

Aproximaciones al estudio del doble: la variante femenina en “Macedonia” de Adela Fernández

APPROACHES TO THE FIGURE OF THE DOUBLE: THE FEMININE VARIANT IN “MACEDONIA” BY ADELA FERNÁNDEZ

Daniela Alejandra Álvarez-Molina*

 0009-0001-6612-3180

Correo-e principal: daniela.almolina@gmail.com

Manuel de Jesús Llanes-García*

 0000-0002-3381-2844

Correo-e: manuel.llanes@unison.mx

*Universidad de Sonora, México



Recibido: 16 de diciembre de 2025

Aprobado: 19 de marzo de 2026

Resumen: Adela Fernández es una de las figuras más enigmáticas de la literatura mexicana. En su obra cuentística destacan temas relacionados con lo fantástico, la maternidad y la muerte. En este trabajo se analiza el cuento “Macedonia”, perteneciente a la antología *Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos* (1996). El relato aborda distintas problemáticas ligadas a la figura del doble, como el sacrificio, la identidad, la herencia generacional y lo cíclico del espacio-tiempo, dentro y fuera del escenario. Este artículo propone un estudio de la variante femenina de la figura del doble. Finalmente, las nuevas perspectivas de análisis sobre su poética nos permiten ubicar su obra a la par de la literatura contemporánea escrita por mujeres, que ha sido estudiada de acuerdo con distintos enfoques, particularmente aquellos que permiten explorar los miedos y las inquietudes de las autoras, tal como se pretende hacer en este trabajo.

Palabras clave: figura del doble; maternidad; teatro; cíclico; muerte; identidad

Abstract: Adela Fernández is one of the most enigmatic figures in Mexican literature. Her short stories prominently feature themes related to the fantastic, motherhood, and death. This paper analyzes the story “Macedonia,” from the anthology *Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos* (1996). The story addresses various issues linked to the figure of the double, such as sacrifice, identity, generational inheritance, and the cyclical nature of space and time, both on and off the page. This article proposes a study of the female variant of the double figure. Finally, new perspectives on the analysis of her poetics allow us to place her work alongside contemporary literature written by women, which has been studied from various angles, particularly those that explore the fears and anxieties of female authors, as this paper intends to do.

Keywords: figure of the double; motherhood; theatre; cyclic; death; identity



INTRODUCCIÓN

La figura del doble permite explorar lo reprimido. Se vincula con la parte oculta del ser: aquello que negamos ante los otros, pero que nos habita. Su manifestación permite un acercamiento al estudio de los conflictos internos, lo que genera un ejercicio de introspección del yo que se desdobra.

La presencia del doble es devastadora: genera miedo e incertidumbre ante el encuentro de uno mismo. Su aparición puede provocar ambigüedad cuando se presenta de manera onírica o como una alucinación. En otros casos, adopta identidades biológicas distintas o se manifiesta en edades diferentes. En este trabajo se estudia la variante femenina del doble mediante un célebre personaje teatral interpretado por madre e hija. En “Macedonia”, de Adela Fernández, la figura del doble se presenta como una variante del tema: original y réplica no solo comparten familiaridad, también un destino determinado, el sacrificio, los miedos y conflictos internos de los personajes femeninos.

Margaret y Macedonia desempeñan un papel dentro de una obra teatral; el sacrificio de ambas se encarna en la figura de Ifigenia, la malograda hija de Agamenón y Clitemnestra. Este rol teatral permite analizar una variante femenina de la figura del doble. De esta forma, resulta fundamental retomar aquellas obras que incorporan distintos elementos en la construcción del doble.

Este trabajo analiza el vínculo entre Ifigenia, Margaret y Macedonia: tres figuras ligadas por el sacrificio y el destino. Los objetivos implican el estudio de la variante femenina del doble y explorar los elementos del relato: el sacrificio, el vínculo entre madre e hija, el tiempo cíclico y el determinismo del espacio teatral. Dicho espacio no solo funciona como un vínculo de interacción entre personajes y sus roles, sino que además encierra un ambiente de misterio, pues tanto los actores como el público parecen estar ligados al espacio, como se analiza a lo largo del presente texto.

Se propone estudiar el doble en la obra desde la interpretación que la entiende como una variante que se manifiesta mediante un tercer ‘sujeto’: un personaje teatral que madre e hija interpretan. En “Macedonia”, el doble no surge como una proyección emocional de la mujer ni como una manifestación fragmentaria que responde a una condición médica. El cuento presenta una reinterpretación de motivos ligados al doble

femenino: aunque ya no se asocia con la locura femenina, la anulación de las emociones por parte de los médicos o enfermedades vinculadas a lo femenino, el cuento explora cómo la maternidad interviene en la manifestación. También indaga cuestiones fundamentales sobre lo femenino: la conexión entre madre e hija, el papel de las actrices que deben interpretar el mismo personaje para complacer al público, el trabajo y la maternidad, la muerte de la madre y el deseo de conexión.

El narrador presenta la historia de la madre e hija mediante el teatro, entendiéndolo como un espacio determinista, no solo de interpretación. Ambas sacrifican su vida por el público y la obra. Su conexión trasciende el rol que encarnan en escena: Ifigenia se convierte en un elemento que las une.

ADELA FERNÁNDEZ

La escritora Adela Fernández ha consagrado su narrativa a explorar temas relacionados con la muerte, la maternidad, el abandono y el sacrificio. En sus cuentos aborda situaciones que llevan a los personajes al límite; sus cuerpos son receptores de la violencia, a veces ejercida contra sí mismos.

La autora se destacó en la narrativa con su primera publicación titulada *El perro. El hábito por la rosa*, de 1975. Posteriormente, retomó esas historias en *Duermevelas*, de 1986. Diez años después publicó *Vago espinazo de la noche*. Estas últimas fueron recopiladas en dos ediciones, una de ellas póstuma. La primera, titulada *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche* (2009), se publicó por la Editorial Campana. En esta antología, la autora escribió un prólogo que ofrece un acercamiento al pensamiento mágico que caracteriza su obra. Posteriormente, la

editorial Fondo de Cultura Económica publicó en 2022 una edición bajo el título *Cuentos reunidos*, con prólogo de Jazmín G. Tapia Vázquez.

