

FACULTAT DE CIENCIES DE LA COMUNICACIÓ
DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ AUDIO-VISUAL I
PUBLICITAT

UNIVERSITAT AUTONOMA DE BARCELONA

EL TEMA DEL DOBLE EN EL CINE, COMO
MANIFESTACION DEL IMAGINARIO
AUDIOVISUAL EN EL SUJETO MODERNO

TESIS DOCTORAL

STELLA MARIS POGGIAN

BARCELONA, 2002

INDICE

<u>PRIMERA PARTE</u>	7
EN BUSCA DEL PARAÍSO PERDIDO	7
1.1. INTRODUCCION	11
1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA	15
1.3. METODOLOGIA DEL TRABAJO	17
1.4. MARCO TEORICO	21
1.4.1. FUENTES EN LA PSICOLOGIA	24
1.4.1.1. NOSOTROS EN EL ESPEJO	29
1.4.1.2. EI INDIVIDUO Y SUS DOBLES	31
1.4.1.2. APROXIMACION AL CONCEPTO DE SOMBRA EN JUNG Y RANK	35
1.4.2. FUENTES PICTORICAS Y FOTOGRAFICAS	39
1.4.2.1. EI AUTORRETRATO	40
1.4.2.2. "EI SUEÑO DE LA RAZON PRODUCE MONSTRUOS"	43
1.4.2.3. LA FOTOGRAFIA	51
1.4.2.4. EL RETRATO FOTOGRAFICO	53
1.4.3. FUENTES LITERARIAS	54
1.4.3.1. EL BESO INMORTAL	58
1.4.3.2. "EI EXTRAÑO CASO DEL DOCTOR JEKYLL Y MR. HYDE"	62
1.4.3.4. OTROS REFERENTES: DE HOFFMAN A BORGES	68
1.4.3.5. OTRA VEZ, LOS ESPEJOS	72
1.4.4. FUENTES CULTURALES Y FILOSOFICAS	74
1.4.4.1. LA MIRADA ALTERNATIVA DE ROMAN GUBERN	74
1.4.4.2. EL DOBLE DE FRANCO	77
1.4.4.3. LAS APARIENCIAS SIEMPRE ENGAÑAN	81
1.4.4.4. EDGAR MORIN, EL HOMBRE IMAGINARIO	82
1.4.4.5. EL TEMA DEL DOBLE EN LA FILOSOFIA	85
<u>SEGUNDA PARTE</u>	93
EL IMAGINARIO DEL SUJETO MODERNO	93
2.1. DEFINICIONES EN TORNO AL SUJETO MODERNO	97
2.1.1. EL CUERPO, LA CIUDAD Y LA REVOLUCION DE HARVEY	102
2.1.2. DE LA HIPOTESIS DEL LAGO A LA IMAGEN DIGITAL	106
2.1.2.1. ACERCA DE LOS MITOS ARCAICOS Y MODERNOS	107
2.2. TIPOLOGIAS EN TORNO AL TEMA DEL DOBLE	117
2.2.1. TIPOLOGIA A: DESDOBLAMIENTO	121
2.2.1.1. "MARY REILLY" O HYDE ENAMORADO	125
2.2.2. TIPOLOGIA B: DOPPELGÄNGER O DE LOS GEMELOS IDENTICOS	129
2.2.2.1. "THE DARK MIRROR"	131
2.2.2.2. "LA UNIDAD EN LA DUALIDAD"	135
2.2.3. TIPOLOGIA C: ORLANDO O LA REENCARNACION	138
2.2.3.1. "FEDON"	140
2.2.3.2. "ORLANDO"	143
2.2.4. TIPOLOGIA D: MITO DE ANFITRION O DISFRAZ	145
2.2.4.2. LOS AÑOS '40 Y LOS CAMBIOS DE IDENTIDAD	148
2.2.4.3. UN REMAKE CURIOSO	152

2.2.5. TIPOLOGIA E: MIRADA ESTEREOSCOPICA	153
2.2.5.1. EL CINE EN LA POSGUERRA O LA POSGUERRA EN EL CINE	154
2.2.5.2. LAS FUENTES DE LA MEMORIA	156
2.2.5.3. "TIEMPO DE SILENCIO"	160
2.2.5.4. VOLVER A LOS '40	162
2.2.5.5. LA VISIÓN ESTEREOSCÓPICA	166
2.2.5.6. LA FIGURA FEMENINA EN "RAZA" Y SUS DOBLES EN ARANDA	168
2.2.5.7. TIEMPO PARA HABLAR	173
2.2.5.8. "SI TE DICEN QUE CAÍ"	175
2.3. LA CUESTION DEL OTRO	183
2.3.1. LA OTREDAD EN LA HISTORIA	185
2.3.2. ALTERIDAD E IDENTIDAD	190
2.3.3. LA FORMULACIÓN EN EL CINE SIGLOS DESPUÉS	192
2.3.3.1. "LA MUJER PANTERA"	198
2.3.3.2. LAS HERIDAS DEL ALMA	201
2.3.3.3. "ELLOS"	203
2.3.3.4. EL OTRO COMO FANTASMA	208
2.3.3.5. SEPIA	210
2.3.3.6. "LA OTRA"	214
<u>TERCERA PARTE</u>	<u>221</u>
LUCES Y SOMBRAS	221
3.1. EL TEMA DEL DOBLE COMO RECURRENTE EN LA CINEMATOGRAFIA	225
3.1.1. CARACTERISTICAS FRECUENTES	225
3.1.1.1. "SOMBRAS NADA MÁS"	226
3.1.1.2. ESPACIOS ESPECULARES: EL OTRO EN EL CRISTAL	229
3.1.1.3. "TU IMAGEN EN LA PARED"	233
3.2. CUATRO FILMES CLAVES DEL MOTIVO	237
3.2.1. "VERTIGO", DE ALFRED HITCHCOCK	238
3.2.1.1. LA CIUDAD MODERNA	241
3.2.1.2. ACROFOBIA	246
3.2.1.3. NECROFILIA	250
3.2.1.4. LAS MUJERES DE VÉRTIGO	254
3.2.1.5. CARLOTTA VALDES: EL FANTASMA ROMÁNTICO	261
3.2.1.6. MADELEINE	266
3.2.1.7. TRAZOS PICTÓRICOS	273
3.2.1.8. DE ENTRE LOS MUERTOS	275
3.2.2. "PERSONA", DE INGMAR BERGMAN	276
3.2.2.1. EL BOSQUE	276
3.2.2.2. EL SENDERO ENCANTADO	285
3.2.2.3. LAS FRUTAS SILVESTRES	289
3.2.2.4. LA FIGURA FEMENINA COMO CLAVE Y SIGNIFICACIÓN	296
3.2.2.5. "EL SILENCIO"	299
3.2.2.6. DOS PERSONAS	301
3.2.2.7. "CARA A CARA"	305
3.2.2.8. "FANNY Y ALEXANDER", CON LAS MEJORES INTENCIONES	306
3.2.2.9. EL SER EN EL BOSQUE	309
3.2.2.10. ELISABETH	314
3.2.2.11. ALMA	316
3.2.2.12. ELISABETH-ALMA	317
3.2.2.12. LA ESCENA-ESPEJO	318

3.2.3. “ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO”, DE LUIS BUÑUEL	321
3.2.3.1 DOS MUJERES Y UN ÚNICO DESEO	326
3.2.3.2. LA NOVELA Y LA PELÍCULA	333
3.2.3.3. ESE PÁLIDO OBJETO DEL DESEO	336
3.2.3.4. LA FEMME ET LE PANTIN	338
3.2.3.5. UN FILME SURREALISTA	340
3.2.3.6. ORIGINALIDAD Y REPETICIÓN	350
3.2.4. “LA DOBLE VIDA DE VERONICA”, DE KRZYSTOF KIESLOWSKI	353
3.2.4.1. CIELO	360
3.2.4.2. INFIERNO	364
3.2.4.3. PARAISO	372
<u>CUARTA PARTE</u>	383
CONCLUSIONES	383
BIBLIOGRAFÍA	401

PRIMERA PARTE

En busca del paraíso perdido

**“Según parece hemos entrado en la esfera de
los sueños y los encantamientos”.**

(Fausto, J. W. V. Goethe)

1.1. INTRODUCCION

El tema del doble, en sus infinitas variables, representa una constante en la producción cinematográfica universal. Sin embargo, raramente ha sido estudiado en el marco de la comunicación y la historia del cine. Reservado para la antropología, la psicología o la filosofía, este motivo es eludido en su tratamiento comunicacional. Más aún, en la crítica cinematográfica, cuando se comenta una película en la que se repite, se omite su explicación o se habla, simplemente, de *desdoblamiento*. El presente trabajo se origina en la necesidad de estudiar desde la comunicación las diversas manifestaciones del doble en la cinematografía.

El hombre se proyecta en la sombra, en el reflejo y en la huella. El cine ha reproducido estos estados en el orden referido arriba. Las primigenias representaciones del doble se encuentra en estas tres características tanto en la vida como en la fantasía cinematográfica. La duplicidad de estos estadios es una cualidad a tener en cuenta en el presente estudio.

En el nuevo milenio la clonicidad del mundo dejó de ser una fantasía reservada para la ficción, el tema del doble tiene un valor prioritario a la hora de analizar la comunicación masiva. Los recientes avances científicos, consagrados a demostrar que la duplicidad de los mamíferos es posible, atestiguan que la unicidad cedió paso a la alteridad y lo múltiple sustituyó a lo singular.

La investigación que presentamos a continuación es un intento de analizar científicamente un aspecto de estas variaciones que se han ido produciendo a lo largo del siglo y que desembocaron en lo que hoy podemos denominar universos clónicos. Es precisamente en ese punto donde el cinema ocupa un lugar destacado para su análisis.

Entendemos que si, desde sus orígenes, la cinematografía pudo representar el motivo del doble, como el caso ejemplar de *“El estudiante de Praga”* (*“Der Student von Prag”*, 1913) y ha continuado haciéndolo hasta el día de hoy, su estudio resulta prioritario al momento de indagar académicamente los descubrimientos que este medio de comunicación ha aportado en torno al hombre, su dualidad, su alteridad; en definitiva, el “ser” comunicacional que somos.

El doble puede encontrarse a lo largo de toda la historia del cine. En cierta forma los primeros documentales de los hermanos Lumière reflejaban situaciones que no estaban sucediendo sino en la pantalla y parecían reales. Es así como este espectáculo de ficción de algún modo duplicaba la vida. Ya las primeras sombras chinescas no eran otra cosa que el reflejo de complejas marionetas procedentes de Oriente que proyectaban su imagen en un espacio en blanco.

Magia, espejos, sueños, realidades ficticias, se reproducirán durante el siglo XX y los comienzos del nuevo milenio en el marco del cine universal.

La realidad virtual es un avance más de este mundo paralelo que asombró a los espectadores aquel memorable día en que el tren parecía avanzar sobre ellos desde la pequeña pantalla de un auditorio parisino.

Ahora bien, si los teóricos de diversas ciencias han hurgado en este tema universal de manera intensiva y ontológica; si la literatura fue la precursora poética de estos mundos paralelos y misteriosos; y la pintura, desde las antiguas representaciones rupestres hasta el surrealismo inquietante de Dalí, nos advirtió de la presencia del “otro” y los “otros”, ¿qué puede agregar el cine, desde las creaciones de sus autores más prestigiosos a las obras menores del llamado “cine comercial”?

El cine en sí mismo ya es un arte doble y toda su historia está ligada a este tema. Tal es la presencia de dobles que, por lo general, la mayoría de los realizadores tienen en su filmografía alguna referencia al tema, cuando no ocurre que buena parte de sus obras se sustenta sobre este particular, como en los casos ya célebres de Bergman, Hitchcock, Buñuel, Perojo, Gonzalo Suárez, Cronenberg, Polanski, Kieslowski, Kubrick, Subiela, por nombrar algunos.

Entendemos que los autores de cine tratan de indagar sobre los misterios de la vida a través de la mítica figura del doble.

Cuando el realizador polaco Krzysztof Kieslowski visitó Buenos Aires, se le preguntó por qué filmaba y él respondió *“filmo sobre todo para esa joven de dieciséis años que después de ver “La doble vida de Verónica” me dijo: “Sus películas tienen alma”.*

Estas búsquedas de universos paralelos, *almas*, de la realización de *imposibles posibles*, tal vez sea la meta de los directores de cine. Nuestro trabajo se propone estudiar hasta qué punto los autores han incursionado en el motivo del doble y sus variables.

Sin embargo, el tema del doble en el cine –así como en la vida–, excede sobremanera los límites de este trabajo; por esa razón hemos elegido acotarlo a la obra de algunos realizadores cinematográficos que han recurrido al tratamiento de la alteridad y el desdoblamiento en buena parte de su filmografía.

Sus filmes son como los espejos; pueden reflejar una imagen o revertirla. Una galería de parecidos, alternativos o personas que quieren ser otras, atraviesan sus obras proveyendo a las películas de una característica particular: la marcada presencia de dobles.

