariamente se consuma en un plano físico, sino en un plano alegórico.

El cuento lo relata un narrador heterodiegético focalizado en Mrs. Miller que emplea, de acuerdo con Shlomith Rimmon-Kennan, caracterizaciones directas e indirectas. La directa se lleva a cabo mediante el narrador quien describe la personalidad del personaje. La indirecta requiere que el lector observe las acciones, el lenguaje, la apariencia externa y lo que rodea al personaje, y así deduzca su personalidad.

Desde el inicio, la Sra. H.T. Miller es caracterizada con una identidad supeditada a la de su difunto esposo. Las siglas ni siquiera incluyen su nombre de pila, Miriam. Además, sus actividades e intereses son tan escasos y su físico y su personalidad tan discretos, que nadie parece notarla. La viuda está caracterizada como un personaje poco agraciado y sin detalles que llamen la atención y, en el primer párrafo, parece estar muerta en vida, de acuerdo con su descripción:

The other people in the house never seemed to notice her: her clothes were matter-of-fact, her hair iron-gray, clipped and casually waved; she did not use cosmetics, her features were plain and inconspicuous [...].
(3)

Incluso Larsen menciona que “Mrs. Miller’s personality and character are so bland that she seems to have effaced herself from life altogether” (53). Lo anterior se puede ver en la forma en la que el narrador describe a Mrs. Miller en el bloque descriptivo arriba citado.

Justo en el siguiente párrafo, la narrativa presenta un giro mediante un adverbio conjuntivo que lo cambia todo: “Then she met Miriam” (3). Esta oración acentúa que hubo un cambio en la rutina establecida por el narrador en el primer párrafo, pues permite la lectura de que todo lo que la viuda hacía o era ha cambiado por la presencia de Miriam. Su rutina establecida es irrumpida por un mero impulso. Al hojear el periódico, la viuda nota una función de cine que le llama la atención, por lo que se viste para salir no sin dejar una luz encendida, pues “she found nothing more disturbing than a sensation of darkness” (3). En el cuento, la oscuridad representa lo desconocido y es además el opuesto de la luz y de lo conocido. Por consiguiente, lo que atemoriza a Mrs. Miller es el no saber lo que ocurrirá.

Unas líneas después, Mrs. Miller es descrita como apresurada con “her head bowed, oblivious as a mole burrowing a blind path” (3-4). Tanto la postura como la forma de caminar indican la baja autoestima y la poca seguridad de Mrs. Miller. Además es descrita como un topo ciego que se hace camino por instinto. Su actitud es la de una mujer de modos toscos que desea pasar desapercibida y que no quiere ver a los demás.

No obstante, esto cambia. La viuda rompe su rutina y decide ir al cine. Al llegar, se da cuenta de que deberá esperar. De la misma forma en que “she struggled into her beaver coat, [she] rummaged in her leather handbag till she collected exactly the correct change for admission” (4). El sonido de ambas palabras: *struggled* y *rummaged* acentúan los modos toscos de Mrs. Miller. Esto contrasta con la forma de comportarse de Miriam, que está a punto de entrar en escena, pues Mrs. Miller “suddenly became conscious of a little girl standing under the edge of the marquee”

(4). Justo en el siguiente párrafo se presentan, a un mismo tiempo, una analogía y un contraste entre los dos personajes. El narrador presenta a Miriam mediante un bloque descriptivo, pero con mucho más detalle.

Her hair was the longest and strangest Mrs. Miller had ever seen: absolutely silver-white, like an albino's. It flowed waist-length in smooth, loose lines. She was thin and fragilely constructed. There was simple, special elegance in the way she stood with her thumbs in the pockets of a tailored plum-velvet coat. (4)

Se puede observar que el contraste entre las dos se presenta, primeramente, en el físico. La longitud del cabello, la elegancia con la que Miriam está vestida, los colores entre ambas; mientras una usa un abrigo de castor, tal vez color café grisáceo, la niña está usando un abrigo de terciopelo hecho a la medida y del color púrpuro; el color de la realeza. Cabe mencionar que el color que el narrador emplea para describir el abrigo de Miriam es *plum*. Dicho color remite a un contraste más, ya que la ciruela es relacionada con lo seductor, lo carnoso, lo erótico, y lo deseable, y es así como se describe a Miriam. En cambio, Mrs. Miller, por su edad, es descrita como lo opuesto, lo seco, lo no deseable, lo marchito, como *prune*, una ciruela disecada.

Finalmente, mientras que la niña aparece como delicada, delgada y de cabellos largos, Mrs. Miller es descrita con cabello corto, sin atractivos y rústica. Además, una es caracterizada como áspera y torpe y la otra como elegante y frágil. Los contrastes anteriores son para Gary L. Steinley “a pattern of oppositions [that] signal potential significance” (46).

Sin embargo, lo que sobresale es el uso de un adjetivo superlativo clave que Mrs. Miller menciona: *strangest* y, aunque sólo hace referencia a su cabello, automáticamente la convierte en algo fuera de lo familiar, de lo común, la hace ajena a ella y la convierte en el Otro. Esto mismo ocurre con Ligeia. Dicha extrañeza se debe a lo que Freud llama lo siniestro. El autor afirma que lo hogareño o propio (*Heimlich*) y lo siniestro o ajeno (*Unheimlich*) son antónimos. No obstante,

heimlich tiene una acepción inmediata de lo conocido, lo familiar, confortable y una distante de lo oculto o disimulado. Esto hace que la palabra *heimlich* o lo familiar evolucione con cierta ambivalencia hasta coincidir con su antítesis, *unheimlich* (*Lo siniestro*, 24).

Por lo anterior, “un extraño [...] o] cualquiera cuyos orígenes sean desconocidos o que tenga poderes extraordinarios, tiende a ser consignado como maligno” según Živković (124). Incluso, lo extraño “es definido como maligno precisamente por su diferencia y una posible perturbación a lo familiar y lo conocido” (124).

No obstante, lo curioso es que Mrs. Miller “felt oddly excited, and when the little girl glanced toward her, she smiled warmly”, por lo que Miriam se acerca a pedirle un favor, al cual Mrs. Miller accede: ““Oh, it’s quite easy. I merely want you to buy me a ticket for me; they won’t let me in otherwise. Here, I have the money.’ And gracefully she handed Mrs. Miller two dimes and a nickel” (1). Ambas tienen la cantidad exacta, la elegancia con la que Miriam se lo da a Mrs. Miller contrasta con la forma tosca con la que ella buscó el dinero en su bolsa.

Referente a la entrada que Mrs. Miller le facilita a Miriam, es de conocimiento general la idea de que un ser sobrenatural no puede entrar a una casa sin invitación previa, la cual también es un motivo literario. Dicho ser hará lo que sea, incluso engañar a su víctima pretendiendo ser alguien que no es, para ingresar al lugar.¹⁹ Así pues, el haberle comprado la entrada del cine a Miriam puede interpretarse como el darle acceso a su vida, puesto que no podía acceder al lugar sin la viuda. Al cabo de haber obtenido la entrada de Miriam, Mrs. Miller siente que ha hecho algo indebido: ““I feel just like a genuine criminal,’ said Mrs. Miller gaily, as she sat down. ‘I mean

¹⁹ Algo similar ocurre en el cuento “The Horla” de Guy de Maupassant. El narrador y personaje principal, en forma de diario, describe como, emocionado al ver un barco brasileño de una blancura y pulcritud inigualables, saluda al barco que pasa frente a la costa y de esta forma invita al Horla a que entre a su casa.

that sort of thing's against the law, isn't it? I do hope I haven't done the wrong thing. Your mother knows where you are, dear? I mean she does, doesn't she?" (2).

Mientras la viuda cuestiona a la niña, la observa detenidamente y decide que “the truly distinctive feature was not her hair, but her eyes; they were hazel, steady, lacking any childlike quality whatsoever and, because of their site, seemed to consume her small face” (2). Estas características pueden ser adjetivadas como extrañas y, automáticamente, separan a Miriam de lo normal. El énfasis en la extrañeza con la que es descrita la niña permite relacionar a Miriam con Ligeia, pues comparten dicha característica, entre otras. Para Živković “anyone whose origins are unknown or who has extraordinary powers tends to be set apart as evil”, y de nueva cuenta los dos personajes comparten dichas características. De hecho, Živković señala que “the double is defined as evil precisely because of its difference and a possible disturbance to the familiar and the known” (124). El origen de Miriam es desconocido y tiene poderes extraordinarios ya que, como se verá más adelante, incluso parece controlar el clima y las reacciones de Mrs. Miller.

El siguiente diálogo es imperativo para el análisis del cuento ya que Mrs. Miller, de cierta forma, “reconoce” a la niña. La viuda le pregunta por su nombre, lo que suscita una conversación que vale la pena citar, pues la niña responde:

‘Miriam,’ she said, as though, in some curious way, it were information already familiar.

‘Why, isn't that funny—my name's Miriam too. And it's not a terribly common name either. Now don't tell me your last name's Miller!’

‘Just Miriam.’

‘But isn't that funny?’

‘Moderately,’ said Miriam, and rolled a peppermint on her tongue.

Mrs. Miller flushed and shifted uncomfortably. ‘You have such a large vocabulary for such a little girl’. (5)

La similitud principal entre los personajes parece ser el nombre, pero la importancia de esta conversación no es la coincidencia de nombres sino que la información le fuera conocida a la

viuda. A la notable diferencia que la voz narrativa hace al adjetivar a una como *plain and inconspicuous* y a la otra como *strangest and elegant*, se le añade, en contraste, un vínculo estrecho entre ambos personajes por compartir un mismo nombre: Miriam, nombre que la niña pronuncia como si fuera información “ya familiar” para Mrs. Miller. Esto hace que los personajes se relacionen, incluso pese a ser opuestos en varios sentidos y compartan una conexión difícil de explicar.