La narrativa de Fernández permite un acercamiento a lo femenino en disputa, manifestado en la confrontación de la mujer con las expectativas sociales. La figura del doble en su obra ha sido explorada mediante la multiplicación. La autora presenta personajes que se desdoblan y se multiplican. En “Cordelias”, la figura del doble de la niña comienza una multiplicación a partir de sus reflejos, lo que ocasiona caos y miedo en su espacio rural. En “El montón”, también se mantienen rastros de este tipo. El doble remite a cuerpos abundantes, multiplicados, que han pululado y causan un efecto en su entorno.

Del mismo modo, la maternidad constituye un tema recurrente: sus relatos revelan el lado oculto de esta experiencia; explora lo oculto, lo sucio, lo abyecto. En “La jaula de la tía Ene-dina”, la maternidad es animal y monstruosa; en “Yemasanta”, refleja el deseo de convertirse en madre sin importar el costo o los daños; en “Cordelias”, la maternidad es adoptada sin importar la multiplicidad de las niñas; en “Ese maldito animal”, la madre pierde el control del hogar debido a las obsesiones de su hijo.

La experiencia de la maternidad se presenta con distintos enfoques, sobre todo en la representación de las vivencias que se alejan de su idealización. En el caso de “Macedonia”, la maternidad se desarrolla en un espacio en el que el cuerpo se somete a la interpretación de otro de forma constante. La niña crece en el teatro y su vida transcurre tras el escenario, en relación con la obra que su madre interpreta. Este análisis explora la maternidad y lo femenino, y la forma en la que las mujeres ejercen un papel dentro y fuera del escenario.

Asimismo, aborda la variante femenina del doble proyectada en la puesta en escena, manifestada en diversas cuestiones que se

desarrollarán más adelante. En primer lugar, se analiza el vínculo entre Ifigenia y Margaret: ambas comparten el sacrificio. Una entrega su vida por el viento a favor; la otra, por la obra. Esta relación activa una dimensión fantástica que permite cuestionar la realidad temporal y el espacio teatral. La vida de Margaret es el teatro: su embarazo, el parto y la maternidad ocurren aquí.

SOBRE EL CUENTO “MACEDONIA”

En “Macedonia” se explora la vida de una mujer campesina que se convierte en actriz. Margaret Lower consigue el papel protagonista de Ifigenia en un teatro de provincia. Dedicar su vida a la obra y al público que, con una actitud mística, acude a las funciones y se niega a ver otra puesta en escena que no sea *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides. De los encuentros entre Margaret y el director Eumenes Malanos nace Macedonia. La niña crece en el ambiente del teatro, espacio catalizador y determinista: es lo único que ella conoce, no existe más vida que el escenario. Cuando Margaret muere, su hija, una niña de ocho años, toma su lugar. Macedonia cumple el rol de Ifigenia, un rol que aprendió al observar a su madre interpretar tal papel. El destino de Macedonia está marcado desde su nacimiento, sellado por un pacto en silencio: tomar el rol de su madre y sacrificarse por la obra. El doble, en este caso, se encarna mediante Ifigenia.

La variante femenina de la figura del doble se hace presente, representada por Margaret-Ifigenia-Macedonia. La maternidad es un tema indispensable de estudio, pues permite explorar lo cíclico generacional: madre e hija están vinculadas con Ifigenia. Otro de los temas principales es la muerte, no vista como el fin, sino como cambio de persona, una nueva interpretación. En este cuento, la muerte solo existe dentro del teatro: ocurre de manera performativa y es una interpretación más.

El espacio del teatro no es un lugar común, en él se desarrolla tanto la obra como la vida de los actores y las actrices. Es fundamental en la vida de Macedonia, no conoce otra forma de vivir sin estar conectada e inmersa en el teatro. Los personajes aprenden y se desarrollan, pero se encuentran ligados a sus papeles. Margaret, por ejemplo, describe cómo se siente mayor y madura para interpretar a Clitemnestra, madre de Ifigenia. El

tiempo del teatro transcurre de forma diferente, la rutina es un componente esencial en el espacio que determina la vida de todos.

El teatro funciona bajo los principios tradicionales de la literatura gótica: mantiene una atmósfera propia de este género debido a su carácter cerrado, la imposibilidad de movimiento de los personajes, la oscuridad y los elementos que lo vinculan con la muerte, tanto dentro como fuera de escena. El escenario se convierte así en el espacio idóneo para el sacrificio de Ifigenia.

Además, adquiere una dimensión sobrenatural en la relación entre escenario y público, un aspecto que se desarrolla a lo largo de este trabajo. Se recrea una atmósfera siniestra que genera tensión en el espacio, marcado por la necesidad y el deseo. Esta dinámica parece responder a una cuestión del destino. El teatro, entonces, funciona como un espacio simbólico que permite desencadenar el deseo y el destino, sobre todo, el sacrificio y la tragedia.

El tiempo en el teatro no es exclusivo de actores, los espectadores piden y necesitan la misma obra una y otra vez. Esta repetición constante cumple con una función casi simbiótica entre la obra y los asistentes. El público forma parte del ritual: exige que se presente la misma obra una y otra vez, sin permitir cambios. Parece que demandan el sacrificio de Ifigenia noche tras noche, como una forma de escapar de su día a día y enfrentarse a una muerte simbólica.

Este es un elemento importante: los actores están a merced de las exigencias del público, que no se cansa ni busca otra obra. La audiencia se encuentra ligada a la representación, lo que refuerza el determinismo que rige el espacio teatral. La temporalidad del escenario adquiere un carácter cíclico y repetitivo, una constante que abarca desde los rituales previos a la función hasta el proceso de desprenderse del personaje una vez concluida la obra.