Como en un reverso del espejo, cuando no hay dobles hay opuestos; como si fuese una visión asimétrica, de espejo revertido,

para que luego todo confluya –una vez más– en el mito del eterno retorno.

Con su particular visión de seres semejantes y diferentes, de personajes que viven en el límite, provienen de distintos estratos sociales y comparten la vocación de ser “*otros*”, el tema del doble en el cine será el objeto de estudio que concentre el mayor énfasis de esta investigación.

Cabe aclarar que la presente investigación no pretende ser un análisis pormenorizado de la historia y la obra de los autores en particular. Mucho menos una crítica de cada una de sus películas. Como lo indicamos en el título, pretendemos analizar el tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno. La tarea se remite a observar y detenernos en la reiteración del motivo en algunas películas modélicas de la historia del cine.

Creemos que estas dos razones dan una justificación más que acabada a nuestra propuesta de investigación.

Al momento de presentar esta tesis vemos que aunque este tema haya sido estudiado desde distintas disciplinas humanísticas, no ha recibido igual tratamiento desde la investigación cinematográfica. Sin embargo, como en la vida, las películas de diversos orígenes recurren a este motivo para representar historias, relatar hechos, mirar el pasado, vislumbrar el futuro, hacerse eco de la vida y sus transformaciones.

Como comunicadores sociales, investigadores, analistas de los mass media, el mítico tema del doble nos resulta el provocativo disparador de una realidad en la que el universo múltiple, diversificado y la alteridad se contraponen al fenómeno de la

mismidad. El complejo y multimediático mundo doble está en la puerta de nuestra casa.

Estimamos que el tema es relevante toda vez que nos permite bucear en el universo humano y en la representación cinematográfica, en el marco de una realidad donde confluyen múltiples significados y las más emotivas manifestaciones del alma.

1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA

El trabajo que se presenta a continuación constituye una aproximación al tema del doble en el cine y considera algunos de los aspectos destacados de un fenómeno dilatado y complejo, cuya totalidad excede los límites de esta investigación.

Integrado a buena parte de la literatura de Occidente como oposición de contrarios, paradigma de sus más antiguos pensadores, como Heráclito o Platón, latente en el mito de Edipo, se desarrolla en los escritos de todos los tiempos, y determina uno de los capítulos destacados de la crítica moderna, concretamente la sociocrítica, la psicocrítica freudiana y la mitocrítica de Gilbert Durand, bajo el denominado "*régimen de la antítesis*". El desdoblamiento quizás sea una metáfora de esa antítesis u oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; así el desdoblamiento (la aparición del Otro) sería el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo. La aparición del Doble significaría, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la muerte. En la literatura moderna, bajo la influencia de Freud, la aparición del Doble es indicio de que el final está próximo.

El tema del desdoblamiento fue introducido por Jean-Paul en el Romanticismo alemán y es materia dominante en su obra, con todas sus variantes psicológicas, según Otto Rank. Especialmente en *El Titán* (1800-1803), Jean-Paul se propuso llevar hasta sus últimas consecuencias ("el Yo debe convertirse en Tú") el idealismo trascendental y la filosofía del "Yo" de Fichte. Jean-Paul influirá a Hoffmann, quien desarrolla el tema en su primera novela *Los elixires del diablo* (1814). Continúa haciéndolo en toda su obra; así se suceden títulos como *El Doble* o *La historia del reflejo perdido*. Claro, que no solo puede adjudicarse la propiedad de esta temática a las letras alemanas; buena parte de la literatura universal complementaría la exposición que analizaremos en detalle en los próximos capítulos.

En la historia del cine el fenómeno tiene una recurrencia tan o más manifiesta que en otras disciplinas. Desde obras maestras de cine de autor a películas banales, el motivo ha sido frecuentado reiteradamente. Al menos por su número y la configuración de su presentación en la historia de la cinematografía, sus distintas corrientes, escuelas y géneros, el tema merece una mirada analítica atenta. Sobre todo si se considera que en algunos casos los filmes han anticipado fenómenos de nuestro tiempo largamente acariciados por la ciencia ficción como lo demuestran las actuales investigaciones sobre clonación humana.

La ubicuidad del tema, tanto como motivo argumental o referente literario, ha prevalecido desde la barroca literatura pre-cristiana hasta la muy moderna *cultura de masas*. Por estas características analizaremos las obras cinematográficas que entendemos más significativas para nuestro objeto de estudio.

Dado que no se conocen estudios sistemáticos desde la comunicación sobre esta temática, entendemos que un análisis detallado desde una aproximación al tema en el cine arrojará luz sobre este motivo, que cuestiona la individualidad humana, su originalidad y

los modelos de representación heredados. Se intentará comprender el fenómeno desde el cine y su simbología en la pantalla en un momento donde se observan cada vez menos diferencias entre el mundo real y virtual. En estos contextos desdibujados y fronterizos la investigación apunta a una observación meticulosa al interior del individuo y sus formas de representar los dobles de su cultura e imaginación a través de los tiempos.

1.3. METODOLOGIA DEL TRABAJO

Realizar una investigación acerca de las diversas manifestaciones del doble en la cinematografía supone el diseño de algunas estrategias prioritarias para abordarlo.

Delimitado nuestro objeto de estudio –el tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno–, se enunciarán y analizarán las fuentes bibliográficas que la literatura, la psicología, la cinematografía, la pintura y la fotografía, entre otras manifestaciones culturales, nos proporcionan para investigarlo.

Se elaborará una hipótesis y algunas variables con la intención de recorrer el camino que conduzca hacia el objetivo final: investigar el fenómeno del doble en la narración cinematográfica a través de algunos de sus filmes más ejemplares.

En este sentido partimos de la siguiente hipótesis: ¿El tema del doble en el cine, pone de manifiesto parcialmente el imaginario audiovisual del sujeto moderno?

Cabe aclarar que nuestro trabajo tiene como meta estudiar de qué forma el cine recrea los diversos dobles de la cultura y la imaginación a través de algunas películas modélicas. Partimos de una

aproximación al análisis del tema en distintas fuentes: psicológicas, literarias y culturales, para luego referirnos puntualmente a la obra de algunos autores que han recurrido al motivo. En ese sentido nos remitimos, en el último capítulo de la tesis a cuatro películas donde el tema es abordado durante todo su desarrollo.

En virtud de la complejidad del tema, se establecerá una categorización de tipologías de las diferentes formas que puede presentar el desdoblamiento en el cine. Se trata de ordenar algunas de las variables que el tema registra a la hora de representarse en las pantallas cinematográficas, para luego precisar algunos casos particulares.

En ese sentido, en la última parte de nuestro trabajo intentamos realizar un recorrido por algunos filmes claves que recurrieron al motivo. Para ello analizamos cuatro películas de cuatro autores en particular. Esta elección no es arbitraria. Por el contrario, se intentó trabajar en torno a Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Ingmar Bergman y Krzysztof Kieslowski, cuyas realizaciones tienen una recurrente característica: el desdoblamiento de sus personajes. Los filmes de estos cineastas cuentan con alguna de las cinco tipologías elegidas y desarrolladas en la segunda parte del trabajo cuyo corpus nos remite al tema del desdoblamiento; los gemelos idénticos; el tema de la reencarnación; el mito de anfitrión o disfraz y la denominada visión estereoscópica.

En las películas analizadas los cuatro autores, desdoblaron a sus personajes femeninos. Esa fue una de las cualidades que se tuvo en cuenta, dado que en estas películas el tema del doble parece fijar su mirada en el universo femenino más que en el masculino. Los filmes presentados y analizados, *“Vértigo”*, de Alfred Hitchcock; *“Persona”*, de Ingmar Bergman, *“Ese oscuro objeto del deseo”*, de Luis Buñuel y *“La doble vida de Verónica”*, de Krzysztof Kieslowski permiten abordar un

análisis más pormenorizado del objeto de estudio. En ellos encontramos ciertas manifestaciones artísticas y filosóficas que no observamos en otros filmes. Es así como las narraciones elegidas plantean una observación minuciosa de las manifestaciones del tema del doble que se presentan en el imaginario audiovisual del sujeto moderno. Por otro lado los autores refieren a cuatro culturas distintas y cuya tradición religiosa también difiere. En la obra de Alfred Hitchcock subyace el catolicismo de origen anglosajón; mientras que en Krzysztof Kieslowski es el catolicismo centroeuropeo el que prevalece; en Ingmar Bergman predomina el protestantismo nórdico, mientras que en Luis Buñuel aparece el catolicismo español enmarcado dentro de una mirada surrealista hacia los personajes de ficción.

En ese sentido es interesante observar en Hitchcock su condición de católico: “Muy joven aún me internaron en una institución de los jesuitas, en el Colegio de San Ignacio. Probablemente, durante mi estancia allí, el miedo se fortaleció en mí. Miedo moral a ser asociado a todo lo que estaba mal”¹. En “*Vértigo*”, observamos hasta qué punto estas declaraciones resultan recurrentes toda vez que las obsesiones de sus protagonistas ponen de relieve ciertas emociones relacionadas con la culpa, el pecado, el castigo, el arrepentimiento, que aparecen reflejadas en el desarrollo de la película.

En “*Persona*” observamos que el tema del doble gravita sobre el universo de Bergman al confluír su particular indagación existencial y ciertas manifestaciones de la tradición mitopoética de los relatos suecos del que realizamos un pormenorizado análisis en el apartado referido a la introducción de su obra.

“*Persona*” también tiene una relación estrecha con el tema de la vampirización, esta vez asociada a lo que el psicoanálisis definió como

¹ Memba, Javier: “*Un genio marcado por el miedo*”, Cine/La Historia más grande jamás contada”, “El Mundo”, Miércoles 6 de febrero de 2002. Pág.47.

transferencia. A su vez el cine del realizador escandinavo parece exorcizar los fantasmas del protestantismo nórdico y las secuelas que esa tradición impuso en su vida a través de la mirada penetrante y acusadora de su padre.

Como en el resto de su obra, en la última película de Luis Buñuel, “Ese oscuro objeto del deseo”, el cristianismo también se encuentra unido a los temas relacionados con el pecado, el sufrimiento, la represión sexual. Es así como los problemas planteados por el sujeto deben ser resueltos por éste, de tal modo que el individuo se encuentra rodeado de figuras celestiales que no consiguen evitar su incertidumbre frente a los enigmas de la vida y sus frustraciones. Es en su concepción surrealista donde parece encontrar la forma de expulsar a los demonios propios de su imaginario, impuestos también por la tradición española en torno a temas como el valor capital de la virginidad; el fetichismo religioso; la ambigüedad del ser en el mundo.

Buñuel confiesa a André Bazin que gracias al surrealismo descubrió que el hombre no era libre. “Creía en la libertad total del hombre pero he descubierto en el surrealismo una disciplina que seguir. Esto ha sido una gran lección en mi vida y también un gran paso maravilloso y poético”.²

“*La doble vida de Verónica*”, aborda el tema de los gemelos idénticos y nos permite observar en su arte de narrar una particular visión de la vida que remite al tema de las emociones y como éstas pueden transmitirse a través del cine.

En Kieslowski subyacen ciertas manifestaciones del catolicismo centroeuropeo que se revelan en la serie de televisión “*Decálogo*” (Dekalog, 1989) síntesis moderna de los Diez Mandamientos. Pero es en “*La doble vida de Verónica*” donde el director polaco profundiza su

² Estéve, Michel: “*Obsesión Buñuel*”, Edición Antonio Castro, Mayo 2001, Madrid, Pág. 137.

mirada sobre el tema de la dualidad y la existencia en relación con las sensaciones que provoca el encuentro de dos seres idénticos.

La visión de los autores sobre la mujer y su mundo refleja un imaginario audiovisual donde la protagonista es trasladada desde la unicidad a la multiplicidad y de la mismidad a la otredad. Es curioso observar como estos grandes cineastas han recurrido con frecuencia al motivo en sus filmes, la observación y registro que cada uno de ellos hace a través de su obra de nuestro objeto de análisis, permite precisar la importancia que desde el imaginario cinematográfico estos autores aportaron a la temática mito-poética que venimos analizando.

Las películas elegidas suponen un análisis detallado desde nuestra perspectiva comunicacional sobre el tema del doble y su presencia como paradigma fundamental de los directores citados.

El mítico tema del doble ha acompañado la evolución del hombre desde sus orígenes y en ese devenir histórico el cine contribuyó a poner en imágenes este motivo. Trataremos concretamente de descubrir las claves del enigma que encierran estas apariciones duplicadas en la pantalla cinematográfica. El reto es inquietante toda vez que nos permite avanzar por los terrenos de los *“imposibles posibles”* en apenas una hora y media de metraje.

También intentaremos responder a la pregunta: *¿Qué expresa la reiterada presencia del motivo del doble en el cine?* La contestación de este interrogante puede conducirnos a explicar una parcela mínima, acotada, delimitada, del tema al que hacemos referencia, así como servirnos en la elaboración de algunas conclusiones que devengan en predicciones interesantes; es decir, que puedan explicar algún fenómeno no previsto.