Lo anterior da pie a la lectura del doble en el cuento. Pues es justo aquí donde se puede ver que Miriam es potencialmente el doble de Mrs. Miller, ya que ambas se han reconocido la una a la otra. Al transcurrir el cuento, los atributos de Miriam se vuelven más notorios y ya no es sólo “a strange young girl, but also [...] a double figure, [or perhaps], the suppressed self that Mrs. Miller must confront and cope with” (Larsen 54).²⁰ Dicha parte reprimida puede ser interpretada como el proceso que atraviesa la viuda para aceptar su muerte o para reencontrarse con una parte de sí misma que desconocía o había olvidado. Por lo anterior, es posible que ambas compartan un principio de identidad al compartir el nombre, pues ambas lo “reconocen”: Mrs. Miller en la cita anterior, y Miriam lo reconoce más adelante en el cuento.²¹

Con respecto al nombre, éste “es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de sus actos y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de sus

²⁰ A pesar de que Larsen mantiene una lectura diferente a la propia, el presente trabajo de investigación mantiene su postura. A lo largo de esta tesina se presentan razones y se explica el cómo y el porqué la lectura se sostiene. Debido a que el doble es intrínsecamente ambiguo y difícil de categorizar, se presta a una numerosa variedad de interpretaciones, todas posibles.

²¹ De acuerdo con Mike Campbell, el nombre Miriam está relacionado con el de Mary. El significado exacto no se sabe, pero existen teorías que van desde “sea of bitterness”, “rebelliousness” y “wished for a child” (s/n). Si se toma esto en cuenta y se recuerda que los dobles están normalmente conformados por los polos opuestos, tiene sentido que ambos personajes encarnen uno de los significados. Miriam puede representar el mar de amargura, al traer malas noticias, y también la rebelde por rechazar la necesidad social le apellidarla, cuando su nombre le basta para ser quien es, mientras que Mrs. Miller es la otra parte rebelde, pues se rehúsa a aceptar lo que no se puede evitar: el aparente augurio de muerte que la acecha. Cabe señalar que, en relación con el nombre y su significado, Miller en español es molino. Esto hace referencia a un tópico literario: *Fortunas Mutandi*. Dicho tópico advierte un posible cambio de status o de fortuna, lo cual sí sucede. Mrs. Miller sufre una serie de cambios de estado al pasar por el proceso que discuto en este trabajo.

transformaciones” (Pimentel 63). Esto es importante para analizar la conexión que comparten las dos y permite que se abran nuevas posibilidades de interpretación, ya que Miriam puede ser la niña que Mrs. Miller hubiera querido ser, que fue, que olvidó, el recuerdo de alguien que ha olvidado y debe recordar o su yo que la viene a rescatar.²²

Justo después del diálogo citado, Miriam muestra una sensualidad que contrasta con su edad y no se percibe en el resto del cuento. La niña es descrita con una “gold chain dangl(ing) about her neck” y “her fingers, sensitive and musical-looking, toyed with it” (5). Esto aunado a la manera con la que ella “rolled the peppermint on her tongue” (5) es distintivamente sensual y coqueto. Otra característica que desconcierta a Mrs. Miller es el lenguaje de Miriam. El narrador la describe a través de Mrs. Miller, quien la ve como pequeña e inofensiva. No obstante, esa pequeña niña, conforme avanza la historia, va adquiriendo características que contrastan con su edad y con la inocencia inherente con la que comúnmente se visualiza a los niños y que la propia Mrs. Miller le adjudica. Por esto, el lenguaje se torna en uno de los rasgos característicos de Miriam, ya que enfatiza su extrañeza y más adelante hace que Mrs. Miller se quede sin palabras y no pueda impedir que se apropie de su objeto máspreciado.

La narrativa brinca de esa noche que se conocen a un bloque descriptivo:

It snowed all week. Wheels and footsteps moved soundlessly on the street, as if the business of living continued secretly behind a pale but impenetrable curtain. In the falling quiet there was ... only snow lifting in the wind, frosting the window glass, chilling the rooms, deadening and hushing the city. At all hours it was necessary to keep a lamp lighted, and Mrs. Miller lost track of the days: Friday was no different from Saturday, and on Sunday she went to the grocery: closed, of course. (5)

²² La idea detrás de que un “yo” pasado venga al presente es muy popular en el cine, y generalmente es para salvar al protagonista de un futuro nefasto. Un ejemplo es la película de Disney *The Kid* (2000) dirigida por Jon Turteltaub y protagonizada por Bruce Willis, Spencer Breslin y Emily Mortimer.

Todo se vuelve caótico y Mrs. Miller pasa de tener una vida predecible y rutinaria, a no distinguir entre los días, ni percibir el paso del tiempo. La nieve paraliza, calla e insensibiliza tanto a la ciudad como a Mrs. Miller. Ésta se encuentra intranquila, inmersa en una monotonía gris y mantiene la luz encendida todo el tiempo: pues su temor es constante. Esto no se debe sólo a que haya oscuridad porque está nevando. La forma en la que el ambiente está descrito en el cuento hace que se perciba un antes y un después. Ella ya tenía miedo y encendía una luz para alejar la oscuridad. Sin embargo, una vez que comienza a nevar y la oscuridad se hace presente en todo momento, su miedo la paraliza y le es imperativo mantener dicha luz encendida en todo momento.

Lo fundamental no es que nieve, sino que ésta se relaciona con Miriam. Si se considera que Mrs. Miller conoce a Miriam una noche que nevaba, es posible interpretar que la tormenta de nieve del párrafo anterior es una señal narrativa de que Miriam se aproxima. Steinley menciona que la repetición de imágenes o eventos tiende a ser significativa y esto sucede también con las similitudes, las oposiciones e incluso en las descripciones mismas, por lo que es fácil asociar el color de la nieve con el cabello blanco de Miriam: “a pattern of repetitions began with an association between Miriam and snow” (45-6).

Ese mismo domingo en la tarde, Mrs. Miller lee el periódico en cama, cuando timbran:

At first she thought it must be a mistake ... But it rang and rang and settled to a persistent buzz. She looked at the clock: a little after eleven; it did not seem possible, she was always asleep by ten. Climbing out of bed, she trotted barefoot across the living room. ‘I’m coming, please be patient. ... What in heaven’s name?’
‘Hello,’ said Miriam. (6)

Debido a la falta de vida social de Mrs. Miller, le extraña que toquen a su puerta, y aún más la hora y la insistencia. El párrafo anterior describe la primera visita de Miriam a Mrs. Miller y muestra la forma en la que la pacífica vida de la señora ha dado un giro y se vuelve caótica, como el clima. Al abrir la puerta, Miriam la saluda y le pregunta: “Aren’t you glad to see me?” (3). Mrs. Miller,

de nuevo y no por última vez, se encuentra sin palabras, absorta, observando aquella niña con el mismo abrigo de terciopelo color púrpura, pero ahora con una gorra que hace juego y su largo cabello blanco, trenzado y adornado con dos moños blancos enormes. El color de los moños es un símbolo más relacionado con Miriam.

La niña le solicita: “‘Let me in. It’s cold out here and I have on a silk dress.’ Then, with a gentle gesture, she urged Mrs. Miller aside and passed into the apartment” (3). Si bien Mrs. Miller no la invita a pasar, tampoco le niega la entrada; pues la niña ya tiene el permiso desde que la señora aceptó comprarle el boleto. Así, no sólo le permitió entrar a la función sino a su vida. El narrador emplea una cita descriptiva donde el lector accede a los pensamientos de Mrs. Miller:

She was indeed wearing a silk dress. White silk. White silk in February.
The skirt was beautifully pleated and the sleeves long; it made a faint rustle as she strolled about the room.
‘I like your place,’ she said. ‘I like the rug, blue’s my favorite color.’
She touched a paper rose in a vase on the coffee table. ‘Imitation.’ She commented wanly. ‘How sad. Aren’t imitations sad?’. (7)

Es aquí donde la simbología se acumula y se asocia en adelante a los personajes e irá adquiriendo significado a lo largo del cuento; asimismo, el doble comienza la primera etapa del proceso, el de apoderarse de la vida, el espacio y la rutina de Mrs. Miller. El vestido descrito, no sólo por el color o el material, sino por el corte, hace alusión a un vestido de novia y se vuelve un símbolo relacionado con Miriam.

La niña toma asiento y Mrs. Miller, exasperada por la hora y porque aquella pasea por su casa, le pregunta: “‘What do you want?’” Miriam le responde: “‘Sit down, [...] it makes me nervous to see people stand. Mrs. Miller sank to a hassock” y le reitera la pregunta. Miriam contesta: “‘You know, I don’t think you’re glad I came’” (3). Con esta afirmación, Miriam ya tiene control sobre Mrs. Miller. Esto se ve en la estructura imperativa que usa la niña para que aquella se siente. La viuda parece perder la paciencia, teme lo que pueda suceder y aunque lo ignora,

lentamente ha estado perdiendo el control ante Miriam. Con lo anterior, es posible relacionar también la noche y la oscuridad con Miriam, puesto que desde el comienzo del cuento Mrs. Miller le teme a la falta de luz y se encuentra con Miriam de noche; la misma nieve trae consigo la oscuridad.

Miriam tiene una conexión con Mrs. Miller, pues da con la casa de ésta. La viuda le pregunta: “How did you know where I lived?”, a lo que Miriam frunce el ceño y dice: “That’s no question at all. What’s your name? What’s mine?” (7). Ante la respuesta, Mrs. Miller le dice: “But I’m not listed in the phone book” (7). Freud sugiere que existe una especie de telepatía entre el sujeto y su doble, y una de las maneras en que ésta se da es al intercambiar nombres, lo que dispara una relación de transferencia que permite compartir los “procesos anímicos al ‘doble’” (Paraíso 77), y esto parece ocurrir en el cuento de Capote.