En "Macedonia", la obra sigue presentándose por la exigencia de su público, no existe una necesidad de cambio mientras la audiencia constantemente pide ver representado el sacrificio de Ifigenia. Ambos dependen del otro: sin espectadores no hay obra y viceversa. Así, mantienen el ciclo, el ritual.

En cuanto a la estructura formal del cuento, se identifica un narrador heterodiegético con focalización cero. Este subraya detalles relevantes que escapan de la perspectiva de personajes como Margaret o Macedonia. Por medio del narrador, se reconocen las acciones de los personajes, lo que ayuda a

comprender el trasfondo de sus emociones y cómo entienden el mundo. La narración también describe la interacción entre madre e hija y refleja la perspectiva de Macedonia sobre la muerte: un acto en escena.

La variante femenina de la figura del doble cumple con una función simbólica y generacional: el destino, la tragedia, el sacrificio y la muerte son parte del ciclo. Por lo tanto, la muerte no detiene la obra. El ritual del teatro demuestra que no existe escape a una vida determinada por la actuación. Curiosamente, no solo los actores están obligados a cumplir con su destino una y otra vez, sino que el mismo público del teatro de provincia sigue asistiendo a la misma obra.

MARCO TEÓRICO

A lo largo de la historia de la literatura, la figura del doble ha sido un tema recurrente, pues permite cuestionar la moral y la identidad de los personajes. También abre un diálogo sobre la división entre cuerpo y alma, aspecto fundamental en narrativas que abordan esta figura.¹

¹ La figura del doble también ha sido un recurso utilizado sobre todo en la tradición gótica, ya que permite la otredad desde una perspectiva limitada por cuestiones morales y transgresoras. El doble resalta los aspectos ocultos de la mente y las consecuencias del desdoblamiento del yo. Esta inquietud ha sido explorada desde diversas configuraciones, en las que destacan novelas como *El caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, de 1886 (2025), y *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, de 1890 (2015). Estas novelas marcaron un cambio de paradigma sobre la disputa entre la fragmentación de la identidad y la fragmentación corporal. El doble demuestra que la naturaleza humana tiende al pecado y al mal, de ahí que este se convierta en un conflicto central en las obras que abordan esta figura. Por su parte, Edgar Allan Poe expone en su cuento "William Wilson", de 1839 (2020), la manifestación fragmentaria de la identidad como una proyección corporal, lo que constituye una figura recurrente en la vida del personaje. Estas obras comparten no solo la figura del doble, sino que también exploran su aparición desde

Los temores asociados al doble suelen vincularse con lo denominado maligno o abyecto,² en especial cuando los personajes rompen con las normas morales o realizan actos que desafían el sistema de creencias establecido al que pertenecen. Este ser inquietante despliega una serie de pensamientos asociados con la muerte y los imaginarios góticos. Su presencia despierta el miedo debido a la amenaza del doble de desestabilizar al yo.

En la tradición hispanoamericana, la figura del doble ha sido plasmada por distintos autores. En *Aura*, de Carlos Fuentes, de 1963 (2014), se presenta el doble femenino mediante una fragmentación temporal, en la que coexisten una versión joven y una versión anciana de la misma identidad. La temporalidad en este relato constituye un eje fundamental en la construcción del doble, aspecto que comparte con el cuento “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar, de 1956 (2016), donde el doble se presenta desde una fragmentación que cuestiona la realidad y lo onírico.

espacios tradicionales en la literatura gótica, especialmente aquellos cuyo ambiente oculto y desolado era apto para la irrupción de estas presencias amenazadoras. Por otro lado, en la aclamada novela *Frankenstein*, de Mary Shelley, de 1818 (2024), se explora la creación del monstruo, quien comparte un vínculo con su creador. Esta manifestación del doble responde a una inquietud muy propia de la época relacionada con los avances de la ciencia moderna. El doble, en su manifestación física, puede proyectarse desde distintas corporalidades, en algunos casos incluso monstruosas, que conservan rasgos de la identidad de aquel que representa. Sigue siendo aterrador y amenazante, una figura que representa lo que se niega de uno mismo y, al manifestarse, revela lo oculto del ser.

- 2 En este trabajo se retoman los conceptos de Julia Kristeva en torno a lo abyecto como parte central del análisis. En este caso, lo abyecto opera dentro de la variante femenina del doble que se configura en el relato, porque la interpretación compartida del personaje de Ifigenia no solo desdibuja las fronteras entre madre e hija, sino que también corrompe el espacio teatral donde la identidad se fragmenta. Desde esa perspectiva, lo abyecto no solamente causa repulsión, sino que perturba el orden al subvertir la identidad, el cuerpo y el espacio.

En la tradición literaria escrita por mujeres, la figura del doble se relaciona con la identidad femenina. En su artículo titulado “‘The Yellow Wallpaper’: Algunas consideraciones sobre el doble subjetivo femenino”, Rosa Bono Velilla ofrece una perspectiva de estudio sobre la aparición del doble subjetivo en la literatura femenina. Tradicionalmente, el doble subjetivo ha estado asociado a los personajes masculinos. Sin embargo, Bono Velilla analiza la manifestación del doble en el cuento “The Yellow Wallpaper”, de Charlotte Perkins Gilman, donde este fenómeno se presenta en un personaje femenino, lo que constituye una excepción. De esta manera, el cuento rompe con el canon literario de la figura del doble: la mujer no solo observa el reflejo, sino que participa en el desdoblamiento de su identidad. Así, los elementos que configuran la figura del doble en este relato adquieren mayor relevancia más allá de una alucinación o aparición: el doble se asume como una forma de resistencia ante una identidad negada que, al final del relato, se fusiona.