1.4. MARCO TEORICO

Pese a que el tema del doble ha sido abordado por buena parte de la cinematografía universal, raramente se ha investigado en profundidad. Esta es una de las razones que nos impulsaron a penetrar en este mundo de *parecidos, semejantes, otros*. Se trata, en definitiva, de recorrer las máscaras que pueden revelar poliédricos rostros en ese espacio “mágico”, doble en sí mismo, que es el cine.

El tema del doble pertenece a una tradición mítico poética que se pierde en la noche de los tiempos. Es también uno de los recursos utilizados frecuentemente en el imaginario audiovisual. Para Frenzel³, “*el fenómeno del doble se basa en el parecido físico de dos personas, en el que puede intervenir una casualidad o un parentesco por consanguinidad*”. La existencia del doble no sólo tiene un efecto sorprendente e inquietante para el interesado sino para su entorno; ello propicia el juego, el mimetismo y el engaño. La introducción de la palabra “*doble*” en la argumentación literaria se produjo entre 1796 y 1797, de la mano de Jean Paul⁴, autor de toda una psicología y estética del sueño que luego se prolongarían en las teorías románticas. Según su criterio, “*dobles se llaman aquellos que se ven a sí mismos*”. Sumándose a la filosofía de Fichte, los personajes de sus novelas muestran temor al desdoblamiento del yo, y algunas de sus trágicas figuras se hunden en la esquizofrenia. En las artes, el doble ha dado lugar a confusiones y suplantaciones múltiples, tanto en representaciones dramáticas como en la comedia. En cuanto a las creencias y fantasías populares, el fenómeno del doble se extendió en forma de figuras espectrales revestidas de una condición mágico–mística y operantes en el destino como dos almas gemelas o relacionadas con el doble “Yo”.

³ Frenzel, Elisabeth: “*Diccionario de motivos de la literatura universal*”. Barcelona, Págs. 97 y 101.

Superado este estadio, las duplicaciones ficticias fueron analizadas mediante el desdoblamiento del “Yo” basado en una perturbación psíquica o por la pérdida de identidad de una persona.

Juan Bargalló recurre al universo mítico para explicar la identidad y alteridad, así como al desdoblamiento de la personalidad y la dicotomía Yo–otro.

De esta forma, podemos trazar una línea de reflexiones acerca de este tema que van de formulaciones elementales de enciclopedia (*“Doble: dícese de la contrafigura de cualquier ente, en especial de la persona”*), a explicaciones más complejas como la expuesta por Otto Rank⁵, cuyo doble psíquico es una proyección del sujeto que reviste características humanas a tal punto que puede tocarse. El recorrido de definiciones puede ir desde elaboradas aproximaciones psicológicas, hasta las manifestaciones literarias más diversas.

Nuestro trabajo intentará establecer de qué forma el cine recrea los diversos dobles de la cultura y de la imaginación, cuyo antecedente más singular es la novela de H.H. Ewers *“Der Student von Prag”*, escrita en 1900 y llevada al cine en 1913. El universo romántico y enigmático, típico de esta literatura, se nos presenta en la figura del estudiante *Balduin*, que por amor vende su imagen reflejada al diablo. Las consecuencias de este trato serán funestas para el protagonista, que se verá desdoblado y perseguido por su imagen, hasta perder la vida en un intento de deshacerse de su doble.

⁴ Bargallo, J.: “Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del doble”, Ediciones Alfar, Sevilla, 1994, Pág. 18.

⁵ Rank, Otto: *“El doble”*. Ediciones Orion. Buenos Aires, 1982.

Si una parte importante de la literatura universal está atravesada por los motivos del doble, tanto de carácter alegórico como psicológico, el cine ha recorrido un camino similar.

Como ya hemos dicho, a fin de acotar el marco de este estudio hemos decidido abordarlo desde distintas tipologías en los que el tema puede manifestarse. Para este estudio recurrimos a una serie de fuentes que a continuación detallamos.

1.4.1. FUENTES EN LA PSICOLOGIA

“La influencia de los sueños sobre la realidad es tan grande y aparentemente más significativa que la influencia de la realidad sobre los sueños.”

Otto Rank

Afin de enmarcar esta investigación, que puede ser abordada por distintas disciplinas y tomar los caminos más diversos, hemos decidido utilizar como fuente psicológica la clásica tesis de Otto Rank, *“El doble”*. Allí el mito aparece representado en la presencia de un “yo” independiente pero físicamente igual, cuyas actitudes provocan angustia al “yo” original, llevándolo a situaciones límites y mostrando un “yo” negativo que puede estar poniendo de manifiesto sentimientos subconscientes de culpa y otros aspectos escondidos de la personalidad.

Otto Rank escribió además *“El mito del nacimiento del Héroe”* y *“El trauma del nacimiento”*, penetrando exhaustivamente en el estudio de la doble personalidad y realizando un recorrido que va desde la literatura a la antropología. También consideró el narcisismo y el mito de Don Juan, para llegar al nudo de la soga: el doble puede ser el

heraldo de la muerte, el temor al fin de la vida humana, que es, a su vez, la esencia de nuestra existencia.

Curiosamente, *“El Doble”* inicia sus páginas con la descripción de una película hoy antológica: *“El estudiante de Praga”* (*“Der Student von Prag”*, 1913), de Paul Wegener y del danés Stellan Rye, cuyo libro y guión pertenecen a Hanns Heinz Ewers. La historia del filme muestra a un joven que vive un drama romántico y se ve enfrentado de forma constante a su doble, que lo persigue, lo acecha, hasta el último día de su vida. Rank advierte que toda aprensión hacia el valor de la película se debe posponer hasta *“que hayamos visto en qué sentido un tema basado en una antigua tradición popular, y cuyo contenido es tan destacadamente psicológico, resulta modificado por las exigencias de las técnicas de expresión modernas”*⁶. El autor estimaba que la cinematografía, a la que relacionaba con los sueños, podía describir fenómenos complejos como el del desdoblamiento de forma “clara y patente”, con lo cual se facilitaba la comprensión de un asunto tan complejo.

La problemática del desdoblamiento llevaba a Rank, partiendo de la base psicoanalítica ortodoxa de Freud, a realizar una construcción teórica alimentada por un exhaustivo trabajo de análisis literario desde donde edificará su tesis. *“El estudiante de Praga”* significará el colofón de su planteamiento. Lo que interesaba al autor era el proceso de los mecanismos que desde el artista o la obra artística podían ilustrar el tema del desdoblamiento. Todos tenemos *alter-ego*, sin embargo se deben establecer los puntos de contacto entre las maneras en que se desdobra el neurótico, el artista y una persona normal. Cuando se habla del *alter-ego* o desdoblamiento se debe tener en cuenta que una serie de mecanismos de defensa como la

⁶ Rank, Otto: op. cit. (1982). Págs. 31/32.

sublimación, los *desplazamientos* o la *represión*, son imprescindibles para entender el tema desde la psicología.

La opinión de Rank en torno a la cinematografía y al uso que ésta hace del tema del doble es –desde toda perspectiva– visionaria, teniendo en cuenta que fue escrita a principios de siglo y que en la actualidad este tema aparece en incontables filmes, con sus infinitas variables de iguales, parecidos, confusión de identidades, individuos que no son lo que parecen.

Paul Wegener (1874 – 1948) resulta una figura muy interesante para entender algunas de las claves del terror en el cine alemán de los años veinte, tanto como la herencia dejada por el romanticismo alemán del siglo XIX. *El estudiante de Praga* (“*Der student von Prag*”, codirigida por Stellan Rye, 1913), y “*El Golem*” (“*Der Golem*” codirigida por Henrik Galeen, 1915) son dos de los filmes principales del autor alemán. *El estudiante de Praga*, así como recoge la tradición romántica también presenta muchas de las cualidades que darán valor a las películas posteriores. Lotte Eisner, al repasar fragmentos de una conferencia celebrada en abril de 1916 en la que Wegener habla “*las posibilidades artísticas del cine*”, en la que dice haber comprendido como el cine “podría, mejor que cualquier otro arte, apoderarse del mundo fantástico de E.T.A. Hoffmann, y sobre todo del famoso tema del doble”, Eisner expresa que “con *El estudiante de Praga* los alemanes enseguida se dan cuenta de que el cine puede convertirse en el médium por excelencia de su angustia romántica y que permite reproducir el clima fantástico de las visiones vagas que se esfuman en la profundidad infinita de la pantalla”⁷

Filmes como “*El Otro*” (“*Der Andere*” 1913), de Max Mack, con claras referencias a *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, el

⁷ Eisner, Lotte H.: “*La pantalla demoníaca*”. Capítulo III, *Magia de la Luz. La Penumbra*. Ediciones Cátedra. Madrid. Páginas 41 –46.

melodrama en seis partes *Homunculus* (1916), dirigido por Otto Rippert, en el que el actor danés Olaf Fonss da vida a un ser creado artificialmente, así como diversas realizaciones de Richard Oswald englobadas en el ciclo “*La casa siniestra*” (“*Das Unheimliche Haus*”, 1916) y “*Los cuentos de Hoffmann*” (“*Hoffmans Erzählungen*”), “*La venganza de los muertos*” (*Die Rache der Toten*) u otras producciones de Wegener de finales de los años diez, englobadas en la tradición de las leyendas y los cuentos de hadas alemanes de inspiración romántica, como “*Rübezahls Hochzeit*” (1916), “*Hans Trutz im Schlaraffenland*” (1917) “*El flautista de Hamelin*” (*Rattenfänger von Hameln*, 1918) forman parte del universo fantástico del cine alemán de principios del siglo XX. Para *El estudiante de Praga* (1913), Wegener contó como ya dijimos, con la colaboración de Hanns Heinz Ewers, uno de los novelistas más importantes de la época en el género fantástico. La preferencia de temas fantásticos en el cine de aquella época debe entenderse también, como la aceptación del cinematógrafo por parte de las clases burguesas y de nivel medio.

En el cine confluyen una multiplicidad de textos que nos muestran cómo se materializa este fenómeno, enfatizando sus rasgos más notorios; en definitiva mostrando que tras una realidad aparente se esconden otras lecturas posibles.

La muestra de películas que recurren a este tema puede ser infinita a la hora de empezar a enumerarlas. Inclusive se podría llegar a aventurar que existen tantas películas sobre dobles como sobre “no dobles”, dada la proliferación de esta temática en la historia del cine.

Los géneros de ciencia ficción, terror y fantasía, en general, dan prueba fehaciente de esta afirmación. Durante el Festival de Cine Fantástico de Sitges de 1996, se demostró que, pese a la inclusión de filmes de otros géneros, la aparición de dobles en la muestra fue

recurrente. Desde una simple observación participativa, el sábado 12/10/96, observamos cinco filmes de la citada muestra; todos ellos incluían escenas de *dobles* en sus relatos⁸.

Para Gérard Lenne el doble dentro del cine fantástico es una estructura temática que se organiza a partir de una serie de dualidades, en las que cada miembro siempre es negativo del otro. Esto coincide con la vocación del cine de ser “espejo vivo” de la sociedad⁹. Siguiendo esta afirmación, para Bessas y Freixas la temática del doble participa e inspira toda la metodología del género articulada a partir de los esquemas binarios: al bien se le opone el mal; al orden, el caos, sin matices ni estados intermedios. Para los autores el espectador también es doble, “*aterrorizado o férreamente identificado frente a cuanto se desarrolla en la proyección*”¹⁰.

Aunque en los géneros mencionados el tema pueda considerarse dentro de una estructura temática no debe olvidarse la presencia del motivo en de la comedia. En este caso se manifiesta con mayor asiduidad en los denominados equívocos de personalidad tan frecuentes dentro de su narrativa. En ese mismo sentido coincidimos con la idea que Jordi Balló y Xavier Pérez proponen en “*La Semilla inmortal*” al decir que el fenómeno no es exclusivo de ningún género, pero alcanza una dimensión más angustiosa en el ámbito de lo fantástico¹¹. Sobre ello volveremos en la segunda parte de esta investigación.

⁸ “*Festival de cine de Fantasía de Sitges*”, 1996. El día 12 de octubre se observaron cuatro películas. Una de la muestra oficial, “*Gabbeh*” (1996); otra de retrospectiva, “*Merlín*” (1990); y dos en formato video: “*Gulliver*” (1979) y “*Batman*” (1992) y la serie de televisión “*Tomorrow Man*”. Todas presentaban imágenes de dobles, aunque el lugar de procedencia y la temática fueran muy dispares.

⁹ Lenne, Gérard: “*El cine 'fantástico' y sus mitologías*”. De. Anagrama, 1974. Pág. 85.

¹⁰ Bassa, Joan y Freixas, Ramón: “*El cine de ciencia ficción*”, Paidós, Barcelona. Pág. 43.

¹¹ Balló, Jordi y Pérez, Xavier: “*La semilla inmortal*”, Los argumentos universales del cine, Editorial Anagrama, Barcelona 1997, Pág. 235.