Miriam observa en una esquina del departamento una jaula que cuelga del techo: “‘It’s a canary, [...] Would you mind if I woke him? I’d like to hear him sing.’”. Mrs. Miller contesta ansiosa: “‘Leave Tommy alone, [...] don’t dare wake him’. ‘Certainly’, said Miriam. ‘But I don’t see why I can’t hear him sing’” (7). Un detalle que resalta es el cómo sabe Miriam que el canario es macho. No se refiere al canario con el pronombre de sujeto neutral *it* sino con el pronombre de sujeto masculino *he*, y lo hace cada vez que se refiere a él. Incluso antes de que Mrs. Miller corrobore que es macho. Es extraño que Miriam lo afirme con certeza al igual que la familiaridad con la que se mueve en el departamento y en la forma de hablarle a Mrs. Miller.

Después de que Miriam contesta que no ve por qué no puede escuchar al canario cantar, el narrador añade la frase conjuntiva de continuidad “and then” a lo que Miriam agrega: “Have you anything to eat? I’m starving! Even milk and a jam sandwich would be fine” (7). La viuda hace un trato con la niña y le dice que los prepara, pero ella tiene que ir a casa; a lo que Miriam replica:

‘It’s snowing, [...] and cold and dark.’

‘Well you shouldn’t have come here to begin with,’ said Mrs. Miller, struggling to control her voice. ‘I can’t help the weather. If you want anything to eat you’ll have to promise to leave.’

Miriam brushed a braid against her cheek. Her eyes were thoughtful, as if weighing the proposition. She turned toward the bird cage. ‘Very well,’ she said, ‘I promise’. (7-8)

Es irónico que ella misma señale los elementos que la prefiguran, la oscuridad y la nieve, siendo ella quien parece traerlos consigo. La viuda trata de racionalizarlo y le reitera que ella no controla el clima, pero sí le cuesta trabajo controlar su voz, pues está asustada y exasperada por la presencia de la extraña niña. Una vez más la actitud de Miriam la desconcierta, lo que dispara el diálogo interno de Mrs. Miller:

How old is she? Ten? Eleven? Mrs. Miller [...] unsealed a jar of strawberry preserves and cut four slices of bread. [...] and paused to light a cigarette. *And why has she come?* Her hand shook as she held the match, fascinated, till it burned her finger. The canary was singing; singing as he did in the morning and at no other time. [...] She inhaled the cigarette and discovered she had lighted the cork-tip end and –oh, really, she musn’t lose her temper. [...] She saw first that the bird cage still wore its night cover. And Tommy was singing. It gave her a queer sensation. And no one was in the room. (8)

Lo único que Mrs. Miller desea es deshacerse de Miriam, por lo que cumple con lo prometido y le prepara unos sándwiches cuando de pronto escucha que Tommy comienza a cantar. Es bien sabido que los canarios sólo cantan de día y, según algunos expertos, cuando se sienten en un ambiente familiar y tranquilo.²³ Que Tommy cante causa extrañeza, pues, además de ser de noche, si Miriam se asomó a la jaula y despertó a Tommy, éste, al verla, parece haberla reconocido, puesto que canta como lo haría en las mañanas sin mostrar señal alguna de estrés, temor o incomodidad ante la niña.

El canario es un símbolo recurrente en la literatura, y como ya mencioné antes, los símbolos no siempre significan lo mismo. No obstante, un significado que parece ser inherente de la figura

²³ Véase lo dicho por Marie Miley-Russell (s/n, en línea).

del canario es el de la dicotomía soledad/compañía: soledad porque es probable que ese sentimiento impulsara a Mrs. Miller a adoptarlo y compañía porque una vez que ésta lo adquiere, no resiente la soledad.²⁴ Lo que acentúa lo siniestro es que Tommy no se inmute ante la presencia de Miriam; pues lo que queda sugerido es que el ave reconoce la esencia de su dueña, y lo demuestra al cantar. Algo similar ocurre en *Orlando* de Virginia Woolf. El narrador menciona cómo al bajarse del vehículo, los animales reconocen al personaje principal de inmediato:

No one showed an instant's suspicion that Orlando was not the Orlando they had known. If any doubt there was in the human mind the action of the deer and the dogs would have been enough to dispel it, for the dumb creatures, [...] are far better judges both of identity and character than we are. (140)

Una de las razones por las que Mrs. Miller encuentra siniestro el canto de Tommy es que le da más realidad a la presencia de Miriam. La desconcierta que el ave cante a una hora inusual, y lo que más la sorprende es ver la sala vacía. Se dirige a la alcoba principal y en la puerta:

[...] she caught her breath. 'What are you doing?' she asked. Miriam glanced up, and in her eyes there was a look that was not ordinary. She was standing by the bureau, a jewel case opened before her. For a minute she studied Mrs. Miller, forcing their eyes to meet, and she smiled. 'There's nothing good here,' she said. 'But I like this.' Her hand held a cameo brooch. 'It's charming'. (8-9)

A los atributos extraños, entre ellos los ojos, se le añade la mirada nada ordinaria con la que la describe el narrador. El doble continúa ganando terreno en la vida de Mrs. Miller y comienza a controlarla al grado de forzarla a que sostenga la mirada. Mrs. Miller intenta retomar el control verbal, lo que da lugar a una breve conversación:

'Suppose—perhaps you'd better put it back,' said Mrs. Miller, feeling suddenly the need of some support. She leaned against the door frame; her head was unbearably heavy; a pressure weighted the rhythm of her

²⁴ Algunos ejemplos del canario en la literatura son los cuentos cortos "The Canary" de Katherine Mansfield y "A Jury of her Peers" de Susan Glaspell. En ambos cuentos, la figura del canario representa la dicotomía soledad-compañía.

heartbeat. The light seemed to flutter defectively. ‘Please, child—a gift from my husband...’

‘But it’s beautiful and I want it,’ said Miriam. ‘Give it to me’.

As she stood, striving to shape a sentence which would somehow save the brooch, it came to Mrs. Miller there was no one to whom she might turn; she was alone; a fact that had not been among her thoughts for a long time. Its sheer emphasis was stunning. But here in her own room in the hushed snow city were evidences she could not ignore or, [...] resist. (7-8)

El temor, la inseguridad y la incertidumbre la invaden a tal grado que Mrs. Miller siente que se desmaya. Cobra consciencia de que está completamente sola, y saberlo sólo incrementa su vulnerabilidad y su terror. Miriam la domina y esto se ve en la forma en que le exige el broche. La viuda se queda sin palabras para salvarlo y, con una alarmante claridad, acepta que no puede ignorar o resistir la forma en la que la presencia de Miriam la domina. Su soledad y su debilidad de carácter han facilitado que Miriam se superponga a ella.

Una serie de bloques descriptivos narra cómo come Miriam y la reacción de Mrs. Miller después de la pérdida del broche:

Miriam ate ravenously, and when the sandwiches and milk were gone, her fingers made cobweb movements [...], gathering crumbs. The cameo gleamed on her blouse, the blond profile like a trick reflection of its wearer. ‘That was very nice.’ she sighed, ‘though now an almond cake or a cherry would be ideal. Sweets are lovely, don’t you think?’

Mrs. Miller was perched precariously on the hassock, smoking a cigarette. Her hair net had slipped lopsided, and loose strands straggled down her face. Her eyes were stupidly concentrated on nothing and her cheeks were mottled in red patches, as though a fierce slap had left permanent marks.

‘Is there a candy – a cake?’

Mrs. Miller tapped ash on the rug. Her head swayed slightly as she tried to focus her eyes. ‘You promised to leave if I made the sandwiches,’ she said. (9)

El hambre es una necesidad fisiológica que debe ser saciada y el que Miriam la sienta la permea de realidad y humanidad ante Mrs. Miller y ante el lector. Esto hace que el cuento se vuelva más ambiguo y Miriam mucho más difícil de definir. No obstante, al ser Miriam el reflejo o doble de

Mrs. Miller, el hambre puede representar un vacío que la viuda desea llenar con urgencia, por ejemplo la soledad en la que vive, la necesidad de compañía, que después de todo es necesaria, ya que el humano es un ser social. Lentamente, “Miriam becomes eerie, threatening, and wildly self-indulgent; consequently, Mrs. Miller’s gaiety is replaced by paralyzing fear and torpor in her presence” (Larsen 54).

A lo anterior, se añade el capricho culinario de un postre específico: un pastel de almendra o una cereza que se tornan simbólicos más adelante. Por otro lado, la actitud detallada de Mrs. Miller tiene gran significado. El narrador la describe sentada de manera inestable o insegura. Con la redecilla del cabello caída hacia un lado y su postura muestran la actitud de una mujer vencida, molesta, impotente y confundida. No puede creer que ha perdido *su* broche ante una niña, se ha quedado sin habla frente a ella. El broche pasa a tener un significado simbólico en el cuento, pues no sólo es un regalo valioso, sino que es probablemente algo con lo que la viuda se identifica.

En general, las personas tienden a tener objetos ligados a su identidad. Ese objeto pasa a ser no sólo una posesión valiosa para el sujeto, también pasa a ser como una extensión de sí, y por ello obtiene significación de identidad. Es una costumbre humana el dar y recibir regalos para fortalecer el vínculo entre dos personas. Dicho regalo, muchas veces, se vuelve parte inherente del sujeto y el objeto un símbolo tanto de la relación como de la identidad del propietario.

Por una parte, el cameo de Mrs. Miller es un objeto valioso para ella por la significación que le otorga. En la reacción de la viuda al intentar salvarlo, se puede percatar que el objeto espreciado para ella aunque lo describe como un regalo de su esposo. No obstante, es probable que el objeto tenga mucho más valor del que la misma viuda le adjudica, puesto que los objetos, sobre todo en la edad adulta, son recuerdos de lo que los dueños han sido, o por lo que han pasado. Esta

puede ser una razón por la que Miriam presiona a Mrs. Miller para quitárselo, pues al hacerlo, le quita una parte importante de su identidad como la esposa del señor H.T. Miller.

Por otra parte, pero referente al cameo, el narrador describe cómo éste “gleamed on [Miriam’s] blouse, the blond profile like a trick reflection of its wearer” (8). Esto puede leerse como una reproducción o reflejo del doble dentro de la obra. Esto sucede en “Markheim”, el cuento de Stevenson, donde el protagonista se ve multiplicado por una serie de espejos dentro de una tienda de curiosidades. En el caso de “Miriam”, es el doble quien se ve reflejado, y mediante el sustantivo *reflection* el cameo funciona como un espejo que refleja a quien lo usa, o sea a Miriam. Esto le añade al cuento un aire más sobrenatural y siniestro.