Bono Velilla también destaca textos que abordan el doble como figura central. Entre ellos, menciona “The other side of the mirror”, de 1896, de Mary Elizabeth Coleridge (2026), donde el doble simboliza una identidad fragmentada, y “La Borgoñona”, de Emilia Pardo Bazán (2026), en la que el doble se reconoce como doble objetivo desde un personaje masculino. En un acercamiento a la literatura contemporánea, la autora menciona los cuentos “Lejana”, de 1951, de Julio Cortázar (2009), y “Lúnula y Violeta”, de 1980, de Cristina Fernández Cubas (2024). Ambos exploran el doble femenino desde su aparición; en palabras de Bono Velilla, “los relatos recuperan la cuestión crónica de la actividad literaria femenina, y cada uno de los textos revela a su modo una preocupación por la voz del personaje principal que siempre revela la voluntad de expresión frustrada” (Bono, 2021: 80).

Históricamente, el doble femenino ha sido asociado con los conflictos de la mujer en relación con las pasiones, los sentimientos y la llamada «histeria». Perkins Gilman construye la figura de la mujer oculta y confinada al hogar, lo cual se hace evidente en “The Yellow Wallpaper”. En este texto, la protagonista habita una casa vacacional, lejos de su hogar y con pocas visitas, en un intento de mejorar su condición, pero ella termina fusionándose con aquel ser que la atormentaba.

En su artículo “Dobles, doblajes, dobleces: género, maternidad y otras monstruosidades en textos españoles contemporáneos”, Adriana Minardi y Alejandra Suyai Romano señalan



que, en mayor medida, la figura del doble femenino se utiliza o funciona como un espacio de resistencia, desobediencia y monstruosidad (Minardi y Suyai, 2025: 48). Para el análisis de “Macedonia”, la variante del doble no opera en función de la libertad femenina, sino que, por el contrario, participa dentro de la lógica determinista. Por ello, en ese trabajo se propone abordar dicho fenómeno como una variante del doble y no como una manifestación tradicional del mismo.

Adela Fernández construye personajes condicionados por experiencias trágicas y violentas que, sin embargo, no siempre son percibidas como tales por ellos mismos, pues en el universo simbólico que habitan dichas vivencias pueden significar felicidad, esperanza o incluso libertad. Macedonia crece en el teatro y a partir de ahí se configura su vida. En este sentido, el doble no implica emancipación, sino una transformación impuesta: la niña debe interpretar su papel.

Resulta interesante la afirmación de las autoras del artículo respecto a que “la maternidad se erige como una de las experiencias más potentes para pensar en el doble y lo siniestro en clave femenina” (Minardi y Suyai, 2025: 53). En la narrativa de Fernández, las maternidades se presentan bajo la obsesión y la violencia, en contraste con Margaret, quien vive tranquila la maternidad. En cierta forma, sí existe una cercanía entre la maternidad y el doble, pues Margaret mantiene a su hija en ese espacio que la condiciona. No es un desdoblamiento de carácter tradicional, sino un doble que se encarna como herencia y determinismo: un papel, Ifigenia, que conecta a madre e hija en un vínculo trágico.

En el presente trabajo se retoman teorías sobre la figura del doble con el fin de construir un aparato metodológico que facilite el análisis de la variante femenina. Por ello, se consideran los estudios de la figura del doble como una manifestación del inconsciente, que expresa lo reprimido. Según Freud:

Nos hallamos así, ante todo, con el tema del «doble» o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su «doble» —lo que nosotros llamaríamos telepatía—, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo

ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas. (1981: 3803)

La teoría de Freud aporta distintos elementos que permiten relacionar cómo se manifiesta la variante del doble en “Macedonia”. Tanto madre como hija comparten más que el papel principal en una obra, lo que justifica el estudio de esta variante. Sin embargo, existen elementos que van más allá del psicoanálisis, como una estructura determinista ligada a la relación entre madre e hija, las instituciones a las que pertenecen y el carácter cíclico y temporal del teatro. En este relato, el doble no infunde miedo, sino que es encarnado y heredado. Por ello, su estudio se vuelve complejo: las teorías retomadas para este trabajo nos permiten complementar los distintos aspectos que serán estudiados, ofreciendo así una perspectiva más amplia respecto a la variante.

Julia Kristeva estudia el tema del doble en *Poderes de la perversión*. Para la autora, lo abyecto proviene del interior: es un fenómeno que se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos; nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos (Kristeva, 1988: 13). Lo familiar inquieta porque representa un reconocimiento desde un lugar que no debería existir o considerarse. La fragmentación del cuerpo involucra un reconocimiento del sujeto-objeto, pero esto desestabiliza la realidad y cuestiona qué es real y qué es imaginado. La otredad, entonces, amenaza la identidad del yo. En “Macedonia”, la construcción del yo de Macedonia está ligada a la voluntad del teatro. Por ello, lo familiar no inquieta, sino que es parte del acto escénico, materia que tendrá mayor relevancia en este estudio.

Por otro lado, el teórico Noël Carroll estudia aspectos relacionados con el género de terror en diferentes manifestaciones artísticas. En su obra, destaca el estudio de los objetos que él denomina ‘terror-arte’, mejor conocidos como monstruos. La taxonomía de estos seres puede variar, porque sus funciones y configuración corresponden, en gran medida, a ciertos miedos culturales. Carroll distingue dos categorías para estructurar a los seres terroríficos: la fusión y la fisión.

De acuerdo con Carroll, “with fission, the contradictory elements are, so to speak, distributed over *different*, though metaphysically related, identities. The type of creatures that I have in mind here include *doppelgängers*, alter-egos, and werewolves”³ (Carroll, 1990: 45-46). En este caso, los seres transgreden los límites de su clasificación cultural y por ello producen rechazo y terror. Además, Carroll explica:

Structurally, what is involved in spatial fission is a process of *multiplication*, i.e., a character or set of characters is multiplied into one or more new facets, each standing for another aspect of the self, generally one that is either hidden, ignored, repressed, or denied by the character who has been cloned. (1990: 46)⁴

De esta manera, se encuentra una forma de acercarse a la identificación de las figuras del doble desde la construcción de los monstruos. La teoría de Carroll nos permite identificar

cómo se desarrollan estos procesos y las categorías para buscar un acercamiento al estudio de la variante femenina de la figura del doble en “Macedonia”. El objetivo es mostrar cómo la figura del doble emerge por medio de un tercer personaje que es interpretado en la obra. Para ello, se destaca el estudio del teatro como un espacio determinista, cuya temporalidad se encuentra constantemente sujeta a una repetición: los asistentes forman parte también del carácter cíclico vinculado al espacio. Además, se resalta la importancia de los personajes, madre e hija y la figura de Ifigenia, porque sus cuerpos están ligados a su papel y al teatro: no hay forma de escapar de su destino.