En consecuencia, pasado un siglo y en el comienzo del nuevo milenio la hipótesis que Rank formulara a comienzos de siglo XX no se contradice; muy por el contrario parece coincidir con él, toda vez que el motivo del doble se repite con frecuencia en las obras cinematográficas y, en algunos casos, materializa este fenómeno con tantas *“imágenes claras y patentes”*¹² que facilitan su comprensión. El arte moderno parece aproximarse al mito del eterno retorno.

1.4.1.1. NOSOTROS EN EL ESPEJO

Si hablamos de dobles también lo hacemos de espejos. Es en esa superficie brillante y plana de cristal donde lo próximo se refleja y se repite, simulando otro espacio igual, donde nos detendremos.

Los objetos y sujetos que vemos en un espejo no son, en sí mismos, sino su reflejo de otro espacio al que pertenecen. Es así como *“el espejo niega su materialidad para constituirse en el lugar donde los objetos y los espacios se reflejan y donde los sujetos comienzan a constituirse”*¹³.

La pantalla de cine es un recuadro donde se proyectan luces y se reflejan figuras. Es similar a un espejo. Allí se ven personas que no existen en ese espacio proyectado, aunque sabemos que hace semanas o años se filmó esa escena y se recreó un lugar para que la cámara lo copiara y la linterna mágica lo reflejara luego en la sala oscura.

¹² Rank: op. cit. (1982). Pág.32.

¹³ González Requena, Jesús *“La metáfora del espejo”*, Ediciones Hiperión, Valencia, 1986. Pág.15.

Con acierto Català Domènec señala en “*La escena metafórica*” que “hacia finales del siglo pasado, se inició el lento transcurrir desde el espacio mecanicista, infinito y absoluto, pero también articulable en un ruidoso y continuo plegamiento de líneas, planos y figuras geométricas, se dirigía a un espacio más fluido que por sus características podemos denominar espacio líquido”.¹⁴

Para seguir con los estudios psicológicos a los que nos remitiremos en este apartado, resulta de tratamiento imprescindible la revisión de la obra de Jacques Lacan y su fase del espejo.

Para el psicoanalista, el sujeto se constituye en el espejo. Es en esas fases donde se va construyendo en lo imaginario. Después sobrevendrá lo simbólico, el lenguaje. Sin embargo la presencia de lo imaginario es permanente, razón por la que el sujeto siempre retorna al espejo.

La *etapa espejo* le permite al niño pequeño creer que allí reside otra realidad que se puede atravesar; luego aprenderá que sólo es una imagen y finalmente podrá reconocerse en ella.

“El fenómeno del doble, desarrollado por una cierta literatura, toma su origen en el estadio del espejo. Igual que ese otro fenómeno que el psicoanálisis denomina *la inquietante extrañeza*. La clínica psicoanalítica se enriqueció de los enunciados del estadio del espejo que aclara igualmente el narcisismo y las psicosis, donde encontramos en los pacientes lo que Lacan llama la *regresión tópica al estadio del espejo*¹⁵”.

El espejo, a su vez, permite el reconocimiento de otro, dado que hace doble de los objetos y sujetos. De tal forma que el otro es un

¹⁴ Catalá Domènec: “*La escena metafórica*” (Las transformaciones de la imagen en la era de la visión tecnológica), Tesis Doctoral, Barcelona, 1996.

¹⁵ Azouri, Chawki: “*El psicoanálisis*”. Acento Editorial, Madrid, 1995. Pág. 90

concepto especular en el cual el espejo representa el valor de autoconocimiento.

Se podría decir que la novela también se anticipa a los estudios de Lacan y sus fases en el espejo. Mary Shelley en 1918 hace que *“Frankenstein”* al observarse en el estanque descubra su monstruosidad al recordar los otros seres humanos que había conocido. *“Esta escena antinarcisista constituye, una brillantísima intuición antropogénica de la autora, expresada en lenguaje novelesco”*¹⁶.

La historia del cine atesora filmes como *“La sangre de un poeta”* (*“Le sang d’un poète”*, 1930) *“Orfeo”* (*“Orphèe”*, 1949) o *“El testamento de Orfeo”* (*“Le testament d’Orphèe”*, 1960), de Jean Cocteau, que remiten a la obra de Lewis Carroll (*“Alicia a través del espejo”*) en la medida que los personajes atraviesan el espejo para saber qué hay del otro lado, con el deseo manifiesto de acceder a la sabiduría y desandar misterios eternos para el hombre. La voz en off de Jean Cocteau en *“La sangre de un poeta”* nos dice:

*“los espejos deberían reflexionar un poco más antes de devolver las imágenes”*¹⁷.

1.4.1.2. EI INDIVIDUO Y SUS DOBLES

Ambos investigadores, Rank y Lacan, fueron discípulos de Sigmund Freud. Cualquier tratamiento que se realice del doble en la cinematografía debe contener referencias del autor del psicoanálisis

¹⁶ Gubern, Román: *“El simio informatizado”*, FUNDESCO, Madrid, 1987. Pág. 14

¹⁷ Cocteau juega con el doble significado de la palabra *“réfléchir”* como reflejar y reflexionar.

y sus estudios de la teoría del *superego*, el *ello* y la dualidad del inconsciente.

Los procesos inconscientes y la forma de interpretarlos permitieron a Freud explicar algunos rasgos de las conductas humanas. La búsqueda de la felicidad y la satisfacción de los impulsos libidinosos por el *ello*, el *super yo* que establece condiciones para la realización de esos deseos y el *yo* que actúa como mediador entre estas instancias hedonistas y represivas, confluyen a partir de su razonamiento, en un mismo individuo.

Sin embargo, Freud fue puntual en sus escritos al referirse al doble. En el ensayo titulado “*Lo siniestro*” (1919) observa el carácter representativo de la novela de E.T.A Hoffmann, “*Los elixires del diablo*” (“*Die Elixiere des Teufels*”, 1815-16). Entiende el tema del doble o del otro yo como la identificación de una persona con otra, en la que se pierde el dominio del propio yo y se sustituye el yo ajeno por el propio, se produce un quiebro que se observa en el desdoblamiento, la partición y la sustitución del yo¹⁸.

En esos estados psíquicos pueden conjugarse anomalías relacionadas con el desdoblamiento en estados psicóticos. “Resulta, pues, que en ambas afecciones, la neurosis y la psicosis, se desarrolla no sólo una pérdida de realidad, sino también una *sustitución de la realidad*¹⁹”.

El término esquizofrenia, introducido por E. Bleuler en 1911, define delirios crónicos dentro de la demencia precoz. Este término fue aceptado porque definía una separación, una disociación del psiquismo. Desde su origen, la palabra esquizofrénico lo explica

¹⁸ Freud, Sigmund: “*Lo siniestro*”. Hesperus. Palma de Mallorca, 1991. Pág.23.

¹⁹ Freud, Sigmund: “*El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*”. Alianza Editorial. Madrid, 1978. Pág. 165.

todo. Proviene del griego; *Skizein* significa partir y *phren*: el espíritu. *“El esquizofrénico recuerda a un viajero sin pasaporte, sin carnet de identidad, que desembarca en un país extranjero del que no conoce el idioma”*²⁰.

Para Rollo May, trazar una línea que separa la esquizofrenia de la imaginación creativa y desbordante siempre ha sido un enigma. En ese sentido cuenta la experiencia terapéutica de una paciente que vivía en dos mundos y recurría constantemente a ese *“otro lado”*, donde habitaban dioses. A estas figuraciones puestas de manifiesto en reiterados y absorbentes juegos mitológicos las compara con películas fantásticas. El autor parte de la premisa que los mitos son la autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior. Representan el relato que unifica nuestra sociedad y que aportan nuevos significados a un mundo complejo y a veces sin sentido. La negación de los mitos la encuentra como una forma negativa de hacer frente a nuestra realidad y a la de nuestra sociedad. En su análisis nos remite a Gregory Bateson cuando señala que *“la mera racionalidad intencional, sin la ayuda de fenómenos tales como el arte, la religión, los sueños y similares, es necesariamente patógena y destructora de la vida”*²¹.

En esta línea también la escuela de Palo Alto, bajo influencia de la Gestalt, realizó varios estudios del *“double bind”*, el mensaje paradójico y/o el doble vínculo. En ese sentido, Gregory Bateson analiza el sistema de comunicación en la familia del enfermo.

En la psicología el fenómeno del doble es investigado en un principio por Freud en los mecanismos de proyección de la fobia y la

²⁰ Azouri, Ch.: op. cit.(1995), Pág. 71.

²¹ Rollo May: *“La necesidad del mito”*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991. Págs. 21, 22 y 26.

paranoia; después Mélanie Klein los ampliaría, mientras que Lacan aporta la fase fundamental del espejo y la distinción del sujeto.

En la historia del cine han sido recurrentes los argumentos que refieren a las alteraciones de la identidad. Si estas manifestaciones del doble nos remiten al ya citado filme *“El estudiante de Praga”*, también nos conducen por otras películas donde el psicoanálisis profundiza y descubre diversas patologías. Así se podría trazar una línea imaginaria de Pabst a Hitchcock, para llegar a nuestros días con la proliferación de psico-thrillers americanos, del tipo de *“Doble cuerpo”* (*“Body double”*, 1984) o *“Mujer blanca soltera”* (*“Single white female”*, 1995), pasando por complejas y poéticas narraciones de terror como los filmes de Roman Polanski o incursiones en el terreno parapsicológico, como ocurre en las realizaciones de Brian De Palma o Stanley Kubrick. En *“El resplandor”* (*“The shining”*, 1979), Kubrick muestra hasta qué punto la soledad y el aislamiento llevan a sus personajes a la locura. A estas realizaciones se podrían sumar algunas enigmáticas expresiones existenciales como *“La doble vida de Verónica”* (*“Le double vie de Véronique”*, 1991), del desaparecido Krzysztof Kieslowski, por nombrar algunas. Sería fastidioso enumerar aquí todas las aproximaciones a la alteración de la identidad así como su tratamiento cinematográfico; baste con tener en cuenta que el desdoblamiento significa una perturbación que puede llevar al sujeto a la locura, hecho que el cine enunció en filmes como *“Al morir la noche”* (*“Dead of night”*, 1946), *“Psicosis”* (*“Psycho”*, 1960), *“Persona”* (*“Persona”* 1967), etc.

La esquizofrenia también es tratada en la versión cinematográfica de la novela de Juan Marsé *“El amante bilingüe”*, que Aranda filmó con el mismo título. La portada de la edición de Planeta de 1990 nos advierte acerca de *“la historia de una singular esquizofrenia y, sobre*

todo, la historia de una nostalgia: la nostalgia de ser otro". Tanto el libro como el filme nos retrotraen a algunas tipologías del doble, entre las que encontramos esta alteración en la psiquis del sujeto.

1.4.1.2. APROXIMACION AL CONCEPTO DE SOMBRA EN JUNG Y RANK

Como hemos dicho antes, una de las prolongaciones naturales del hombre se encuentra en la sombra, quizá la manifestación más antigua del doble y la imagen primitiva en la que pudo reconocerse. Esa figura mudable, que sólo aparece cuando hay luz, ha sido objeto de estudio de la psicología jungiana que la define como la personificación de cierto aspecto de la personalidad inconsciente relacionada con el complejo del "Yo", a la vez que representa los aspectos "oscuros" de la personalidad, así como también todo el problema misterioso del *mal* en el mundo y los respectivos sentimientos de culpabilidad a nivel personal y colectivo²².

Las culturas han simbolizado las sombras de diversas maneras. No obstante, un código común la significa como la fuerza del mal. La relacionan con la muerte, lo doble, lo otro. Si fue la primera proyección narcisista también ha sido representada como la manera con que el alma del muerto podía perseguir a los vivos hasta poseerlos. De tal manera que pasa a convertirse en un valor con connotaciones negativas que la psicología definiría como un aspecto de la personalidad que negamos²³.

²² Vázquez Fernández, Antonio: *"Freud y Jung, exploradores del inconsciente"*. Barcelona. Editorial Cincel. 1986. Pág.157

²³ Marie Louise von Franz, discípula de Jung, detalla en *"L'Ombra e il male nella fiaba"*, la relación de la sombra con los cuentos tradicionales a la vez que redefine conceptos elaborados por Jung y su relación con el inconsciente colectivo.

La sombra es un símbolo de las capas inconscientes de la personalidad que solamente por medio del proceso de la individuación pueden incorporarse a la compleja estructura de lo experimentado y transformarse²⁴. Pero si por un lado nos cuesta aceptarla, por otro extraviarla significaría también la pérdida de la identidad. Este es el caso que ilustra desde la literatura *“La maravillosa historia de Peter Schlemihl”* (*“Peter Schlemihls wundersame Geschichte”*) de Chamisso, escrita en 1814, que relata cómo un hombre vende su sombra a cambio de riqueza. Tras la operación, su identidad se verá afectada en la mirada de los demás. Aunque Homero ya había desarrollado en la *Ilíada* y la *Odisea* la idea de que el alma es la sombra del cuerpo, será John F. Milton, en su gran poema épico *“El paraíso perdido”* (*“Paradise Lost”*, 1667), quien recurriendo a uno de los mitos fundacionales, castiga a los ángeles rebeldes con el mayor rigor: la oscuridad. *“Como es ángel, contempla en un segundo/La funesta y perdida situación,/Calabozo sombrío y circular/Como un gran horno en llamas;/de esas llamas/La oscuridad visible, no la luz”*²⁵.