En el momento en que Mrs. Miller le recuerda a Miriam de su promesa de irse, ésta se hace la olvidadiza e inicia una conversación de despedida extraña:

‘Dear me, did I?’
‘It was a promise and I’m tired and I don’t feel well at all.’
‘Musn’t fret,’ said Miriam. ‘I’m only teasing.’
She picked up her coat, slung it over her arm, and arranged her beret in front of a mirror. Presently she bent close to Mrs. Miller and whispered, ‘Kiss me good night.’
‘Please – I’d rather not,’ said Mrs. Miller.
Miriam lifted a shoulder, arched an eyebrow. ‘As you like,’ she said, and went directly to the coffee table, seized the vase containing the paper roses, carried it to where the hard surface of the floor lay bare, and hurled it downward. Glass sprayed in all directions, and she stamped her foot on the bouquet.
Then slowly she walked to the door, but before closing it she looked back at Mrs. Miller with a slyly innocent curiosity. (9-10)

En este punto, la viuda no sabe si creer lo que está sucediendo o no, pero detalles como el hambre o la vanidad sólo acentúan la humanidad y la normalidad de la extraña niña. Por otro lado, detrás de la inocente petición de un beso, se puede esconder el tópico literario *Mors Osculi*, o el beso de la muerte, el cual, dentro de la tradición literaria, tal vez comience con el beso de Judas, quien traicionó a Jesús y lo llevó a su muerte. Aunque, tal vez, dentro de la literatura gótica no sea un

tópico recurrente, sí aparece en *Gothic Literature* (2007) de Andrew Smith, donde se hace referencia a la obra de Mary Shelley *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, y se explica cómo Victor sueña que abraza a Elizabeth y “as [he] imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death” (47). Jane Garry y Hasan El-Shamy mencionan que “the fear that the dead will somehow pull the living after them down into the grave is a common motif. [...] Often this is accomplished through a kiss [...] ‘The Fatal Kiss from Dead’” (Garry 182).

Por dicha razón es posible leer al beso que le pide Miriam a la viuda como el beso de la muerte. Por su parte, Mrs. Miller puede haberle negado el beso por instinto de supervivencia. Miriam se molesta, arroja el florero y pisotea las rosas de papel. Estos hechos se vuelven significativos porque enfatizan la realidad de Miriam, y simultáneamente permean el cuento de lo siniestro; el lector no sabe qué sucede, y al parecer la viuda tampoco. Lo que completa la escena es el cómo se retira Miriam, pues antes de cerrar la puerta “she looked back at Mrs. Miller with a slyly innocent curiosity” (6). Esto puede deberse a que Miriam no se explica cómo Mrs. Miller escapa del beso.

El cuento describe el día después de que Miriam la ha visitado por vez primera, y vale la pena citarlo, ya que complementa la interpretación:

Mrs. Miller spent the next day in bed, [...] she took her temperature and had none; yet her dreams were feverishly agitated; their unbalanced mood lingered even as she lay staring wide-eyed at the ceiling. One dream threaded through the others like an elusive mysterious theme in a complicated symphony, and the scenes it depicted were sharply outlined, as though sketched by a hand of gifted intensity: a small girl, wearing a bridal gown and wreath of leaves, led a gray procession down a mountain path, and among them there was unusual silence till a woman at the rear asked, ‘Where is she taking us?’ ‘No one knows,’ said an old man marching in front. ‘But isn’t she pretty?’ volunteered a third voice. ‘Isn’t she like a frost flower [...] so shining and white?’ (10)

El malestar de Mrs. Miller se debe al efecto que Miriam provoca en ella, y el sueño no es la excepción. Éste está lleno de símbolos que se han ido sumando a lo largo del cuento. La falta de colores alude a la falta de vida, y es evidente que la niña que encabeza la procesión es Miriam, quien usa su vestido blanco. El silencio, adjetivado como inusual, es otro atributo que aunado a la nieve, al frío, a la oscuridad, a la noche y al blanco prefiguran a Miriam.

Una posible interpretación del sueño es que Miriam es una suerte de ángel de la muerte y la procesión está compuesta por personas conducidas al lugar del eterno descanso; incluso el bajar por el camino de la montaña hace alusión a descender al inframundo. Otro símbolo que enfatiza esta lectura es la corona de hojas, pues puede referirse a la corona que en la antigua Grecia se usaba en los funerales para representar el círculo de la vida, y las hojas el triunfo de la vida sobre la muerte (Batchen 92). Dentro del mismo sueño, nadie sabe nada, pero no parece importarles, ya que la gente está poseída y sólo ve la belleza de Miriam, el brillo y la blancura que ésta desprende. El sueño enfatiza la extrañeza y el carácter sobrenatural de Miriam. Además, el que ella encabece la procesión refuerza la lectura de que ésta es un augurio de muerte en la vida de Mrs. Miller, y el sueño puede ser la premonición o el aviso de lo que se avecina.

El narrador describe el día después del sueño de Mrs. Miller y su estado anímico:

Tuesday morning she woke up feeling better; harsh slats of sunlight, slanting through Venetian blinds, shed a disrupting light on her unwholesome fancies. She opened the window to discover a thawed, mild-as-spring day; a sweep of clean new clouds crumpled against a vastly blue, out-of season sky; and across the low line of rooftops she could see the river and smoke curving from tugboat stacks in a warm wind. A great silver truck plowed the snowbanked street, its machine sound humming on the air. (10)

En la cita anterior, el narrador relaciona el estado de ánimo de Mrs. Miller con el clima, y se percibe que Miriam no está cerca. El narrador describe los rayos de luz con palabras cuyos sonidos son rudos: *harsh*, *slats*, y *disrupting*, y que acentúan la intensidad de los mismos. De esta forma

muestra que la luz irrumpe y activa las fantasías o caprichos reprimidos de la viuda. Al abrir la ventana, Mrs. Miller nota un atípico día cálido de invierno. La ciudad está viva y llena de ruido, lo que hace que ella se sienta igual. Esto contrasta con el silencio y la monotonía grisácea del sueño que parecía estar estático.

Los hábitos de Mrs. Miller han cambiado totalmente: “she ate breakfast and chatted happily with the waitress”. Lo que es más, su estado anímico está tan fuera de rutina que, según el narrador, la protagonista pensó: “Oh, it was a wonderful day—more like a holiday—and it would be so foolish to go home” (10). Lo único que la viuda sabe es que no quiere regresar a casa. El día para ella ya no es un día común sino una fecha especial, un día *festivo*, cuyo significado puede ser la conmemoración de un evento importante.

Sin saber por qué, “she boarded a Lexington Avenue bus and rode up to Eighty-sixth Street; it was here that she had decided to do a little shopping” (10). Mrs. Miller no tiene algo en mente y pasea sin sentido atenta a los transeúntes:

who gave her a disturbing sense of separateness. It was while waiting at the corner of Third Avenue that she saw the man: an old man, bowlegged and stooped under an armload of bulging packages; he wore a shabby brown coat and a checkered cap. Suddenly she realized they were exchanging a smile: there was nothing friendly about this smile, it was merely two cold flickers of recognition. But she was certain she had never seen him before. (11)

La cita muestra a una Mrs. Miller angustiada, primero porque los transeúntes la hacen sentirse sola y apartada, tal vez porque los ve enfocados en algo, mientras que ella no parece tener un propósito. Después se enfoca en un hombre. A pesar de que le parece familiar, ella sabe que no lo ha visto antes. No obstante, hay entre ellos una conexión como la que se dio con Miriam. Los atributos que el narrador utiliza no son suficientes como para asegurar que el hombre con los paquetes es el mismo que caminaba junto a ella en la procesión gris, sobre todo porque el de la procesión no

usaba un sombrero. No obstante, más adelante se presenta una posible explicación de la presencia de este hombre. En cuanto a los paquetes, éstos adquieren más sentido conforme el cuento avanza, pues le pertenecen a Miriam.

La trayectoria está narrada de manera vívida y puntual para mostrar lo que Mrs. Miller recorre, pero no puede ver debido al miedo que la invade. Las palabras que describen su entorno acentúan la inminente destrucción, fragmentación y los remanentes que reflejan el proceso de destrucción de su identidad; o bien, el estatus actual de su identidad supeditada a la de su esposo. La señora camina con el sonido constante de las pisadas del hombre tras de sí y cuando llega a una florería, se apresura a entrar “and watched through the glass door as the old man passed; he kept his eyes straight ahead and didn’t slow his pace, but he did one strange, telling thing: he tipped his cap” (11). Este gesto del hombre que la sigue es como para dar las gracias o saludar, lo que subraya la posibilidad de que sea el hombre que iba junto a ella en la procesión, lo que queda sugerido más adelante, en el cuento, pues pareciera que él sabe que la siguiente *víctima* de Miriam es la viuda y quiere pasarle sus pertenencias.

La dirección que la viuda toma no tiene un destino definido y pareciera que, sin saberlo, ella es dirigida por un agente externo, Miriam. Su función parece ser la de un mero instrumento que realiza una serie de compras:

‘Six white ones, did you say?’ asked the florist. ‘Yes,’ she told him, ‘white roses.’ From there she went to a glassware store and selected a vase, presumably a replacement for the one Miriam had broken, though the price was intolerable and the vase itself [she thought] grotesquely vulgar. But a series of unaccountable purchases had begun, as if by prearranged plan: a plan of which she had not the least knowledge or control. She bought a bag of glazed cherries, and at a place called the Knickerbocker Bakery she paid forty cents for six almond cakes. (12)

Después de leer el extracto anterior, es inevitable relacionar las compras con lo que Miriam señala y desea en su primera visita a Mrs. Miller. La forma con la que la viuda percibe el florero subyace un ideal de elegancia y buen gusto que concuerda más con Miriam que con la viuda, cuyas palabras a lo largo del cuento jamás expresan ese tipo de juicios. La viuda compra rosas blancas reales para reemplazar las de papel, que también son una especie de doble, pues son una representación de la original; incluso, adquiere los anteojos que Miriam mencionó en su visita: las cerezas cubiertas de azúcar glass y los pastelillos de almendra. Por ello, la cita anterior sugiere que ya no es Mrs. Miller la que decide lo que compra sino que, a través de ella, Miriam obtiene lo que quiere. Así pues, Mrs. Miller funciona como un ente manipulado por la extraña niña.