La figura del doble también ha sido abordada desde diversas narrativas cuyas bases teóricas señalan no solo el enigma de la identidad, sino una problemática entre cuerpo y alma. En su artículo “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, Juan Herrero Cecilia retoma el doble desde distintas manifestaciones teóricas y literarias. Su trabajo permite rastrear al doble y cómo este ha sido empleado en la literatura. El presente trabajo busca evidenciar que es posible estudiar una variante del doble desde lo femenino, lo cual no se manifiesta únicamente a través del reconocimiento del doble, sino como una dimensión más profunda: la generacional, representada mediante un personaje teatral.

Esto no implica desconocer las teorías canónicas sobre la figura del doble, pues estas constituyen la base sobre la cual se sustenta el presente trabajo. Sin embargo, Adela Fernández incorpora en su narrativa ciertos matices que, en ocasiones, dificultan una identificación inmediata con figuras establecidas por la tradición literaria. Como ocurre con bastantes autores, sus obras suelen abordarse desde perspectivas particulares, no obstante, la complejidad del análisis exige la elaboración de un marco teórico que integre y señale distintas aproximaciones críticas.

Antes de abordar el análisis, es necesario mencionar el concepto de intertextualidad presente en el relato. Gérard Genette, en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), define este concepto: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10). En “Macedonia”, esta copresencia es fundamental: *Ifigenia en Áulide* no solo se menciona, sino que se representa y configura la vida de los personajes, así como la figura del doble. La obra teatral no funciona como una referencia cultural, sino

3 “Pero en la fisión, los elementos contradictorios se distribuyen, por así decirlo, entre identidades distintas, aunque metafísicamente relacionadas. El tipo de criaturas en las que estoy pensando aquí incluye a los *doppelgängers*, los alter-egos y los hombres lobo”.

4 “Estructuralmente, lo que involucra la fisión espacial es un proceso de *multiplicación*, es decir, un personaje o un conjunto de personajes se multiplica en una o más facetas, en la que cada una representa otro aspecto del yo, generalmente un aspecto oculto, ignorado, reprimido o negado por el personaje que ha sido clonado”.

como el núcleo simbólico que se prolonga en el relato y sostiene el determinismo de los personajes.

LA RELEVANCIA DE *IFIGENIA EN ÁULIDE*

En “Macedonia” se hace referencia a la obra *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides (2000a). El papel protagónico lo comparten madre e hija, un tema fundamental en el cuento. La intertextualidad está presente en toda la narración. Curiosamente, la obra adquiere una dimensión que se expande más allá de su representación teatral: implica un desdoblamiento corporal que excede la interpretación y se manifiesta en el día a día de los personajes.

En la tragedia de Eurípides se relata la historia de Ifigenia en los eventos acontecidos antes de la batalla de Troya. Un anciano vidente, Calcas, le dice al rey Agamenón que, para tener vientos favorables, debe sacrificar a su hija Ifigenia. El debate central de esta tragedia radica en el sacrificio de la joven, pues ella decide entregarse voluntariamente. Sin embargo, la diosa Artemisa interviene y la salva; además, sustituye a Ifigenia por un ciervo, que es sacrificado en su lugar.

El sacrificio de Ifigenia representa una disputa entre el deber y el deseo. El deber se representa por Agamenón y el ejército, porque lo primero que importa es el bienestar y seguridad de la flota ante la guerra. El deseo de salvar a Ifigenia proviene de su familia, principalmente de su madre, Clitemnestra, y de su hermano, Orestes. Incluso Aquiles, conmovido por el destino trágico de la joven, intenta protegerla de la crueldad de Agamenón.

Las tragedias griegas muestran que la humanidad está destinada a cumplir la voluntad de los dioses. Solo en ellos se guarda el destino de los humanos: salvarlos o condenarlos. En el caso de Ifigenia, la diosa Artemisa intercede por ella.

En *Ifigenia en Tauris* (Eurípides, 2000b), en la que continúa la historia, se explora el destino de Ifigenia. La joven es enviada a Tauris, lugar donde sirve como sacerdotisa y participa en sacrificios humanos. En esta tragedia se retoma la importancia de la familia: Ifigenia logra escapar con la ayuda de su hermano Orestes, quien se lleva consigo una estatua de Artemisa.

Ifigenia simboliza el sacrificio en favor de un bien mayor. Su obediencia la lleva a someterse a la voluntad de su padre y de los dioses, quienes exigen su vida a cambio de vientos favora-

bles. La intervención de Artemisa representa un intercambio: el ciervo adquiere una representación simbólica como doble de Ifigenia. El sacrificio se convierte en un acto performativo por la sustitución y el significado que encarna el animal. La suplantación funciona en la medida en que se toma el lugar del otro.

Desde la perspectiva del sacrificio, el intercambio y la suplantación, se abre un camino de estudio para el cuento “Macedonia”. La obra de *Ifigenia en Áulide* no solo está presente de forma directa, sino que sus elementos fundamentales configuran también a los personajes: la obra destaca más que la vida de los personajes, ya que sus cuerpos están sometidos a una voluntad que los trasciende, y en ella el sacrificio y la muerte se relacionan.