Aunque para Jung la sombra significaba tantos aspectos negativos, también le reconoce la posibilidad del autoconocimiento toda vez que se profundice en aquellos aspectos oscuros hasta acceder al origen del conflicto²⁶. *“La figura más fácilmente accesible a la experiencia es la sombra, cuya índole puede inferirse en gran medida de los contenidos del inconsciente personal”*²⁷.

²⁴ Biedermann, Hans: *“Diccionario de Símbolos”*, Ediciones Paidós, Barcelona, Pág.439.

²⁵ Milton, John: *“El paraíso perdido”*; Universidad de Cádiz, Cádiz, 1988. Pág.16.

²⁶ Vázquez Fernández: op. cit. Pág.157.

²⁷ Jung, Carl: *“AION Contribución a los simbolismos del sí-mismo”*. Editorial Paidós, Barcelona, 1992. Pág.22

Régis Debray afirma en “*Vida y muerte de la imagen*” que la imagen es sombra, y sombra es el nombre común del doble²⁸. Sin embargo, aunque se puede establecer esta relación Doble-Sombra, también se puede diferenciar a la Sombra como proyección y compañera del hombre, y al Doble como simetría y aparición repentina. Desde el punto de vista del psicoanálisis, la Sombra y el Doble tienen orígenes diferentes, mientras la Sombra se forma y proyecta gradualmente; el Doble existe desde el momento en que existe la conciencia del Yo, del cual el Otro no es más que una alternativa.

La sombra está en la génesis del cine. Unas de las primeras imágenes en movimiento reproducidas en el lienzo fueron realizadas con los dedos de las manos, dando origen a las *sombras chinescas*. Luego, el expresionismo sería quien más utilizaría este modo de duplicación humana. “*Schatten*” (1923), de Arthur Robison, es ilustrativa a este respecto dado que toda su trama, las proyecciones de un marido celoso sobre la supuesta infidelidad de su esposa, están descritas a través del juego de las sombras. El drama psicológico utiliza este recurso para mostrarnos el inconsciente de los personajes, sus lados oscuros, el imaginario de un grupo humano y sus instintos exacerbados, que se proyectan en la pared. A su vez también se sirve de las marionetas chinescas para que los intérpretes, mientras miran la película, se sumerjan en el sueño y queden liberados de las convenciones formales. Como en un teatro de sombras se repiten los juegos, tal es la representación que por momentos no se sabe si mirar a los personajes reales o a sus dobles en las sombras.

²⁸ Debray, Régis: “*Vida y muerte de la imagen*”, Editorial Paidós, Barcelona, 1992. Pág. 21.

Anais N'in escribió en sus diarios que solía "*vivir apuntando frases de esa alma inmensa y sabia de Rank*". En esa multiplicidad de temas que abordó el discípulo de Freud, el análisis del doble como *sombra, como proyección* la realiza en el capítulo cuarto de su ya clásico tratado. Bajo el título de "*El doble en la antropología*" nos dice que el punto de partida para tratar el doble se encuentra en las ideas supersticiosas vinculadas con la sombra que aún perviven entre nosotros, y que escritores como Chamisso, Andersen y Goethe escribieron sobre ellas en forma consciente²⁹.

Rank hace un repaso que va desde la Europa Central y sus relatos misteriosos hasta las culturas primitivas y sus tabúes ancestrales. "*De esta superstición sobre la sombra, según creen algunos estudiosos, se desarrolló la creencia en un espíritu guardián, que a su vez tiene estrecha relación con el motivo del doble*³⁰".

La sombra puede aparecer entonces como sinónimo de muerte o como fuente de protección; puede ser compañía o maleficio. También esas connotaciones tienen características *duales*. Así explica como los isleños de Fidji creen que todas las personas tienen dos almas: una oscura, que existe en la sombra y va al Hades, y una luminosa, que existe en su reflejo sobre la superficie del agua o el espejo y que permanece cerca de su lugar de muerte. Este significado le permite a Rank entender los numerosos preceptos y prohibiciones (tabúes) vinculados con la sombra.

El analista observa que los nativos creen que el alma se encarna en la imagen reproducida por el vidrio, el agua, el retrato o la sombra. Creencia que se vincula con los numerosos tabúes relacionados con estos objetos. Recuerda observaciones de Frazer

²⁹ Rank, O.: op. cit. (1982) Pág. 87.

³⁰ Rank, O.: op. cit.(1982) Pág.88.

relacionadas con el temor al retrato en una fotografía, dado que algunas tribus del Africa Central, Asia, Indias Orientales, Europa y América visualizaban el alma de las personas en su imagen; quien la poseyera podía provocar un efecto pernicioso o mortífero sobre ella³¹.

El autor de “*El Doble*” cree que en la experiencia del sueño el hombre puede haber encontrado pruebas para que el yo viable pueda existir inclusive después de la muerte, pero que la sombra y su imagen reflejada lo han convencido de que tiene un doble misterioso en la vida.

Quizá, entre las muchas frases que Anaïs Nin registró de su maestro, se encuentre ésta, escrita a mediados de siglo:

“La creencia primitiva en las almas es, en su origen, nada más que un tipo de creencia en la inmortalidad, que niega con energía el poder de la muerte; y aún en la actualidad el contenido esencial de la creencia en el alma -tal como subsiste en la religión, la superstición y los cultos modernos- no ha llegado a ser otra cosa, ni mucho menos que eso³²”.

1.4.2. FUENTES PICTORICAS Y FOTOGRAFICAS

Cierta vez escuchamos una historia que no olvidaremos fácilmente. Un hombre relataba, entre fascinado y sorprendido, que observó a su hija pequeña, parada sobre la mesa, realizando un extraño juego. Debajo de los pies tenía un libro de cuentos ilustrado y con un brazo levantaba una de las tapas para tratar de entrar en él.

³¹ Rank, O.: op. cit. (1982) Págs. 106 y 107

³² Rank, O.: op. cit. (1982) Pág. 131.

Como en “*Alicia a través del espejo*”, esa nena de unos seis años quería atravesar la fantasía, penetrar en los laberintos mágicos del cuento.

¿Qué otra cosa es una pintura sino la representación gráfica de un–otro lugar?

En las primeras manifestaciones pictóricas primitivas ya estaba implícito el tema del doble. Causa una profunda impresión ver esas palmas repetidas infinitamente en la “*Cueva de las manos*”, en la Patagonia Argentina. Tanta como los dibujos de los cavernícolas de las santanderinas cuevas de Altamira, cuyo jabalí polícromo, inscripto en el techo de la Capilla Sixtina del arte cuaternario, según Gubern, representa un antecedente inmediato del mito de la reproducción gráfica del movimiento³³. La imagen del hombre en el arte rupestre de la época postglacial, a menudo muy alargada, se puede interpretar como reproducción gráfica de sombras, partiendo de la reflexión de que había sido “*tabú*” la representación de la figura humana misma³⁴.

No vamos a relatar la historia de la pintura universal porque no es el tema central de nuestra investigación, pero sí nos referiremos al “*autorretrato*” y, brevemente, a las máscaras hasta aproximarnos al surrealismo en la pintura, una de las plasmaciones más visuales del doble en lienzo.

1.4.2.1. EI AUTORRETRATO

Gerardo Diego definió el retrato como *un amuleto contra el olvido*. Los grandes pintores de la humanidad se han retratado para

³³ Gubern, Román: “*Historia del cine*”, Editorial Lumen, Barcelona, 1995. Pág.13.

perpetuar su imagen, dejarla anclada en la inmortalidad, hacerla imperecedera.

Sin embargo, toda obra de arte es un autorretrato por lo que tiene de reflejo de la personalidad de su autor. Es así como se ha extendido la vocación autorretratista entre los autores.

Se han retratado *Goya, Velázquez, Van Gogh, Coubert, Cezanne, Picasso, Dalí*, por nombrar algunos de los más conocidos. Los holandeses son artífices de toda una escuela retratista, situando a Rembrandt como el autor más reconocido.

Por otro lado, autores como Velázquez permitieron las primeras experiencias de realidad virtual al integrarnos al cuadro, como en el ejemplo clásico de *“Las Meninas”*, donde, a su vez, el pintor se retrata. Sobre el fondo del cuadro, vemos a los reyes que parecen reflejados por un espejo y la mirada llamativa de las infantas. El lienzo permite las más variadas e inquietantes lecturas, pero para nuestro estudio lo significativo es observar el autorretrato del autor.

La función de autorretratarse tiene relación con lo que algunos estudiosos han denominado el *“Laberinto mágico del espejo”*. No cabe duda que este tipo de pintura es analógica a los espejos y su corporización en la superficie plana del cristal o el reflejo del agua en calma. El autorretrato también permite al artista situarse en el límite entre *“el yo y el otro”* toda vez que éste toma la personalidad de otro ser, dioses o demonios y los retrata. “Es cierto -opinan- que el espejo engaña con respecto a la fidelidad física del modelo en él reflejado, es decir, que *“el que se ve es como si fuera otro que a la vez es yo”*. Es decir que es relativo el realismo del autorretrato, por eso vale el

³⁴ Biedermann, Hans: *“Diccionario de símbolos”*, Ediciones Paidós, 1970, Barcelona., Pág.438.

conocimiento de la propia persona (en este caso el artista) y su valor en la memoria³⁵.

En el deseo de inmortalidad, la búsqueda de una juventud eterna y la pretensión de perpetuar la propia imagen en la lámina se pueden encontrar las razones por las cuales los artistas se autorretratan. El cine ha incurrido en estos temas, recuérdense a manera de ejemplo las adaptaciones³⁶ de la novela de Oscar Wilde “*El retrato de Dorian Grey*” (“*The Picture of Dorian Gray*”, 1891), el filme “*Las amigas*” (“*Le amiche*”, 1955) de Antonioni, o la presencia inmóvil del doble icónico en filmes policiales como “*Laura*” (1944) de Otto Preminger o “*La mujer del cuadro*” (“*The Woman in the Window*”, 1944) Fritz Lang.

El autorretrato puede ser convencional o de grupo. El primero es aquel en que vemos al artista posando sólo o junto a sus materiales de trabajo y el otro, mientras que en el segundo se encuentra con una o más personas. Dentro de esta modalidad puede existir la variable de situarse con conocidos o desconocidos.

Algunos estudios de “*Las meninas*” plantearon la posibilidad de que sobre el fondo del cuadro, cerca de la puerta, se registrara otra imagen de Velázquez.

Se nos antoja en este pasaje la visión de pinturas febriles, en momentos mágicos, pasionales, tumultuosos de creación. Donde el artista pasa a ser su otro. Bajo efectos de proyección e identificación se produce un tránsito hacia lo otro, la frontera entre el ser, el deber ser y el querer ser, están en el pincel que mueve febrilmente la mano del artista. Recuérdese a Miguel Angel castigando a Moisés y

³⁵ Bargalló, Juan: Op. cit (1994). Pág.291.

³⁶ La película de Albert Lewin, filmada en 1945, es una de las mejores versiones para citar sobre la citada obra.

pidiéndole que hable, o los relatos de Van Gogh a su hermano Teo revelando un espíritu deseoso de expulsar demonios a través de la obra de arte.

La relación entre la pintura y el cine lleva un largo recorrido, que puede situarse en el cine no-figurativo de los años veinte, hasta la aparición del cine de autor y las pinceladas particulares de Bergman, Antonioni o Greenaway, entre otros. Kurosawa ha declarado que llegó al cine por no haber podido triunfar como artista plástico. En “Cuervos”, una de las historias del filme “*Los sueños de Akira Kurosawa*” (“*Akira Kurosawa, Dreams*”, 1990), el autor japonés se permite la entrada en los cuadros de Van Gogh. Allí, atraviesa sus pinceladas finas y gruesas, su puntillismo y nos acerca al creador en medio de un campo amarillo, febrilmente amarillo. Ese sueño raramente se pueda olvidar.

1.4.2.2. “EI SUEÑO DE LA RAZON PRODUCE MONSTRUOS”

Cuando Goya compuso sus celebres caprichos, unas ochenta láminas grabadas al aguafuerte, estaba pintando imágenes dobles. Hombres con cabezas de animal, mujeres brujas, las máscaras en el baile, cuya cita, por si quedasen dudas, nos advierte que “*Nadie se conoce*”. Sin embargo, entre esta abarrotada colección de estampas esperpénticas una se destaca por su inscripción interna, es el único grabado con lema. Se trata de la lámina nº43. El hombre sobre el escritorio inclina su cabeza, descansa sobre sus brazos, mientras fantasmagóricas formas aletean sobre su cuerpo; son murciélagos, lechuzas y extraños pájaros de ojos muy abiertos, que ensombrecen todo el cuadro. Al lado del hombre, sobre el piso, un perro con cara

felina lo observa asombrado. En el frente del escritorio leemos “*el sueño de la razón produce monstruos*”.