Hernán Lara Zavala explica que muchos cuentos de Cortázar, escritor latinoamericano cuya obra desborda ejemplos diversos de la figura del doble,

Manifiesta[n] una fuerza invisible, irracional, azarosa, fatal que impele a los personajes a actuar de un modo completamente diferente al de su proceder habitual [en cuyo caso] se da una invasión de otra identidad que conduce a que los personajes se comporten de manera extraña y totalmente diferente al de su carácter, como si los poseyera otro ser o un espíritu maligno. (60)

Dicha fuerza invisible, o “espíritu maligno” es Miriam que está a punto de completar el proceso de usurpación. Todo lo que Mrs. Miller ha comprado es para complacer a Miriam. El escenario cálido da un giro que el narrador presenta mediante una frase preposicional de tiempo que introduce un cambio climático:

Within the last hour the weather had turned cold again; like blurred lenses, winter clouds cut a shade over the sun, and the skeleton of an early dusk colored the sky; a damp mist mixed with the wind, and the voices of a few children [...] seemed lonely and cheerless. (12)

El extracto anterior tiene palabras clave que advierten al lector que Miriam se avecina. El clima cambia y es una forma realmente bella y escalofriante la del narrador de esbozar el cálido día que

muere lentamente, mediante la figura delgada del esqueleto, tenue, delicado y ominoso. Las voces de los niños, generalmente alegres, se vacían de júbilo y se apagan. La soledad reina; el silencio se hace presente y cae el primer copo de nieve. Miriam se acerca. Daniel Mendelsohn escribe que “[the] snow begins to fall during which ‘foot tracks vanished as they were printed’ -- a nice way of suggesting how the elder Miriam herself will soon be erased” lo que parece confirmar la pérdida de identidad de Mrs. Miller y su muerte (s/n).

Una vez en su departamento, Mrs. Miller arregla todo como si esperase a alguien o como si se acercara un evento importante. Todo lo que la niña criticó en su primera visita está listo para complacerla, incluso los pastelillos la esperan. El canario parece sentir que Miriam se acerca. Éste se comporta de manera efusiva, lo que denota reconocimiento y sirve como un sensor que anuncia la venida de Miriam. Las rosas blancas simbolizan pureza y duelo; por lo que habitualmente son usadas para bodas o funerales, una ambigüedad muy explotada a lo largo del cuento.

A su vez, la procesión del sueño puede ser la de la novia que entra al templo, ya que su vestido parece apto para el evento al ser descrito como un *bridal gown* y las rosas completan el retrato. Sin embargo, la lectura de las rosas del presente se inclina a que éstas son símbolos de la muerte y esto se debe a que más tarde en el cuento, la descripción del departamento lo corrobora. Miriam llega puntual, y a la pregunta que Mrs. Miller hace “Is that you?” (12) se escucha:

‘Naturally,’ [...] ‘Open this door.’

‘Go away,’ said Mrs. Miller.

‘Please hurry [...] I have a heavy package.’

‘Go away;’ said Mrs. Miller.

She returned to the living room, lighted a cigarette, sat down, and calmly listened to the buzzer; on and on and on.

‘You might as well leave. I have no intention of letting you in.’

Shortly the bell stopped. For possibly ten minutes Mrs. Miller did not move. Then, hearing no sound, she concluded Miriam had gone. She tiptoed to the door and opened it a sliver; Miriam was half-reclining atop a cardboard box with a beautiful French doll cradled in her arms. (12-13)

De la conversación anterior se pueden resaltar varias cosas. La primera es el adverbio con el que Miriam contesta, que a su vez parece preguntar ¿quién más podría ser? Otro aspecto que llama la atención es que Miriam, al ser menor, no debería usar el imperativo con Mrs. Miller. No obstante, que lo use marca su dominio sobre Mrs. Miller. Al lector puede llamarle la atención la contradicción en la narrativa. Si la viuda no quiere a la niña cerca, entonces ¿por qué compró y preparó todo lo que ésta quería y esperó a que llegara? Esto es algo que a su vez confirma el control que tiene Miriam sobre la viuda y completa la segunda parte del proceso del doble: la usurpación.

La actitud que toma la viuda es la de retar la presencia de Miriam, que está fuera de su departamento, y así ver quién de las dos puede más. Sin embargo, la que gana es su curiosidad puesto que al dejar de escuchar el timbre, abre la puerta para ver si la niña se ha ido. Una vez abierta la puerta, Miriam le dice:

‘Really, I thought you were never coming,’ she said peevishly. ‘Here, help me get this in, it’s awfully heavy.’ It was not spell-like compulsion that Mrs. Miller felt, but rather, curious passivity; she brought in the box, Miriam the doll. Miriam curled upon the sofa, not troubling to remove her coat or beret, and watched disinterestedly as Mrs. Miller dropped the box and stood trembling, trying to catch her breath. ‘Thank you,’ she said. In the daylight she looked pinched and drawn, her hair less luminous. The French doll she was loving wore an exquisite powdered wig, and its idiot glass eyes sought solace in Miriam’s. (12)

Una pasividad invade a Mrs. Miller y hace lo que Miriam le dice. No obstante, el que Miriam le diga que pensó que no accedería es otra forma de decirle que ella misma abrió la puerta para buscarla. Esta vez la niña es más cortés para pedir lo que desea y la viuda accede a su petición. La niña se siente como en casa y se acomoda de inmediato. No obstante, Mrs. Miller nota una diferencia en el rostro de la niña, pues a la luz del día se ve más real y menos ominosa.

Empero, lo que resalta en la cita es que la muñeca que carga consigo parece estar personificada ya que sus ojos de vidrio *buscan* consuelo en los de la niña, aun cuando el narrador,

quien mantiene la focalización a través de Mrs. Miller, describa los ojos de la muñeca como idiotas o sin inteligencia tras de sí. La muñeca puede ser un señuelo del narrador, una estrategia narrativa para que se piense que la niña es inocente, lo que contrasta con su vocabulario, su porte y la sensualidad que la niña muestra en un par de ocasiones.

El narrador describe cómo Mrs. Miller percibe a la muñeca con la capacidad de buscar algo en los ojos de su dueña y esto hace que se vuelva parte de la entramada ominosa. Las muñecas suelen traer consigo la idea de inocencia y juego; no obstante, dichas ideas pueden invertirse y expresar el sentimiento de lo siniestro. Además, es posible relacionar la muñeca con la infancia y, por ello, con los recuerdos de lo familiar. Por esto, la muñeca despierta temor al ser relacionada con el pasado, con lo que era familiar y ahora ya no lo es. De acuerdo con Marquard Smith, las muñecas suelen ser extrañas y atemorizantes debido a la similitud que guardan con los humanos y los niños (s/n). Lo que es más, Smith señala que para Freud:

the uncanny [unheimlich or unhomely] is a doubt as to ‘whether an apparently animate being is really alive; or, conversely, whether a lifeless object might be in fact animate’. Feelings of uncanniness are then aroused by dolls and mannequins, automata, waxworks and other lifelike figures, as well as persons, experiences, and situations.
(s/n)

Si se toma en cuenta lo anterior, lo escalofriante del cuento es que la muñeca parece tener volición de buscar consuelo, por lo que se genera una ambigüedad más y no se sabe si es una simple muñeca o algo más.

El cuento continúa y Miriam le da una noticia a la viuda:

‘I have a surprise,’ she continued. ‘Look into my box.’ Kneeling, Mrs. Miller [...] lifted out another doll; then a blue dress [...], ‘It’s all clothes. Why?’
‘Because I’ve come to live with you,’ said Miriam, twisting a cherry stem.
‘Wasn’t it nice of you to buy me the cherries.’

‘But you can’t! For God’s sake go away—go away and leave me alone!’

‘[...]and the roses and the almond cakes? How really wonderfully generous. You know, these cherries are delicious. The last place I lived was with an old man; he was terribly poor and we never had good things to eat. But I think I’ll be happy here.’ She paused to snuggle her doll closer.

‘Now, if you’ll just show me where to put my things[...]. Mrs. Miller’s face dissolved into a mask of ugly red lines; she began to cry, and it was an unnatural, tearless sort of weeping, as though, not having wept for a long time, she had forgotten how. (13-14)

La importancia de la conversación anterior está en cómo Miriam ha invadido la vida de Mrs. Miller por completo. Miriam se siente en casa al ver que la viuda “le ha comprado” lo que ella deseaba. Otra posible lectura es que la parte que Mrs. Miller proyecta en Miriam es su deseo de felicidad, caprichos y algo más. Así pues, la niña encarna al otro yo de Mrs. Miller, su parte demandante, hambrienta de pequeños lujos y vestidos finos. La viuda no puede controlar su vida ni deshacerse de la niña. Por lo que:

Carefully she edged backward till she touched the door. She fumbled through the hall and down the stairs to a landing below. She pounded frantically on the door of the first apartment she came to; a short, redheaded man answered and she pushed past him. (14)

En este punto, Mrs. Miller está aterrada y pide ayuda a sus vecinos quienes, según el narrador, jamás la percibían debido a su caracterización. La viuda, en su desesperación, toca la puerta y no espera a que la inviten a entrar. El vecino, molesto, le pregunta “Say, what the hell is this?” (14). El narrador los caracteriza como irlandeses o escoceses mediante la alusión al cabello rojizo y al lenguaje que emplean. Éste es muy coloquial y contrasta notablemente con el de Mrs. Miller. Una vez más la viuda reitera su identidad, su nombre, utilizando sólo el de su marido.