La muerte es vista como un acto, los cuerpos son intercambiados. A partir de estas conexiones, se puede analizar la variante femenina de la figura del doble, en la que Ifigenia actúa como un eje que une a madre e hija tanto dentro como fuera del escenario, en la vida y en la muerte.

ANÁLISIS DEL SACRIFICIO Y LA FIGURA DEL DOBLE

El sacrificio de Ifigenia permite a su padre y sus tropas partir del puerto de Áulide hacia la batalla de Troya, tras el rapto de Helena por Paris. Calcas, el adivino, le dice al rey de Micenas que debe sacrificar a Ifigenia para obtener vientos favorables. Ella no tiene otro escape más que aceptar su destino, ceder ante la voluntad de los dioses y cumplir con su padre, Agamenón.

La conexión entre Margaret y su hija, Macedonia, radica justo en que ambas interpretan a Ifigenia. Antes de morir, Margaret, que había encarnado a Ifigenia durante muchas funciones, decide un día que está lista para

cumplir con el rol de Clitemnestra, la madre de Ifigenia. De esta forma, Margaret transita hacia una nueva etapa de su vida, donde se siente preparada para asumir un nuevo papel. Desafortunadamente, Margaret muere.

Este relato inicia de la siguiente manera: “Macedonia sabe que la muerte no es más que quitarse el maquillaje” (Fernández, 2022: 127). Así, se presenta la muerte como un acto performativo, un ritual en el teatro en el que incluso los restos de Margaret terminan formando parte del espacio. Hay una conexión entre Margaret y el teatro, con tintes sobrenaturales: ella sigue en escena incluso tras su muerte, pues sus restos se integran a ese lugar que no solo fue significativo para ella, sino también para sus compañeros y el público. El entierro de Margaret en el teatro no es un detalle menor, pues señala la imposibilidad de salir de ese espacio. La muerte se percibe como una interpretación más, un acto callado cuyo maquillaje y vestuario son mortajas fúnebres y los diálogos son el silencio.

En este trabajo se afirma que el sacrificio de Margaret equivale al sacrificio de Ifigenia. Ambas dan su vida por el bienestar de los demás y cumplen su función, no solo como madre o hija, sino como figuras destinadas a un bien mayor. Ifigenia, en el mito, es reemplazada por un ciervo; Margaret, por Macedonia.

El sacrificio de Margaret es entregar su vida al teatro. Este vínculo refuerza la idea de sacrificio: incluso su maternidad estuvo determinada por el espacio. Macedonia crece en ese escenario, del que no parece salir ni conocer otra realidad. La obra se repite noche tras noche; su madre muere una y otra vez en escena hasta que al final la muerte se convierte en un acto distinto, uno que Margaret encarna para siempre. Esto le permite a Macedonia asumir el papel de Ifigenia y, en cierta medida, intercambiar su lugar con el de su madre.

El papel principal de Ifigenia no solo representa el sacrificio y el vínculo entre madre e hija, sino que además simboliza la posibilidad de explorar la variante femenina de la figura del doble. Margaret es una chica de provincia que se convierte en actriz y luego en madre. Ella mantiene a su hija dentro del teatro, sin conocer más vida que la actuación. Ifigenia permite la conexión generacional entre ellas. Se reconoce su papel como una instancia simbólica: Macedonia es el ciervo.

Nos interesa identificar la figura del doble en “Macedonia”, donde Ifigenia se convierte en el doble que madre e hija comparten: un rol predeterminado y destinado a ambas. A diferencia de la concepción clásica del doble, renombrada desde la postura de Freud, en esta instancia se entiende como una proyección psicológica ambigua y físicamente separada de la identidad original; en Ifigenia esta figura se manifiesta mediante un ciclo de herencia y determinismo asumido en su papel protagónico. El doble mantiene su importancia como proyección, pero también representa una forma de manifestar el destino de ambas mujeres.

Tradicionalmente, el doble ha funcionado como un medio para revelar lo reprimido y lo oculto, y así exponer una identidad negada. Sin embargo, en “Macedonia”, la figura de Ifigenia encarna esta variante del doble por medio del sacrificio en la tragedia. La repetición constante de la muerte se inscribe en los cuerpos de ambas, quienes quedan ligadas a Ifigenia de manera irremediable. Así, su identidad no se construye con base en la individualidad y el desarrollo personal, sino que se liga al teatro y sus exigencias.

La figura del doble tiende a generar miedo por su presencia amenazante. Sin embargo, en este caso, la variante femenina de la figura del doble en este relato no parece generar miedo y repulsión; al contrario, el sacrificio se asume como una necesidad producto del desconocimiento de Macedonia sobre la vida fuera del teatro.

El doble aparece en el teatro y comparte un tercer sujeto: madre e hija encarnan a Ifigenia en temporalidades distintas, en cuerpos diferentes, unidos por el sacrificio y el papel protagónico. Ifigenia tiene la función del doble: una figura que, en cierta medida, habita y cobra vida dentro del teatro bajo sus propias leyes. Ifigenia demanda un cuerpo capaz de encarnar su tragedia y morir cada noche. Así, se convierte en un vínculo entre ambas que trasciende la vida y la muerte.

La repetición de la obra es una constante. El público es persistente: demanda *Ifigenia en Áulide* cada noche. Este elemento refuerza el carácter cíclico de la narrativa: mientras el público exige la función, el elenco la interpreta sin descanso. Esta interpretación constante de Margaret convierte, en cierta medida, su actuación en una rutina: cada noche sube al escenario, encarna a Ifigenia y muere en escena.

Hasta este punto, la interpretación de Ifigenia no se presenta como una manifestación del doble en sí misma. Se trata de un papel que Margaret representa y que, al finalizar la función, desaparece junto con el maquillaje y el vestuario. Sin embargo, este proceso también implica un ritual necesario para la puesta en escena: Margaret debe atravesar rituales para interpretar el papel. En el contexto teatral, estas acciones se realizan antes de la función para asegurar que todo se ejecute de forma correcta.