Pocas veces se han sintetizado con tanta claridad visual los sueños del poeta, del pintor, del dramaturgo, del autor, como en esta frase. Esa fabulación creativa del artista que no desaparece ni en los sueños y que lo puede llevar a la locura o al triunfo toda vez que pueda trasladar esas fuerzas al lienzo, está implícita en este capricho de Goya. La realidad se ofrece trasmutada, cambiada, metamorfoseada por la mente del artista. En el sueño, las fantasías desprovistas de la razón engendran monstruos y les permiten volar. Imagen sintetizadora de un universo visual que corresponde a las tribulaciones del sujeto moderno.

Un siglo después Salvador Dalí volvería a retocarlas y les daría color como antes el mismo Goya hiciera con dieciséis pinturas de Velázquez. Los críticos han encontrado en el cuadro de Goya “*El coloso*” (Pánico), pintado hacia 1812, un antecedente directo de la obra de Dalí “*Premonición de la guerra civil*” (1936).

Es la obra de Dalí donde parecen confluír ese mundo multifacético del que vamos a hablar en nuestro trabajo. La suya configura una expresión pictórica compleja, rica en colores y movimientos.

Hay en buena parte de su pintura *dobles*, imágenes que nos informan acerca de otra realidad escondida tras lo aparente. Si vemos a Lincoln tenemos que afinar nuestra mirada para observar a la mujer de largas piernas que desafía el rostro del gobernante. Sus relojes chorreantes y sus colores vivos nos aproximan al mundo onírico, al sueño del autor y sus fantasmas. Recorrer su estilo es también rever a Goya, reinterpretar a Velázquez y a sus Meninas, observar a Picasso y recordar a Gala. Dalí atraviesa la obra pictórica de la península y la trastoca, la subvierte, la hace otra.

Para nuestro trabajo resulta un acontecimiento significativo que el autor se haya retratado desdoblado, o mejor dicho, multiplicado. Estas imágenes corresponden a su etapa catalana cuando vivía en Figueras, antes de viajar a París. Es muy probable que la relación con su hermano fallecido inspirara estos retratos. Es sabido que la perturbadora imagen de Salvador (se llamaba igual que el artista) le atormentó como un doble “usurpador” de su personalidad. De allí su recurrencia al tema del doble tanto en la pintura como en la película “*El perro andaluz*”.

A su vez también realizó un retrato triple de Federico Garcia Lorca en el café Oriente de Madrid en 1924.

El historiador Felix Fanés opina que el hecho de que el autor se pintara así obedece a la influencia que Pablo Picasso ejercía sobre él en aquel momento. La tradición de la comedia del arte, del teatro de máscaras y los arlequines que frecuentará el artista malagueño obraron en el autor catalán. También se ha visto en estas pinturas, una superposición entre Dalí y Federico Garcia Lorca, influenciados por la amistad y el amor que este último sintiera por el pintor.

Pero volvamos al Picasso al que hacíamos referencia, aquel del período caracterizado como la “época azul” (1904), donde los arlequines y los saltimbanquis cobraron una presencia importante en su obra, tal como posteriormente le ocurriría con las máscaras africanas. Hacia 1926 se establecerán las primeras relaciones del autor con los surrealistas.

La utilización de la máscara nos remitiría a la antigua Grecia y sus vinculaciones con el culto del dios enmascarado, Dionisio, ritual que luego se trasladará al teatro y que alcanzará gran relevancia durante el renacimiento en Roma, donde se convertirá en atributo fundamental de la *commedia dell'arte* y retrato inseparable de sus

personajes. También en los escenarios orientales el uso de la máscara ha ocupado un lugar trascendente. El concepto de máscara nos remitiría a la antropología cultural para explicar su devenir histórico hasta llegar a la pintura que analizamos. Su historicidad nos aproxima a los objetos rituales de gran preeminencia en el África Negra, al Egipto faraónico donde tuvieron un doble uso como “*máscaras de momias*” y “*máscaras-animales*”, para regresar a la Grecia antigua donde se utilizaban para representar personajes femeninos. Para finalizar, baste decir que en el uso de la máscara hallamos el germen del disfraz, del cambio y, por lo tanto, del tema del doble que la pintura también ha frecuentado.

Sobre la imagen desdoblada en el surrealismo se puede decir que, tanto en Dalí, Max Ernest o Masson, reconoce su origen en los escritos de Leonardo Da Vinci, quien explicaba que contemplando un muro con manchas creía ver otras imágenes. Aunque es improbable que durante su adolescencia Dalí conociera estos datos, en sus diarios recordará el techo abovedado del aula donde estudiaba, con sus manchones marrones de humedad cuyos contornos irregulares se transformaban en su mente. Este fenómeno, según Dalí, sería la clave de su estética. Esa multiplicación de imágenes tiene relación directa con la paranoia crítica, que era ya un tópico del renacimiento. *“Al menos estos tres pintores, parten de este origen para desarrollar unos métodos pictóricos que tienen que ver con el automatismo psíquico. Ante un tipo de provocación del mundo real, una determinada imagen permite que aparezcan otras. Inicialmente esto surge dentro del marco del surrealismo y el automatismo psíquico de André Bretón”.*

“La paranoia es racional, una racionalidad irracional. Es tan consciente que por ello se llama crítica. Es una forma de aplicar la

paranoia para conseguir lo que solo estaba en la imaginación, según Leonardo y que ahora es sistemática. Así vemos una primera y segunda imagen³⁷”.

El cuadro que más iba a repercutir en la obra del autor catalán fue el *Ángelus*, de Millet, del que realizó reproducciones y adaptaciones y escribió un libro homónimo. *“El Angelus es, que yo sepa, el único cuadro del mundo que comporta la presencia inmóvil, el encuentro expectante de dos seres en un medio solitario, crepuscular y mortal³⁸”*. Gubern explica en sus memorias que pudo entender mucho más la pintura a través de este texto. Lo cierto es que la figura parece acrecentarse con su lectura, ya no se escribe como se habla, sino que se escribe como se pinta. Para Félix Fanés este escrito se inscribe dentro del método paranoico que es una modalidad universal para interpretar la pintura. *“La pintura invade todo, por lo tanto también el relato, la escritura. También tiene que ver con el mundo de los surrealistas, la permeabilidad, la enorme relación y confusión que tiene el mundo y la vida³⁹”*.

Sus imágenes dobles fueron la base del llamado “Método paranoico-crítico” de Dalí, entendido como un estado caracterizado por alucinaciones o ideas delirantes. Así pinta en 1936 *“El gran paranoico”*. Allí el espectador puede construir dos rostros a partir de varios personajes atormentados que forman un círculo; las contorsiones de los cuerpos, la aparente agitación nerviosa, componen una obra equilibrada entre forma y contenido, que además comunica el estado mental del que nos informa su título.

³⁷ Fanés, Félix: entrevista personal, 1997

³⁸ Dalí, Salvador. *“El mito trágico del “Angelus” de Millet”*. Tusquets Editor, Barcelona 1977. Pág.158.

³⁹ Fanés, Félix: entrevista personal, 1997

Dalí también aludió al mito de Narciso en la *“Metamorfosis de Narciso”* (1936-1937), en donde vemos a dos figuras repetidas observándose en el agua. Sus sensaciones al pintar *“La estación de Perpiñán”* (1963), quedaron registradas en su tercera autobiografía, que las describe como una especie de éxtasis cosmogónico. *“Tuve una visión exacta de la constitución del universo”⁴⁰*.

Por esos años en el Ateneo de Barcelona el autor explicaba el potencial artístico que podían surgir de la paranoia y el valor creativo que suscitaba en el artista. Se ha sugerido que la tesis de Lacan sobre la paranoia estuvo influenciada por los postulados del autor catalán.

En nuestros días, aunque desde otra perspectiva, la creación como terapia es avalada científicamente. El décimo congreso mundial de psiquiatría celebrado en Madrid a comienzos de 1997 incluyó entre sus temas el poder curativo del arte. Las citas de los autores universales no faltaron en este recorrido entre creación y curación. Así las investigaciones de la doctora Kay Jemison, de la Universidad de California, concluyen que la mayoría de los artistas que, además de por su obra, han pasado a la historia por su excentricidad en vida o por una dramática muerte, padecieron depresión o manía. *“La enfermedad mental no crea a un artista, pero si el paciente tiene talento, la enfermedad puede incidir en su creatividad de modo determinante”⁴¹*, señaló un psiquiatra asistente al congreso.

Aunque se evitó todo tipo de generalidades en el debate no faltaron referencias a Van Gogh y la utilización del color amarillo

⁴⁰ Shanes, Eric: *“Dalí”*. Editorial Debate. Navarra, 1991. Pág.136

⁴¹Apuntes tomados de “El décimo congreso mundial de psiquiatría” celebrado en Madrid a comienzos de 1997.

propio de las patologías epilépticas y las menciones a los distintos padecimientos que sufrieran Goya, Turner, Modigliani, Artaud o El Greco. La doctora Marielene Weber realizó un repaso sobre la influencia que el interés por el arte de los dementes de finales del siglo pasado tuvo en el nacimiento del surrealismo.

En este décimo Congreso Mundial de Psiquiatría, del que surgió un nuevo código ético para intentar recoger los cambios sociales y los nuevos descubrimientos de la psiquiatría, el arte ocupó un lugar destacado. A tal punto que las exposiciones pictóricas del congreso estuvieron a cargo de pacientes de distintos centros de salud. De tal forma que aquella conferencia pronunciada por el pintor catalán sobre principio de siglo cobra nuevo valor a la hora de analizar el motivo del doble en la pintura y en la imaginación de todos.

El cine ha llevado a la pantalla algunos sueños y pesadillas de los hombres. Al decir de Gubern, no es tanto una fabrica de sueños como *“el espejo de fantasmas”*, porque en la pantalla se recrean los deseos, los anhelos y los temores más profundos. Es la forma en que diversos mitos de la cultura y la imaginación se nos revelan en apenas el transcurso de una cinta cinematográfica. El cine surrealista, del que Dalí formó parte, está inscripto en esta línea.

Tanto en *“El perro andaluz”* (*“Un chien andalou”*), que rodara junto a Luis Buñuel en 1929, como en *“L’ âge d’or”* (1930), o en la escenografía de *“Recuerda”* (*“Spellbound”* 1945), de Hitchcock, Dalí plasma obsesiones, sueños y alucinaciones paranoicas. El surrealismo llevado al cine significó profundos cambios en la narrativa cinematográfica, se subvirtió la escenografía y sus decorados. La historia del movimiento, rica en anécdotas y conflictos entre sus integrantes, no se puede plasmar aquí en toda su magnitud. Nos conformamos con observar en uno de sus

representantes algunos puntos que corroboran otra manifestación del doble, en este caso en la pintura, luego en el cine⁴².

Adentrarse en Cataluña, en la zona de Figueras y las costas mediterráneas de Cadaqués, es encontrar algunas respuestas al movimiento surrealista que configuró uno de las expresiones pictóricas donde el desdoblamiento tiene un lugar predominante.

Este recorrido a vuelo de pájaro por la obra de algunos pintores de nuestro siglo nos aproximó mínimamente al tema del doble en la pintura. En el universo de Dalí y en aquel cine surrealista buñuelesco se plasmaron algunos sueños y obsesiones de los hombres. Encontrar algunos paralelismos entre la pintura y el cine surrealista nos puede aproximar un poco más a la alteridad en la obra de estos creadores.

Para finalizar este apartado y entrar de lleno en la fotografía frente a muchas de las pinturas que hemos referido, conviene recordar la bella leyenda griega que explica el nacimiento de la pintura. Cuentan que un joven pastor enamorado trazó con una piedra de carbón la silueta de su amada proyectada en sombra por los rayos de sol. De esta forma también estaba realizando “*un acto de reproducción imitativa casi prefotográfico*”⁴³. La imagen proyectada era similar a la silueta de la chica pero tenía la facultad que otorga la

⁴² El surgimiento del movimiento, su desarrollo, sus principales integrantes, las desavenencias entre Dalí y varios representantes del surrealismo, la presencia de Gala, los conflictos entre Dalí y André Breton, los enfrentamientos con Buñuel, constituyen parámetros importantes para comprender su devenir histórico. También es válido recordar que las declaraciones y posiciones políticas de Dalí distaron mucho del compromiso asumido por toda una generación de intelectuales respecto de la vida democrática; tanto de los que permanecieron en el país como de los que se exiliaron. Muy por el contrario adhirió al régimen. Gubern explica en sus memorias cómo los pintores novelistas y cineastas comprometidos con la realidad social, que pretendían hablar de la situación de España, eran censurados o represaliados, mientras que otros disfrutaban de la protección oficial.