El señor impaciente espera que la viuda les explique su comportamiento errático, irracional y fuera de rutina. Ella se siente avergonzada y se da cuenta de lo absurdo que es que huya de una niña, de la imposibilidad de hacer que Miriam se marche, que le haya robado su cameo y sentir

que Miriam está a punto de hacer “something worse—something terrible!” (14). La forma en la que Mrs. Miller cuenta que le robó el cameo, en cuyo caso sabemos que no es así, demuestra que lo valora en demasía, al punto de decir que la niña ya fue capaz de hacer algo muy serio y que hará algo peor. Pero, ¿qué cosa puede hacer la niña que sea así de terrible y que pueda involucrar robo? Miriam ya le ha robado la identidad casi por completo y la misma Mrs. Miller lo reconoce más adelante, aunque aún queda en la señora una renuencia a dejar que Miriam gane. Lo único que le queda por perder en realidad es la vida misma; es casi como si la viuda supiera que la niña trae la muerte consigo o que viene por ella.

El vecino le pregunta si Miriam es un familiar, aunque más que preguntarlo parece intuir que lo es mediante el uso de la interjección. Por eso piensa que esa es la razón principal por la que Mrs. Miller le teme y no la puede echar del departamento. A esto, Mrs. Miller responde, “I don’t know who she is. Her name’s Miriam, but I don’t know for certain who she is” (14). Mrs. Miller se percata de que en realidad no sabe quién es Miriam y es posible que en los encuentros anteriores no la desconociera por la familiaridad con la que se “reconocieron” en la fila del cine. La joven vecina trata de calmarla y le pide al vecino que suba a arreglar las cosas con la niña.

Mrs. Miller se disculpa de nuevo, culpa a Miriam y la califica como malvada, cosa que nunca antes había hecho. La asombraba su rareza, su extrañeza e incluso su vocabulario, pero no la había adjetivado así. Es probable que la viuda se diera cuenta de que Miriam es capaz de mucho más que invadir su departamento. Por su parte, la joven le sugiere que suban, pero Mrs. Miller se rehúsa. En ese momento, el vecino regresa desconcertado, lo que se infiere a través del lenguaje corporal descrito por el narrador. A éste le da vergüenza afirmar que no había nadie, puesto que el decirlo sería sugerir que la viuda está loca. Para no verse mal, el vecino le dice a la viuda que probablemente la niña se fue. A ello, la joven le dice que es imposible, puesto que de ser así, la

hubieran visto pasar. No obstante, la joven no termina la frase ya que sus miradas comparten una idea en común: es muy probable que Mrs. Miller esté loca. Esto acentúa la imposibilidad de que alguien más vea a Miriam. Mrs. Miller pregunta si vio una caja y el vecino le dice que no.

La siguiente cita es una de las dos más extensas del presente capítulo. En la primera, se describe la forma en la que Mrs. Miller regresa a su departamento y cómo ésta reacciona y comprende lo sucedido. Es justo en esta parte del cuento donde muchos de los símbolos adquieren fuerza y significado. La viuda entra despacio, como para no hacer ruido y así ver si puede descubrir a Miriam en algún lugar:

Mrs. Miller [...] walked to the center of the room and stood quite still. No, in a sense it had not changed: the roses, the cakes, and the cherries were in place. But this was an empty room, emptier than if the furnishings and familiars were not present, lifeless and petrified as a funeral parlor. The sofa loomed before her with a new strangeness: its vacancy had a meaning that would have been less penetrating and terrible had Miriam been curled on it. She gazed fixedly at the space where she remembered setting the box and, for a moment, the hassock spun desperately. And she looked through the window; surely the river was real, surely snow was falling—but then, one could not be certain witness to anything: Miriam, so vividly there—and yet, where was she? Where, where? (15)

Nada ha cambiado en realidad, excepto su percepción de las cosas. Mrs. Miller siente el departamento vacío y los adjetivos *lifeless* y *petrified* acentúan al sustantivo compuesto que modifican: sala funeraria. El significado de las rosas blancas adquiere claridad y hacen que el lugar esté listo para velar a alguien, incluso los bocadillos siguen ahí. En esta parte, la teoría de Freud sobre lo siniestro cobra de nuevo sentido puesto que lo que le era familiar, que era suyo le parece amenazante, extraño. Esto se puede deber a que ya no comparten un mismo terreno: los muebles se han quedado en el material y ella se encuentra en la transición a lo espiritual. Ahora que Miriam no está, ella cavila en que si la niña estuviera, y si el vecino también la viera, tal vez podría sentir algo de certidumbre, pero no es así, lo que hace que sienta que es víctima de la locura.

Mrs. Miller se cuestiona cómo Miriam “stood vividly there—and yet where was she? Where, where?” (15). El que el adverbio *vividly* funcione no sólo dentro de la narrativa sino en el mundo tangible del lector es el resultado de un cuidadoso entretejido entre lo gótico, lo real, lo siniestro y la interposición de cosas extraordinarias entre sucesos comunes y viceversa.

Mrs. Miller no puede evitar sentir que la niña existe puesto que la vio comer, la vio abrigarse del frío, la vio desear, usar su cameo, la vio sentada y de pie y enojada; todo muy humano. Incluso rompió su florero y le compró dulces y rosas y allí están. Pero tampoco sabe a dónde se ha ido todo: la niña, la muñeca, las cajas.

Luego, en medio de esa sensación de aturdimiento y:

As though moving in a dream, she sank to a chair. The room was losing shape; it was dark and getting darker and there was nothing to be done about it; she could not lift her hand to light a lamp. Suddenly, closing her eyes, she felt an upward surge, like a diver emerging from some deeper, greener depth. In times of terror or immense distress, there are moments when the mind waits, as though for a revelation, while a skein of calm is woven over thought; it is like a sleep, or a supernatural trance; and during this lull one is aware of a force of quiet reasoning: well, what if she had never really known a girl named Miriam? that she had been foolishly frightened on the street? (16)

En la cita anterior, la perspectiva de Mrs. Miller y la del narrador están entretejidas. Mientras él narra cómo se desenvuelve Mrs. Miller en medio de su trance, ésta siente que surge de una profundidad verdosa. Entonces, el narrador racionaliza y explica cómo la mente busca explicaciones lógicas. Con el símil “As though moving in a dream”, el narrador intenta que el lector sienta lo que Mrs. Miller siente. El tiempo se distorsiona en los sueños y, en ocasiones, todo sucede de manera lenta, como corriendo en arena. Que el narrador emplee el verbo *sank* en vez de *sat* implica que se dejó caer, se hundió. Es probable que Mrs. Miller esté experimentando un aturdimiento profundo, inmersa en el terror de lo sucedido, donde todo se oscurece y su cuerpo se

paraliza. La usurpación está completa, la viuda está tan débil que no puede ni levantar el brazo para encender la luz.

De nueva cuenta, el narrador emplea un adverbio para marcar un cambio en la narrativa, *suddenly*. Después, como si hubiese tocado fondo, Mrs. Miller emerge, y el símil de ascenso de las profundidades del agua concuerda con el verbo *sank* empleado al inicio de la cita. Luego el narrador menciona cómo la mente espera una revelación. La mente está en espera y lo compara con los sustantivos *sleep* y *supernatural trance*, donde uno está consciente de esa fuerza of *quiet reasoning*. El que el narrador adjetive al trance como “sobrenatural” acentúa lo siniestro y sugiere la intervención de Miriam, quien le dicta a Mrs. Miller lo que debe hacer. Es posible que Mrs. Miller recurra al razonamiento como un mecanismo de defensa de la mente que trata de entender lo sucedido.

Entonces Mrs. Miller cuestiona posibilidades: ¿y si nada fue real? Pero eso ya no importa, ella misma acepta que al final “the only thing she had lost to Miriam was her identity, but now she knew she had found again the person who lived in this room, who cooked her own meals, who owned a canary, who was someone she could trust and believe in: Mrs. H. T. Miller” (16). En este punto, la viuda reconoce que perdió su identidad y sabe que Miriam la usurpó.

No obstante, restablece su identidad bajo la sombra familiar y segura de su difundo esposo. Larsen señala que “once fully awakened, the long-dormant energies of Mrs. Miller quickly elude her attempts at conscious control” lo que inevitablemente lleva a lo que Larsen llama una “psychological disintegration, withdrawal from reality, an obsession with the demands and frustrations of the ‘other’ or ‘hidden’ self” (54). Esto se percibe claramente al analizar el fragmento final del cuento:

Listening in contentment, she became aware of a double sound: a bureau drawer opening and closing; she seemed to hear it long after

completion—opening and closing. Then gradually, the harshness of it was replaced by the murmur of a silk dress and this, delicately faint, was moving nearer and swelling in intensity till the walls trembled with the vibration and the room was caving under a wave of whispers. Mrs. Miller stiffened and opened her eyes to a dull, direct stare.

‘Hello, said Miriam. (16)

El doble sonido que Mrs. Miller escucha no es otra cosa que la figura retórica hendíadis llamada también “one through two”.²⁵ Este doble sonido, expresado con el abrir y cerrar del cajón, anuncia la llegada del doble: Miriam. El hecho de que la viuda escuche el sonido aún mucho después de su terminación alude al eco o a la lentitud con la que lo percibe debido, tal vez, a la incredulidad del regreso de Miriam, o al miedo de que la niña termine lo que comenzó y acentúa una atmósfera onírica. La repetición de la frase *opening and closing* simula el eco o el alargamiento del suceso. La transición de los sonidos refleja lo que Mrs. Miller sintió momentos antes. Al principio todo es caótico y luego todo queda en calma. El sonido áspero es reemplazado por el murmullo del vestido de seda de Miriam. Lo que la señora experimenta es un despertar y un reencontrarse con ella misma, tan abrupto como el emerger del fondo de ella misma –atrapada en una identidad ajena–, y el murmullo del vestido irrumpe disolviendo dicho proceso.