Desde cierta perspectiva, parece imposible que Margaret no represente a Ifigenia, así como Ifigenia no puede existir sin Margaret. Esta conexión sugiere una dinámica dentro de la variante del doble. Mediante el teatro, Margaret encarna a Ifigenia, pero fuera del escenario, tras bambalinas, su vida sigue girando en torno a la obra *Ifigenia en Áulide*.

La primera manifestación de la variante del doble no radica solo en interpretar el papel de Ifigenia, sino que adquiere una profundidad mayor en la constante, en la aparición de rituales antes y después de la función: implica el sacrificio dentro y fuera de la obra. La segunda forma de variante tiene que ver con Macedonia.

Tras la muerte de Margaret, queda un papel protagónico libre, lo que altera el orden del teatro y pone en riesgo la continuidad de las funciones. Sin embargo, Macedonia ha crecido observando a su madre, no conoce más mundo que el teatro. Para ella, la muerte no es un suceso traumático o doloroso, sino un cambio de personaje o de acciones. Toma el papel de su madre y a nadie parece importarles que una niña de ocho años encarne a Ifigenia. Macedonia cumple con su papel y, simbólicamente, actúa como el ciervo: un cambio de cuerpos, el reemplazo de su madre. Justo aquí se presenta la segunda variante: Macedonia toma el papel protagónico que interpretaba su madre, siendo Ifigenia el vínculo entre ambas, un reemplazo que va más allá de la diferencia de edad entre madre e hija, porque ambos cuerpos son utilizados para encarnar a Ifigenia.

La sustitución no se reduce a la interpretación, sino que toma forma en el entorno: el elenco, los rituales y el público.

Como se ha dicho a lo largo de este trabajo, el espacio del teatro es un espacio cerrado con sus propios códigos y reglas. Esto se refleja en el vínculo del espacio con la obra y el público, además del carácter cíclico del tiempo. Macedonia crece dentro de ese espacio, su vínculo con el teatro es innato, mientras que el de Margaret se vuelve perpetuo, pues sus restos están ahí, dentro del espacio escénico. Esta repetición constante refuerza el determinismo y el tiempo recurrente del relato, además de lo abyecto de la muerte: el cadáver permanece en un espacio familiar y cotidiano, presente en la vida teatral. Al retomar a Kristeva, se recuerda que el cadáver debe permanecer oculto, fuera del área social y, por eso, mantener los restos de la mujer se torna abyecto.

El doble en este relato no cumple con la función amenazadora del inconsciente ni revela lo oculto de uno mismo, como planteaba Freud. En este caso, la variante consiste en encarnar un papel dentro de la obra. Un destino que Macedonia debe cumplir, igual que Ifigenia debía cumplir con el sacrificio. El doble se manifiesta en distintas corporalidades y de distintas formas: se encuentra sujeto a la disponibilidad de interpretar a Ifigenia, quien, como tercer sujeto, exige ser encarnada, lo que implica la necesidad de su interpretación.

Al retomar la clasificación de Carroll, el doble en el relato no corresponde a la categoría de fusión, pues madre e hija no integran elementos contradictorios de un mismo ser. En cambio, se acerca más a la fisión, en específico la fisión espacial, puesto que el espacio y la sustitución configuran el destino. Margaret se extiende por medio de Macedonia, quien ocupa su lugar y representa el papel protagónico. Macedonia no es un doble amenazante que revela lo oculto de Margaret, más bien, evidencia la sustitución generacional y el determinismo de quien nace en el entorno teatral.

La variante femenina de la figura del doble

en esta obra simboliza el sacrificio como punto de encuentro entre madre, hija y el personaje interpretado. Ifigenia representa el sacrificio por su familia; Margaret por la obra y el público; y Macedonia asume esos sacrificios, pero adquiere la característica del intercambio al reemplazar a su madre.

La relación familiar entre madre e hija se liga de forma estrecha al teatro. En “Macedonia”, se expresa el poder determinante del entorno en el que se nace y los sacrificios de la madre para obtener y mantener su papel, que luego hereda o reemplaza su hija.

La infancia de Macedonia difiere de las que aparecen en la poética de Adela Fernández. En este relato, la niña se desarrolla dentro del teatro y sus normas, un mundo habitado por adultos dedicados a la actuación. Desde temprana edad aprende los rituales y todo lo relacionado con la interpretación de Ifigenia gracias a su madre. Resulta importante recordar que Macedonia tiene herencia helena, pues su padre es un griego llamado Eumenes Malanos. Este parece un dato menor, pero la relación entre Macedonia e Ifigenia parece cumplir un propósito más allá del teatro. La descendencia no parte únicamente de cumplir el rol de Ifigenia, sino que se estructura más allá de la dimensión teatral, establece un lazo entre la sangre griega de Macedonia y el personaje que interpreta.

El mismo nombre de Macedonia remite a un pasado glorioso vinculado a la cultura y el poder. Una de las figuras más destacadas de esta civilización fue Alejandro Magno, rey de Macedonia, cuyo imperio no solo impulsó la expansión territorial, sino también el intercambio cultural entre Grecia, Persia y Oriente. Su padre, Filipo II, consolidó el reino antes de la expansión, lo que sentó las bases para permitir el auge de los macedonios. Así, el nombre del personaje lleva consigo la herencia de un pasado que simboliza la con-

quista y el intercambio cultural y comercial propiciado, a su vez, por el imperio de Alejandro Magno.

Macedonia asume el papel de Ifigenia por responsabilidad con la obra, el teatro y, sobre todo, por la exigencia del público. Pero, además, tomar ese rol se convierte en una forma de conectar con su madre, quien fallece sin dejar suplente, sin tiempo para buscar otra actriz. El sacrificio de Macedonia siendo una niña parece más que nada una carga debido a que no conoce más mundo que ese. Su identidad, vida e, incluso, destino parecen estar intrínsecamente ligados a la obra: Macedonia no tiene otra alternativa.