⁴³ Gubern, Román: “*La mirada opulenta*”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987. Pág. 62.

magia, dado que reemplazaba una ausencia; era el doble de su amada y le permitía disfrutar de ella cuando no estaba. Si la antigua leyenda griega quería contarnos el nacimiento de la pintura, a su vez nos estaba remitiendo a otra representación icónica más cercana a la alquimia.

1.4.2.3. LA FOTOGRAFIA

Nacida en medio de las grandes revoluciones sociales de fines del siglo XIX, la fotografía permite la reproducción en serie, como dijera Walter Benjamin en su célebre ensayo *“El arte en tiempos de su reproductibilidad técnica”*⁴⁴. Todo es susceptible de ser copiado y repetido. En definitiva, de ser su *doble*.

El gran poeta de la filosofía advertía la diferencia entre el carácter único de la pintura (su unicidad) y la fotografía, que podía repetir una imagen infinitamente.

Este ensayo tiene su complemento en otro escrito de Walter Benjamin, muy importante en cuanto al tema mencionado. Se trata de *“La pequeña historia de la fotografía”*⁴⁵. En unas pocas páginas el autor intenta disipar la niebla que cubre el nacimiento de estas reproducciones.

Más adelante, el semiólogo Roland Barthes estudiaría la fotografía mimética en *“La cámara lúcida”*, calificándola de *“ectoplasma de lo que había sido”*, “con connotaciones de monumento funerario, y

⁴⁴ Benjamin, Walter: *“La obra de arte en tiempos de su reproductibilidad técnica”* (1936, incompleta; primera edición completa en alemán: 1955) trad. Castellana de Jesús Aguirre sobre la edición de 1972 de Suhrkamp Verlag, en *“Discursos interrumpidos I”*, Taurus, Madrid, 1973. pp.17-90).

⁴⁵ Benjamin, Walter: *“La pequeña historia de la fotografía”*, en *“Discursos Interrumpidos I”*, Taurus, Madrid, 1973 pp.63-83.

acerca de cuya fuerza Susan Sontag nos recuerda el tabú afectivo de romper las fotos del ser amado⁴⁶.

Es en esta cualidad en la que queremos detenernos. En la característica del *doble fotográfico*. Lo haremos citando a Román Gubern, en "*Mensajes icónicos en la cultura de masas*". Mientras los muertos son alojados en los camposantos, lejos del mundo de los vivos –apunta el texto–, sus dobles icónicos permanecen allí donde éstos no están, en la casa de sus parientes en fotografías y cuadros.

Nadie podría romper la foto de un hijo o su propia imagen, porque es allí donde esta *denota*, al decir de Barthes; es su *analogon*. Aquí vale también la apreciación de que la imagen marca una ausencia. En "*La cámara lúcida*", Barthes va más allá cuando busca encontrarse con su madre muerta a través del doble icónico.

"Quisiera una Historia de las Miradas. Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad. Algo aún más curioso: es antes de la Fotografía cuando los hombres hablaron más de la visión del doble. Se compara la heautoscopia a una alucinosis; durante siglos fue un gran tema mítico. Pero hoy ocurre como si desechásemos la locura profunda de la fotografía: ésta sólo nos recuerda su herencia mítica por el ligero malestar que me embarga cuando "me" miro en el papel⁴⁷".

La foto es un objeto fetiche por su propia naturaleza; contiene, recluta, guarda un momento vivido, acotado en un pequeño recuadro que recuerda un día, un instante, algo que *fue*.

⁴⁶ Gubern, Román: "*La mirada opulenta*", 1987. Pág. 154 y 155.

⁴⁷ Barthes: Roland: "*La cámara lúcida*", Editorial Paidós, Barcelona 1997. Pág.44.

Dentro de la fotografía existe toda una serie de variantes dignas de estudio. Así, podemos citar el fotoperiodismo, la fotografía creativa, la no analógica y los trucajes fotográficos. Sin embargo, con el fin de delimitar el objeto de estudio, solo nos detendremos en una.

1.4.2.4. EL RETRATO FOTOGRAFICO

Una de las características interesantes de la fotografía es su condición de registro periodístico. Se trata de una mirada que se puede realizar sobre la sociedad, sus luchas, sus encuentros y desencuentros.

Si algunas de las películas de Vicente Aranda, como de otros directores de su generación, son una búsqueda del tiempo perdido en la extensa posguerra española, también la fotografía se ha preocupado por la recuperación de esos momentos.

Nuestra investigación tiene un apartado dedicado a la muestra fotográfica titulada *“Las fuentes de la memoria”*. Aquellas imágenes negadas durante cuarenta años de franquismo, fueron expuestas al público en una muestra itinerante por toda España. Conforman un recorrido que va desde los años cuarenta hasta los setenta, con fotos que registran los momentos vividos en ese período histórico.

Es en esta muestra donde, de alguna forma, se pueden encontrar respuestas a un tiempo caracterizado por un régimen dictatorial, una época dolorosa y de fuertes penurias económicas. Allí, atrapados en los retratos, conviven la caras del poder, los rostros angustiados de quienes no tenían libertad y, por último, la fiesta que significaron los años setenta con su apertura.

Son fotos que invitan al recuerdo, a la reflexión. Objetos fetiches de toda una sociedad que se niega al olvido.

1.4.3. FUENTES LITERARIAS

Si en la exploración del tema del doble podemos remontarnos a un lugar preciso, delimitado y compacto, ese sitio es la obra literaria.

En su explicación, Frenzel parte del esquema de comedias basado en los *Menaechmi* de Plauto, que se remonta al año 206 a. de C. Estas obras desarrollaban una serie de confusiones en torno a dos hermanos mellizos que se separan de niños; años más tarde, el retorno de uno de ellos al pueblo crea conflictos con la familia y la amante de su hermano. El esquema se vuelve a plantear en el Renacimiento. El caso de Lope de Vega en *“El palacio confuso”* ilustra sobre esta reiteración, que luego servirá para otras obras relacionadas con un doble del príncipe o del rey.

Pero John F. Milton en el siglo XVII en el libro IV de *“El Paraíso Perdido”* (*“Paradise Lost”*, 1667), ya había sintetizado el narcisismo, la sombra, el mito del andrógino y la sabiduría como bien supremo. ***“En la orilla a mirar en el sereno/ Terso lago que el cielo parecía/.Al inclinarme a ver, frente por frente/Apareció otra forma entre las aguas/Inclinándose a mí. Me eché hacia atrás/Se echó hacia atrás.***

Lo que ves/ Lo que allí ves, hermosa, eres tu misma:/Contigo viene y va. Tú sígueme/Y te conduciré hacia quien no es sombra/Y espera tus abrazos, hacia aquel/ De quien eres imagen.

Te busco yo, alma mía y te reclamo:/ Mi mitad. “Y tu mano gentilmente/ Fué la mía, y cedí, dándome cuenta/Que el hombre vale más que la belleza/Y que sólo el saber es hermosa”⁴⁸.

También en los conflictos amorosos el motivo del doble reaparece en relación a las historias de amigos comunes, parecidos físicamente y enamorados de la misma mujer. Es el caso de “*The Traitor*” (1631) de J. Shirley y “*The Love-sick Court* ” (1632) de R. Brome. Otra variante del motivo del doble es cuando la literatura duplica a la mujer amada en dos mujeres de aspecto parecido pero con caracteres opuestos. Esta duplicación de la mujer para crear desconcierto se seguirá utilizando inclusive cuando el romanticismo ya ha incorporado el desdoblamiento del yo y sus argumentos comenzaban a ser más umbrosos. En *Ligeia* (1809), de E. A. Poe, la esposa muerta se apodera del cuerpo de su sucesora.

La posibilidad de una segunda existencia del hombre en la imagen, la idea de un alma buena y una mala, la dualidad que provoca la lucha del yo sensual y el yo moral, así como otras interpretaciones del desdoblamiento de la personalidad fueron tema principal de los escritos románticos y examinados -en algunos casos- científicamente. Los experimentos de Mesmer, observando el comportamiento de los sonámbulos, hicieron que de a poco se penetrara en lo que antes eran misterios cósmicos. La variante del motivo del doble, típica del romanticismo, pone de manifiesto el descubrimiento de la ruptura, que sin duda empleó con frecuencia medios todavía tradicionales de duplicaciones del Yo -sueño,

⁴⁸ Milton, John: op. cit. Libro IV, Pág. 95.

sombra, imagen reflejada, retrato-, pero también creó dobles puramente quiméricos⁴⁹.

De manera que en la literatura de mediados y finales del siglo XIX se mantiene el carácter demoníaco que, a comienzos de esa centuria, le diera el romanticismo al motivo del doble. Así se desarrollan el doble puramente imaginario, el doble unido a medios como la sombra o una imagen reflejada, el doble personal, el doble alegóricamente determinado y el doble sin valor moral y de fundamento psicológico. Sin embargo, los dobles espectrales de este siglo tienen su origen en la creencia popular de un Yo bueno y otro malo, en rivalidad y lucha recíproca. En esta muestra se inscriben los relatos de Chamisso, Hoffmann, Poe y R. L. Stevenson, en quien nos detendremos luego para analizar su obra más conocida.

Clásico de clásicos, el mito de *"Dracula"*(1897), de Bram Stoker, y *"El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde"* (*"The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde"*, 1886), de Robert Louis Stevenson, serán nuestro punto de partida para tratar de desandar algunos de los enigmas que plantea el motivo del doble.

Para el Prof. Albert Chillón de la Universidad Autónoma de Barcelona, los grandes temas míticos que nacen de experiencias básicas del ser humano, como son la búsqueda de la identidad, el retorno a la patria, el conocimiento de los orígenes, la búsqueda del padre, el tema del otro yo y el desdoblamiento de personalidad, mito y sexualidad, Don Juan y la mujer fatal, se expresan primero en clave poética y luego, la literatura, como arte de la palabra escrita, recoge, reelabora y hace versiones de distintos medios. La fuente del mito es la facultad fabuladora poética que se expresa en la oralidad, en la

⁴⁹ Frenzel, Elisabeth: *"Diccionario de argumentos de la literatura universal"*, Editorial Gredos, Madrid, Pág.101.

representación visual (Altamira) y que llega a nuestros días en una forma narrativa privilegiada, puesta al servicio de una representación de los grandes temas de la humanidad. Lo mismo ocurre con el cine.

Para Fernando Savater, desde el Renacimiento a nuestros días, la literatura sólo ha dado unos pocos mitos entre los que menciona Robinson Crusoe, Don Quijote, Don Juan, Romeo y Julieta, Fausto. El autor contempla a Fausto como mito de mitos, “*el intento imposible de un mito total*”⁵⁰. Para Román Gubern, donde termina la novela de Ewers, “*El estudiante de Praga*”, comienza el “*Fausto*” de Goethe. Mircea Eliade parece sintetizar estas opiniones al explicar que los mitos reactualizados de *Fausto* y *Serafina* nos llevan muy lejos en el espacio y en el tiempo; nos trasladan a la prehistoria⁵¹.

Lluís Duch, doctor en teología, estima que el *Fausto* de Goethe, como la figura mítica de Jesús aunque en distintas perspectivas, asumen el plano de la ambigüedad en que se mueve el ser humano; las personas no son ni buenas ni malas, son duales y sus respuestas –por lo tanto– no son unilaterales. Goethe expone estas cuestiones, la indeterminación de las preguntas y las respuestas. De este modo, Fausto es el gran arquetipo, en el cual aparecen el bien y el mal, dios y el diablo; sus contradicciones, sus afinidades y repulsiones, enmarcadas en la época industrial. Algunas figuras míticas como Don Juan, Ulises, Fausto son arquetipos encarnados en épocas históricas determinadas en los cuales el hombre plantea los grandes temas relacionados con el bien y el mal, la redención, la vida y la muerte⁵².

⁵⁰ Savater, Fernando: “*Instrucciones para olvidar el “Quijote”*”, Taurus, Madrid, 1985. Pág. 66 y 67.

⁵¹ Eliade, Mircea: “*Mefistófeles y el andrógino*”, Ediciones Gallimard, París, 1962.. Pág. 158

⁵² Entrevista personal, abril 1997, Barcelona.

Arriba hacíamos mención a algunos “dobles” antológicos del cine, en cuyos caracteres la dualidad es el eje central de su temática. Son dos clásicos de la literatura, *Drácula* y *Jekyll y Mr. Hyde*, que vuelven una y otra vez a poblar las cintas de celuloide y cuyas historias se pierden en la noche de los tiempos. De su análisis nos ocuparemos a continuación.

1.4.3.1 EL BESO INMORTAL

Fue en la época victoriana donde el antiguo mito del conde de Transilvania, comenzó su noctámbulo recorrido por la literatura. En un momento donde una férrea moralina se cristalizaba en los rígidos controles a la “*moral sexual*” que debían observar hombres y mujeres (con más rigor en el caso de éstas últimas). En tan poco propicia situación, Bram Stoker escribió la historia de un individuo condenado a vagar eternamente entre la vida y la muerte, violando y mordiendo a sus víctimas para extraerles sangre y así poder conservar sus fuerzas.