Dicho sonido casi inaudible aumenta en intensidad como se muestra en las oraciones siguientes: “the harshness of it was replaced by the murmur of a silk dress and this, delicately faint, was moving nearer and swelling in intensity till the walls trembled with the vibration and the room was caving under a wave of whispers” (16). Las palabras, cuyos sonidos son (S/C), y/o la (L) como

²⁵ Hendiadys or “one through two” es el uso de dos sustantivos (ocasionalmente dos adjetivos o dos verbos), unidos por una conjunción, para expresar una idea compleja: uno de los elementos está lógicamente subordinado al otro, como en “sound and fury” (Macbeth 5.5.27) for “furious sound”. “Other English names are two for one and figure of twinnes” (Preminger 515). También aparece en “Markheim” de Stevenson en donde la división de Markheim es notable por el uso de dicha figura “at once busy and absent” y en “transfixed and thrilling”. La Hendíadis “demonstrates the rhetorical force of division. In this case, dividing the adjective from the noun it modifies establishes a parity between the two resulting nouns that seems to double the meaning, rather than simply qualify it.” Tomado de “Silva Rhetoricae website.

en *SiLk*, *waS*, *thiS*, *SweLLing*, *intenSity* y *waLLS* marcan un ritmo suave que parece imitar la delicadeza con la que Miriam se aproxima. Conforme se acerca, se hace más notoria la presencia de palabras con (R), (P), (T) y (K) que añaden aspereza y amenaza como en *haRSHness*, *RePlaced*, *neaReR*, *TRembled*, *vibRaTion*, *Room* y *Caving*. Ambas gamas de sonidos culminan en la frase aliterada *wave of whispers*, lo que hace que suene ominoso y amenazante y sugiere un posible proceso de locura.

La antepenúltima línea del cuento concuerda con lo que Larsen explica: “our final view of Mrs. Miller reveals an isolated and shattered woman passively succumbing to the double whose power over her is now complete” (54). Dicha mujer pasiva, cuya única meta era la de salvaguardar su vida, sólo queda a la espera de que llegue la parte que había reprimido: el deseo de ser “just Miriam”. Dicha parte le augura que el final está cerca, por lo que trata de evadirlo incansablemente.

No obstante, la muerte de la que he hablado a lo largo de este capítulo es una muerte alegórica que anuncia el final de una vida y el inicio de otra; después de todo no se debe olvidar que la muerte es un cambio y justo al inicio del cuento se describe la rutina de la vieja Mrs. Miller y luego ésta conoce a Miriam. El haberla conocido marca un cambio, un final y un principio en sí mismo. Así pues, Miriam representa el lado reprimido de la viuda y eso la atemoriza.

El cuento termina con el *Hello* de Miriam y hasta aquí he establecido que el doble pone en marcha los procesos que mencioné al principio de este capítulo: la pérdida de identidad, la usurpación y el de augurio de muerte que se ve interrumpido. Al inicio de este capítulo también menciono que dicho augurio se puede traducir en un proceso de liberación para el sujeto. Esto se debe a que, como ya señalé antes, la muerte representa un cambio y ese cambio es Miriam. Ella irrumpe en la vida de Mrs. Miller con el propósito de “despertar” a la viuda y de recordarle lo que alguna vez quiso ser y reprimió como le sucede a la protagonista en *The Yellow Wallpaper*. En

este sentido, la Sra. H.T. Miller es usurpada y va de compras como en automático porque Miriam parece estar poseyéndola, quizá para hacerla vivir lo que se ha perdido debido a que ha estado supeditada a la sombra de su difunto esposo y las normas establecidas por la sociedad de la época.

De esta forma, la intervención de Miriam en la vida de la viuda puede ser interpretada como un intento de liberación que pasa por los siniestros procesos de pérdida de identidad, de usurpación y del augurio de muerte inconcluso. Sin embargo, ya casi al finalizar el proceso Mrs. Miller se atemoriza y se aferra a lo que ya conoce y a lo que está socialmente aceptado, a lo que irónicamente acude al departamento de sus vecinos, a una vida marital donde la mujer está supeditada al nombre y a la palabra del hombre.

Así pues, Miriam representa lo que ella hubiera deseado ser pero que por las convenciones sociales no logra serlo. La viuda reprime ese deseo, el cual regresa para “poseerla” y ayudarla a convertirse en eso que quizás siempre quiso ser. Ese deseo es su doble, Miriam, y son su fuerza, su vitalidad, su belleza y su autonomía lo que la seducen y permiten que, inconscientemente, la viuda le ceda el control al doble, quien al final del cuento regresa para intentar liberarla de las cadenas sociales, del apellido y de la rutina que la aprisionan y que la fuerzan a vivir continuamente supeditada a su difunto esposo. Una vez libre Mrs. Miller podrá ser “sólo Miriam”.

El final abierto del cuento ofrece un abanico de posibilidades que, en conjunto con la simbología, las analogías, los opuestos y las ambigüedades entretrejidas con la realidad onírica del cuento, hacen de este doble, incluso después de haber realizado una revisión de diferentes teorías del doble, tipologías y funciones, una figura compleja y difícil de etiquetar. Miriam es un doble innovador, liberador y feminista que sobresale por su originalidad y atipicidad entre los dobles ya mencionados. Así pues, a continuación presento las conclusiones a las que he llegado mediante el análisis y las interpretaciones de este capítulo.

Conclusión. Miriam: una doble libertadora feminista.

La verdadera dificultad para resolver el enigma del doble en el cuento de Truman Capote recae en aquello que lo hace hermoso: su ambigüedad inherente y el final abierto. El final, aunado a la simbología, a lo siniestro, a los elementos góticos, los posibles elementos sobrenaturales y los acontecimientos que le dan realidad al cuento, permiten que haya un gran número de interpretaciones tanto para el cuento como para el doble mismo. El augurio de muerte, a través del proceso de usurpación y la pérdida de identidad, se crea mediante la selección cuidadosa de analogías y contrastes, de símbolos y descripciones que acentúan la posible culminación del mismo, una vez que Miriam regresa y la saluda.

El proceso comienza cuando Mrs. Miller acepta comprarle el boleto a Miriam e intercambian nombres. Sus hábitos y su manera de desenvolverse cambian drásticamente después de que conoce a Miriam. Luego viene la pérdida de identidad donde Mrs. Miller poco a poco y sin darse cuenta deja de lado su rutina y comienza a vivir de manera errática, al punto en que va en domingo a la tienda y sale de compras sin haberlo previsto. Después se da una usurpación del tipo psicológico y es Miriam quien la controla para que vaya a hacer las compras. Es entonces que la señora se llena de terror, entra en crisis, pierde el control e irrumpe en el departamento de los vecinos. Al volver a su casa experimenta un colapso mental descrito como un sueño o un trance, y ella trata de racionalizar lo ocurrido y concluye con que tal vez jamás conoció a una niña llamada Miriam, aunque a la vez reconoce que perdió su identidad ante ella.

Finalmente, los símbolos se van entretejiendo y significando conforme avanza la narrativa y son éstos los que aluden al augurio de muerte que encarna Miriam, el cual, en mi opinión, se sugiere consumado desde el inicio del cuento, pero que falla en su primer intento. Sin embargo, el doble retorna para cumplir con su objetivo, liberar al sujeto de las ataduras sociales y de vivir bajo

una identidad que no es la suya. Es por ello que el augurio de muerte realmente vaticina un cambio en la vida de Mrs. Miller, un cambio que es causado por Miriam. Con respecto a la idea de la muerte consumada es posible leer los símbolos como la cámara mortuoria que se evoca en su propia sala, las rosas, la corona de laurel, etc., y que Miriam diga *Hello*, como si sugirieran una muerte física; no obstante, también es posible que todos los elementos aludan al cambio de vida que Mrs. Miller experimenta sin darse cuenta.

No es sino hasta después de conocer a Miriam y pasar por todo el proceso de usurpación, que la viuda abre los ojos. Después, ésta resurge de esa verdosa profundidad y el temor a lo desconocido y a lo castigado por la sociedad la empujan a aferrarse a su vieja vida, a ser la señora que cuida la casa, tiene un canario y cocina: la viuda H.T. Miller. Esto la ha orillado a reprimir que alguna vez era *just Miriam*. Así pues, el proceso de liberación falla, porque la señora se reafirma como la viuda del Mr. H.T. Miller. No obstante, el inicio del cuento, que establece una comparación de quién era la viuda antes de conocer a Miriam, sugiere que el augurio de muerte, el cambio de vida, la liberación del sujeto se han llevado a cabo y el final del cuento lo reafirma, pues Miriam regresa para terminar lo que ha comenzado.

Por las razones anteriores, me es posible afirmar que Capote elaboró un doble único en su clase y que tiene una función feminista, pues pretende liberar a la viuda de lo que la sociedad patriarcal de su época le ha impuesto. Incluso es posible que la viuda perciba a la niña como un ser maléfico, extraño u ominoso por el desdén con el que el patriarcado mismo veía el comportamiento de la niña, quien tiene rasgos comunes con la *femme fatale*. Miriam, nombre que entre sus significados está el de “rebelde”, parece hacer uso de éste último significado al referirse a sí misma únicamente con su nombre, en una suerte de rebelión contra la necesidad de usar un

apellido (identidad masculina de parte del esposo/padre que se hereda) como respaldo, pues su nombre le basta para cimentar su identidad y ser alguien.

Como explico en el segundo capítulo, Muda considera pertinente renombrar al doble para distinguirlo de la figura exclusiva de los autores masculinos. Sin embargo, es viable pensar que Truman Capote haya contravenido los límites y las imposiciones de la figura y la haya empleado, sin bautizos o renombramientos, para proponer una narrativa donde la mujer, al menos potencialmente, se libere a sí misma desde su inconsciente y descubra la identidad que quedó ensombrecida bajo el contrato nupcial. Es por esta razón que el narrador emplea estrategias narrativas que van transformando a Mrs. Miller desde adentro y la empujan hacia la locura, tal y como le sucede a la protagonista de *The Yellow Wallpaper*, pues sólo así ambas pueden liberarse a sí mismas de las ataduras sociales que el patriarcado les impuso.