El vínculo entre madre e hija se representa por medio de Ifigenia, cuyo rol es interpretado por ambas en distintos momentos de la vida. La variante del doble en este cuento trasciende la noción clásica de este como proyección interna y ambigua, misma que ha sido desarrollada a lo largo del tiempo, como explicamos antes. Aquí, la variante del doble implica una manifestación cercana a lo femenino y a la maternidad: un vínculo generacional y hereditario que determina el carácter cíclico de la vida y el sacrificio. Ifigenia es encarnada por madre e hija para mantener vivo el ciclo del teatro al que ambas pertenecen.

CONCLUSIONES

La figura del doble suele asociarse con lo oculto, la otra perspectiva de uno mismo o, incluso, la maldad. Sin embargo, en su variante femenina, esta aparición funciona para evidenciar aquello a lo que los personajes están sometidos.

En “Macedonia”, la figura del doble proviene de un espacio simbólico: el teatro. Este posee un aura sobrenatural que utiliza la repetición y los ciclos como parte de una puesta en escena infinita. El público exige una y otra vez la misma obra, lo cual genera una tensión en los actores por interpretar y acceder a las peticiones de la audiencia. Bajo estos códigos, sobre todo sin vida fuera del teatro, nace la actriz que será el relevo de su madre.

La obra presentada no es casualidad: *Ifigenia en Áulide* simboliza el sacrificio de una mujer por un bien mayor. En este caso, la vida de Margaret y la infancia y destino de Macedonia se encuentran ligados a Ifigenia. La variante femenina de la figura del doble, en este caso, revela que los personajes feme-

niños se ven sometidos a cumplir con un papel impuesto: son dueñas de una parte de su vida, pero permanecen restringidas al teatro determinista en el que se encuentran.

Esto se refleja en la maternidad de Margaret, que condiciona a su hija a una vida ligada al teatro sin mostrarle nada más allá, así como en la infancia y la vida que afronta Macedonia; ella no conoce más que el teatro, incluso la muerte de su madre se interpreta como un acto más en el escenario.

El personaje de Ifigenia conecta a madre e hija por medio de la vida y la muerte dentro del teatro. A partir de ella se refleja el sacrificio de los personajes femeninos por un bien mayor: no pueden escapar de su destino.

REFERENCIAS

- Bono Velilla, R. (2021) «The Yellow Wallpaper»: algunas consideraciones sobre el doble subjetivo femenino. *Bruma. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, ix (1), pp. 71-86.
- Carroll, N. (1990) *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*. Taylor & Francis e-Library.
- Coleridge, E. M. (17 de abril de 2026) The Other side of a Mirror. En *All Poetry*, <https://allpoetry.com/the-other-side-of-a-mirror>
- Cortázar, J. (2009) *Bestiario*. Editorial Leer-e.
- Cortázar, J. (2016) La noche boca arriba. En *Final del juego*. Alfaguara, pp. 321-351.
- Eurípides (2000a) Ifigenia en Aulis. En *Las diecinueve tragedias*. Editorial Porrúa, pp. 443-470.
- Eurípides (2000b). Ifigenia en Tauris. En *Las diecinueve tragedias*. Editorial Porrúa, pp. 312-385.
- Fernández Cubas, C. (2024) *Mi hermana Elba y los atillos de Brumal*. Tusquets.
- Fernández, A. (2009) *Cuentos de Adela Fernández. Duermevelas y Vago espinazo de la noche*. Editorial Campana.
- Fernández, A. (2022) Macedonia. En *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica, pp. 127-130.
- Freud, S. (1919) Lo siniestro. En *Obras completas*. Biblioteca Digital Minerd-Dominicana Lee.
- Fuentes, C. (2014) *Aura*. Era.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Herrero Cecilia, J. (2011) Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Cédille. Revista de Estudios Franceses. Monografías 2*, pp. 17-48.
- Kristeva, J. (1998) *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Minardi, A. y Suyai Romano, A. (2025) Dobles, doblajes, dobleces: género, maternidad y otras monstruosidades en textos españoles contemporáneos. En *Boletín GEC 36*, pp. 48-68.
- Pardo Bazán, E. La Borgoñona. En *Ciudad Seva*, <https://ciudadseva.com/texto/la-borgonona/>
- Poe, E. A. (2020) William Wilson. En *Cuentos completos*. Orbilibro, pp. 343-371.
- Shelley, M. (2024) *Frankenstein*. Editorial Austral México.
- Stevenson, L. R. (2005) *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Cátedra.
- Wilde, O. (2015) *El retrato de Dorian Gray*. Editorial Porrúa.



Creada con la asistencia de la IA Gemini de Google (abril, 2026).

DANIELA ALEJANDRA ÁLVAREZ-MOLINA. Maestra en Literatura Hispanoamericana y doctoranda en Humanidades por la Universidad de Sonora (UNISON), México. Sus líneas de investigación incluyen el estudio de literatura de terror escrita por mujeres y la literatura decadentista.

MANUEL DE JESÚS LLANES-GARCÍA. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona (UB), España. Profesor de tiempo completo en el Departamento de Letras y Lingüística de la UNISON. Sus líneas de investigación incluyen el estudio de la mexicanidad, así como del nacionalismo en la literatura hispanoamericana. Sus últimas publicaciones han sido: "Depredación, generación y leyenda negra antiespañola en la novela histórica del xix". *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, (32), 2026, pp. 165-78; "El bovarismo en *Tristeza de los cítricos* de Liliana Blum". *Septentrión femenino. Escritura en clave de mujer*. Ilda Elizabeth Moreno Rojas, et al., coordinadoras, Universidad de Sonora, 2025, pp. 99-122, y "Los mexicanos pintados por sí mismos como hito fundacional de lo mexicano". *La saga costumbrista de los pintados por sí mismos en el mundo hispánico (los españoles, los cubanos, los mexicanos, los peruanos, los filipinos...)*. Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, coordinador, Universidad de Sonora, 2021, pp. 217-48.