Así pues, la función del doble en el cuento de Capote es la de un libertador dual que, mediante la alegoría de la muerte, libera a la mujer de sus represiones sociales y se libera a sí mismo del encasillamiento de género impuesto por ciertos patrones literarios y teóricos, convirtiéndose así en una figura sin género, inclinada a la función social (ya mencionada en el segundo capítulo de este trabajo), empleado por las autoras para liberar a sus personajes femeninos. De esta manera, el doble, al tratar de liberar a Mrs. Miller de sus ataduras patriarcales, destruye la etiqueta que el patriarcado mismo, mediante filósofos, autores y científicos, le ha impuesto a lo largo de la tradición literaria y se libera a sí mismo restableciéndose, en este caso, como una figura libertadora feminista.

Bibliografía

- American Masters. "Truman Capote." PBS. PBS, 28 Jul, 2006. Web. 06 Jun, 2015.
- Altamirano Meza, Gerardo Roman. *De las tierras que están más allá: función ideológica de maravilla y el exotismo oriental en el Libro de Alexandre y el Livre des merveilles du monde, de Jean de Mandeville*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. Tesis de maestría, 2011. Web.
- Batchen, Geoffrey. *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. Princeton Architectural Press: 2006. Pág. 92. Web.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Trans. H. M. Parshley. Nueva York: Vintage Books, 1989. Impreso.
- Bennett, Andrew y Nicholas Royle. "The Uncanny" en *Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Londres: Pearson Longman, 2004. Impreso.
- Blad, Katriel. "El Maná de la Torá". Web. <<http://www.messianictorah.org/es.htm>>. 23 Dec, 2016.
- Blum, Joanne. *Transcending Gender: the Male/Female Double in Women's Fiction*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988. Impreso.
- Botton-Burlá, Flora. "La sombra del otro: un estudio sobre el doble" en *Anuario de Letras Modernas*. 3, 1985-1987. México: UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1990. Págs. 121-126. Web.
- Broad, Charlotte. "Oh, Gigantic Paradox, Too Utterly Monstrous for Solution". *Anuario de Letras Modernas* 3, 1985-1987. México: UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1990. Págs. 121-126. Web.
- Brönte, Charlotte. *Jane Eyre*. Nueva York: A Bantam Book, 1981. Impreso.
- Burton, Gideon O. "Silva Rhetoricae" *The Forest of Rhetoric*. Brigham Young University, Feb, 2007. Web. <<http://rhetoric.byu.edu/figures/H/hendiadys.htm>>. 29 Sep, 2012.
- Campbell, Mike. "Mary" Behind the Name: The Etymology and History of First Names. 1996. 09 Oct, 2012. Web.
- Capote, Truman. *A Tree of Night and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1967. Impreso.
- Cecilia Herrero, Juan. "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: Teorías explicativas". *Cédille: revista de estudios franceses*. Np. (2011). Web. 19 Sep, 2012. Web.
- Cixous, Hélène. "Le Rire de la Méduse". *Signs*, 1.4, 1976. Chicaco: Chicago Press. Web. 05 Abr,

2014.

Cortázar, Julio. "Lejana" en *Los Relatos*. Barcelona: círculo de lectores, 1976. Pág. 417. Impreso.

Currier, Viridiana. "Capote's "Miriam"" Examiner.com. 28 Nov. 2012. Web. 27 Apr. 2014.
<<http://www.examiner.com/article/capote-s-miriam>>.

Dunlap, Jessica. "A Glossary of Literary Terms". 09 Oct, 2012. Web.

Duren, Iris van. *Madness or Doubles? The Male/Female Distinction in English Literature of the Victorian Age*. MA thesis. University of Groningen, 2010. Web.

Estañol, Bruno. "El doble" en *Revista de la Universidad de México*. 65.06, 2009. 19 Oct, 2012.

Faurholt, Gry. "Self as Other: The Doppelgänger". *Double Dialogues*. 10, 2009. 29 Sep, 2012. Web.

Frank, Federick S. *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel*. New York: Routledge, 1987. Pág. 435. Web.

Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Trad. L. Rosenthal. México, D.F: Letracierta, 1987. Impreso.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. United Kingdom: Penguin Books Ltd., 2010.

Garry, Jane y Hasan El-Shamy. "The Dead Carry Off the Living" en *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature*. New York: Routledge, 2004. Pág. 182. Web.

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. Londres: Yale, 1979. Web.

Gilman, Charlotte Perkins. "The Yellow Wallpaper". *The Norton Anthology of English Literature*. Nueva York: Gale, 1996. Impreso.

_____. "Why I Wrote 'The Yellow Wallpaper'?" *The Forerunner*: 10. 1913. Web.

Hassan, Ihab H. "The Daydream and Nightmare of Narcissus". *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*: 1.2, 1960. 5-21. 07 Ago, 2013. Web.

Jameson, Frederic. "Magical Narratives: Romance as Genre". *New Literary History*: 7.1, 1975. 31 Oct, 2012. Web.

Lara Zavala, Hernán. "Cortázar y sus dobles" en *Cortázar Revisitado*. México: Revista de la Universidad de México, 2004. Web.

Larsen, Michael J. "Capote's 'Miriam'" and the Literature of the Double". *International Fiction Review*. 7, 1. 1980. Web.

- Lecouteux, Claude. *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media: Historia del doble*. Barcelona: El barquero, 2005. Impreso.
- Le Fanu, J. S. *Carmilla*. Nueva York: Dover, 1964. Impreso.
- Long, Robert Emmet. *Truman Capote-Enfant Terrible*. Nueva York: Continuum, 2008. Impreso.
- Mendelsohn, Daniel. "Sunday Book Review: The Truman Show." en el *New York Times*. 5 Dic, 2004: n/p. 27 Apr, 2014. Web. <http://www.nytimes.com/2004/12/05/books/review/the-truman-show.html?_r=0>.
- Miley-Russell, Marie. *The Practical Canary Handbook: A Guide to Breeding & Keeping Canaries*. Booklocker.com, 2005. Web. <<http://americansingercanary.com/carefaq.html>>. 01 Abr, 2015
- Muda, Geertruida Elisabeth. *The Mirror Image*. Países Bajos: Groninger, 19 May, 2011. Web.
- Naso, Publicus Oviduis. *Las Metamorfosis*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2010. Impreso.
- Northrop Frye et al. *The Harper Handbook to Literature*. New York: Longman, 1997. Web.
- Paraíso, Isabel. "Crítica arquetípica: la estructura demoníaca en el tema del doble". Rilce. *Revista de Filosofía Hispánica*: 25.1, 2009. 29/09/2012. Web.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, D.F: Siglo Veintiuno, 2012. Impreso.
- Plautus, Titus Maccius, "Anfitrión" en *Comedias*. Obra completa. Madrid: Editorial Gredos, 1992. Impreso.
- Plath, Sylvia. "Mirror" en *The Collected Poems: Sylvia Plath*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2008. Impreso.
- Poe, Edgar Allan. "Ligeia" en *Selected Tales*. Londres: Penguin Books Ltd., 1994. Impreso.
- Pomar Amer, Miquel. "Experiment(ing) on the Double with Julian Barnes". Amaltea. *Revista de mitocrítica. España*: 3, 2011. 139-150. 15 Oct, 2013. Web.
- Punter, David y Glennis Byron. *The Gothic*. Ed. Jonathan Wordsworth. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. Impreso.
- Rank, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Ed. y trad. Harry Tucker, Jr. Chapel Hill: University of North Carolina, 2005. Impreso.
- Rimmon-Kennan, Shlomith. *Narrative Fiction*. London: Routledge, 2002. Impreso.

- Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. Web.
- Smith, Marquard. "Why are dolls so creepy?". Bbc.com. 01 Dec, 2014. Web.
<<http://www.bbc.com/culture/story/20141201-why-are-dolls-so-creepy>>. 23 Ago, 16.
- Steinley, Gary L. "Sybologizing: Recognizing and Naming Symbols". *College English*: 44.1, 1982. 09 Oct, 2012. Web.
- Stevenson, Robert Louis. *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde with the Merry Men and Other Tales and Fables*. Londres: Wordsworth Editions Limited, 1999. Impreso.
- The Holy Bible*: King James Version. Nashville: Holman Bible Publishers, 1979.
- Thomson, Douglass H. "A Glossary of Literary Gothic Terms". Pdf. <http://saylor.org/site/wp-content/uploads/2012/05/engl403-1.3.1-A-Glossary-of-Literary-Gothic-Terms.pdf>.
- Tucker Jr., Harry. "Introducción" a Rank Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Chapel Hill: North Carolina, 2005. Impreso.
- TV Tropes. "Must Be Invited - Vampire Invitation." TV Tropes. Web. 29 May, 2015. Web.
<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MustBeInvited?from=Main.VampireInvitation>.
- Vadoulakis, Dimistris. "The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's 'the Uncanny'". Wisconsin University: 32.2, 2006. 20 Oct, 13. Web.
- Weininger, Otto. *Sex and Character*. Nueva York: G.P. Putnam's Sons, 1906. Web.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Nueva York: Harcourt, Brace and Co, 1925. Impreso.
- X-55 et al. "Hulk (Bruce Banner) - Marvel Universe Wiki: The Definitive Online Source for Marvel Super Hero Bios." Marvel Universe Wiki RSS. Marvel. Web. 28 May 2015.
<[http://marvel.com/universe/Hulk_\(Bruce_Banner\)](http://marvel.com/universe/Hulk_(Bruce_Banner))>.
- Yi Sencindiver, Susan. "Sexing the Doppelgänger: A Recourse to Poe's 'Ligeia'". Aarhus University, 2010. Web.
- _____. "Shared Secrets: Motherhood and Male Homosexuality in Doppelgänger Narratives". Aarhus University: Kontur 21 May, 2011. Web.
- Živković, Milica. "The Double as the 'Unseen' of Culture: Towards a Definition of Doppelgänger". *Facta Universitatis: Linguistics and Literature*. 2.27, 2000. 29 Sep, 2012. Web.