Es curioso cómo en épocas tan proclives a la censura y la represión moral, el deseo del hombre por ser libre, disfrutar de su cuerpo, sentir la pasión sensual y sexual, pueden encontrar la forma de manifestarse en las artes.

La leyenda de Drácula, aunque remota en el tiempo, puede encontrar su origen en Rumania, donde el mítico conde Vlad Dracul de Transilvania, hijo del difunto príncipe Mircea Cal Batrin, en el siglo XV realizaba sus diabólicas fechorías para perpetuar su poder.

Autócrata, amante de Cristo y soberano dominador, los manuscritos de la época son precisos al comentar sus inescrupulos actos, entre los que se cuenta que tras decapitar a centenares de

sus enemigos, obligaba a otros a comérselos, tras lo cual decapitaba también a estos últimos. Se vanagloriaba de haber matado él sólo a 23.783 personas a orillas del Danubio⁵³.

El terror que infundía es quizá el origen de su reputación como vampiro. El mito del vampiro se ha extendido por todo el planeta. Sin embargo, es en Rumania en el único país donde los muertos se transforman en animales, aunque nunca en murciélagos. Tienen distintos nombres como Nosferatu, Morayú y Muroní y cada uno posee sus respectivas características maléficas. La única forma de salvarse de ellos es mediante la brujería. Así es que en el siglo pasado a los muertos, o bien se les hundía un clavo en la cabeza o se les untaba el cuerpo con grasa de cerdos, que habían sido matados el día de San Ignacio.

“Dracula”, considerada por Oscar Wilde como la novela más hermosa de todos los tiempos, recoge las historias de este cruel inmortal.

Sin embargo, los escritos de vampiros ya estaban en *“Las mil y una noches”*; en *“The Vampyre”* (1819), de John William Polidori y en el texto del dublinés Joseph Sheridan Le Fanu *“Carmilla”* (1871).

“Con el mito del vampiro comparece una nueva formulación del antecitado tema del Doppelgänger, de la doble identidad, pues el vampiro es un muerto, pero se parece y actúa como un ser vivo bajo ciertas condiciones (nocturnidad, hemodipsia). Por otra parte, su estatuto aristocrático y su porte elegante proponen una insidiosa

⁵³ “Lugares de mitos y leyendas: La leyenda del Conde Drácula”, (vídeo) S.A,V Editora, Barcelona.

fractura entre apariencia y realidad, en un caso típico de doble vida secreta, que en este caso enmascara una actividad asesina⁵⁴”.

Es el doble no muerto y no vivo, que anhela la eternidad, convirtiéndose en doble de sí mismo tras conseguir sangre joven para perpetuarse. Y tras su paso, va creando también otros dobles.

La forma de acercarse a sus víctimas tiene connotaciones sexuales muy fuertes, dado que dos colmillos fálicos ingresan dentro de otro cuerpo, que a su vez, conservará la especie realizando el mismo acto. La víctima se resiste pero tras el sangriento beso, quiere más y más. Y no habrá cruces, ni ajos, que puedan detener el deseo.

Los vampiros no se reflejan en los espejos, ni se proyectan en las sombras; están condenados a las tinieblas, a vivir en lo oscuro como los muertos. Estas figuras no cumplen con dos de las proyecciones del hombre, la razón se puede encontrar en su condición de no muerto, de no vivo. Sin embargo, en el cine el vampiro sí tiene sombra, aunque por lo general esta puede tener vida propia como en el filme de Coppola, donde el cuerpo actuaba de una forma y la sombra de otra, o en *“Nosferatu, el vampiro”* (*“Nosferatu, eine Symphonie des Grauens”*, 1922) de Murnau, donde el conde asciende por la escalera mientras su sombra se proyecta sobre la pared, alargando su figura fantasmal. Aranda retomará este tema en su cuarta película *“La novia ensangrentada”* (1972). En el filme, la vampira se refleja en los espejos y puede circular durante el día, el cine ha transformado este desdoblamiento y ha transgredido su figura literaria.

La variante de aquel conde inmortalizado por Stoker, es la figura de la vampira, cuya historia surge con anterioridad a la del

⁵⁴ Gubern, Román: *“Mito y Terror”*. “Revista de occidente” No.158 y 159, Julio y Agosto de 1994. Pág. 155.

legendario Conde de Transilvania. En la imagen de esta mujer fantasmal, ninfómana, libertina, que hechiza a los vivos para atraparlos en sus crueles y sanguinarias acciones, pueden estar contenidos algunos temores ancestrales del hombre. Se trata de una figura que representa las pulsiones eróticas desenfrenadas, sin instinto maternal; su imagen es sinónimo de pérdida y muerte.

El tema de la sangre como fuente de vitalidad está implícito en los sacrificios humanos de las culturas primitivas. Cuando se escriben los relatos más conocidos de vampiros, en el siglo XIX, la medicina recomendaba paliar la anemia que sufrían muchas mujeres bebiendo sangre de animales. El cuadro *“Los bebedores de sangre”* de Joseph-Ferdinand Gueldry, de 1898, ilustra acerca de esta costumbre⁵⁵.

Estas creencias podían reforzar el miedo ancestral en el hombre hacia la vampira, la mujer que bebía sangre y de la que la literatura se hará eco en el convulsionado siglo pasado.

Una de las primeras adaptaciones de la novela *“Carmilla”*, del irlandés Sheridan le Fanu, la realizó en 1931 Carl Theodor Dreyer. En *“Vampyr ou l'étrange aventura de David Grey”*, la figura vampiresca es representada por una mujer mayor, más emparentada a la idea de anciana-bruja que a la de joven-devoradora; las relaciones están sujetas al modelo madre-hija. Mientras se mantienen las características típicas de una mujer-vampira decidida, transgresora, con tendencias lésbicas planteadas por J.S le Fanu, los efluvios de sangre y los amuletos para enfrentar al mal son escasos. La longitud de los planos de Dreyer posan su mirada

⁵⁵ El lienzo muestra a un enorme buey degollado, mientras su sangre es ofrecida a las damas para que recuperen sus fuerzas.

mística en esta versión de vampiras con la rigurosidad poética de los grandes expresionistas del cine.

El gran mito literario del vampiro, nacido al calor del tumultuoso siglo XIX, se irá transformando en pos de una figura donde los rasgos psicológicos y polifacéticos impregnarán su fantasmal perfil. Textos como los de *“La señorita Cristina”*, del antropólogo Mircea Eliade⁵⁶ ilustran estos cambios. El cine contribuirá en esta mutación hasta convertir a Drácula en un espectro enamorado. *“He cruzado océanos de años para encontrarte”*, le dice el conde de Transilvania a Mina Murnai en la adaptación de Coppola. La declaración de amor más prefigura el melodrama que el género de terror donde, por lo general, había estado.

Hombre o mujer, los vampiros están condenados a vagar en la oscuridad, es el amor infinito a la vida lo que los lleva a soportar el estado de fantasma.

Otra obra literaria recogerá ese intenso deseo de existir y de satisfacer los placeres desenfrenados, aunque su protagonista no goce (o sufra) las consecuencias de la inmortalidad.

1.4.3.2. “EI EXTRAÑO CASO DEL DOCTOR JEKYLL Y MR. HYDE”

“A pesar de mi profunda dualidad, no era en sentido alguno hipócrita, pues mis dos caras eran igualmente sinceras. Era lo mismo yo cuando abandonado todo freno me sumía en el deshonor y la vergüenza, que cuando me aplicaba a la vista de todos a profundizar en el conocimiento y a aliviar la tristeza y el sufrimiento^{57”}.

⁵⁶ Eliade, Mircea. *“La señorita Cristina”*, Lumen. Barcelona, 1994.

⁵⁷ Stevenson, R. L.: *“El Dr. Jekyll y Mr. Hyde”*. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Pág.100

Dicen que Stevenson escribió rápido y de un solo tirón, quizá para dejar los demonios encerrados en este impecable clásico de novela corta, hasta que alguien al abrirlo pudiera volver a desatar su ira incontenible.

Después de leer la novela se tiene la sensación de comprender a Jekyll y su necesidad de extirpar al demonio. Y queda esa otra impresión del amor a la vida del enano Hyde por sobre todo y pese a todos. Es ese instinto de supervivencia de la condición humana lo que se desprende de su lectura, que es, por lo general, rápida, como si los lectores también quisiéramos volver a encerrar al demonio dentro del libro.

“Sentí unas sacudidas desgarradoras, un rechinar de huesos, una náusea mortal y un horror del espíritu que no pueden sobrepasar ni los traumas del nacimiento y de la muerte”.

“Había algo extraño en mis sensaciones, algo indescritiblemente nuevo y, por su novedad, también indescritiblemente agradable”.

“Supe, al respirar por primera vez esta nueva vida, que era ahora más perverso, diez veces más perverso, un esclavo vendido a mi mal original. Y sólo pensarlo me deleitó en aquel momento como un vino añejo. Estiré los brazos exultante y me di cuenta de pronto de que mi estatura se había reducido⁵⁸”.

De manera que Jekyll y Hyde eran distintos; este último era más pequeño, lo cual se explica porque el mal, en Jekyll, estaba poco desarrollado.

Gubern señala en *“Mito y Terror”* dos hallazgos de la novela de Stevenson. El primero, que la transformación se produjera mediante una droga y el segundo, su tratamiento del doble operado a través

⁵⁸ Stevenson, R.L.: op. cit. 1995, Págs.103 y104.

de la ciencia positiva y con una motivación indagadora⁵⁹. Siguiendo estos razonamientos creemos que la novela tiene un tercer hallazgo importante que es la búsqueda de la felicidad. El final de ella nos muestra en qué medida el hombre persigue esa meta y la dificultad para alcanzarla. Jekyll quiere desprenderse de su lado vergonzoso y malo y alcanzar los máximos conocimientos científicos. Todos los hechos perpetrados por Hyde son violentos pero vividos con placer.

Escrive Jekyll es su declaración final: *“Si no hubiera sido por su terror a la muerte, habría buscado su ruina para arrastrarme a mí a ella. Pero su amor por la vida es asombroso”*.

No es casual que *“The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde”* fuera escrito en el tardorromanticismo y dentro de la rígida moral victoriana. Los deseos eran concebidos como demonios, y pese a esto pugnaban por emerger. Es allí donde Stevenson prefigura a Hyde, y lo deja salir también, en forma de monstruo.

Robert Lewis Stevenson fue un joven rebelde y amante de los viajes. Su vida y su obra ponen en evidencia su temprana vocación por la literatura y su búsqueda de libertad, por lo que rechazó las convenciones burguesas y la religión imperante en el tiempo que le tocó vivir.

Nació en 1850 en Escocia; a muy temprana edad se enfermó de tuberculosis y probablemente se refugió en las fantasías para superar su mal. Los narraciones que una institutriz hacía al pequeño Stevenson quizá también fueron el germen de su amor por los relatos fantásticos y los viajes. Su padre, Thomas Stevenson, era ingeniero y propietario de una importante empresa de construcción de faros de Escocia mientras que su madre, Margaret Balfour, era hija de un ministro de la iglesia

⁵⁹ Gubern, Román: op. cit. “Revista de Occidente”, Agosto 1994, Pág.159.

escocesa, por lo que Stevenson vivió en el seno de una familia de clase media, regida por los principios de la moral presbiteriana.

Es probable también que en la lectura de Stendhal encontrara una forma de ampliar su mirada hacia la vida. Matriculado en la Universidad de Edimburgo en la carrera de Ingeniería preferiría el mundo exterior poblados de bares donde iban los marineros y contaban sus experiencias y bebían cervezas. Pero esos años también le permitieron relacionarse con las teorías de Darwin y Spencer. Aquellos tiempos nutrirían al autor en sus conocimientos acerca de las relaciones humanas y las distintas personalidades de los sujetos.

Hacia 1873 tuvo una recaída de salud, debida quizá a los constantes enfrentamientos con su padre, quien no compartía la vocación literaria de Louis.

Esos mismos problemas de salud lo llevaron a vivir en el sur de Francia y también fueron fuente de relatos posteriores de viajes. La existencia de Stevenson estará jalonada por una lucha constante por conservar su salud para vivir mejor y escribir.

En 1881 conoce el éxito editorial con su novela *La isla del tesoro* (*Treasure Island*) pero aún no es reconocido como gran novelista.

Aunque ya había escrito varios relatos sobre viajes, es en 1886 cuando se publica su famosa novela "*The stranger case of Dr Jeckyll and Mr. Hyde*" (*El extraño caso del Doctor Jeckyll y Mr. Hyde*). En seis meses se venden más de 40.000 ejemplares.

El texto constituye una novela de terror, de ciencia-ficción y un análisis psicológico en torno a una enfermedad emocional grave. Se erige también como la obra por excelencia del tema del doble, específicamente del desdoblamiento. Entre los primeros lectores de la novela y los de hoy surge una diferencia probablemente influenciada por el cine. Antes *Jekyll y Hyde* eran para sus lectores dos personas

diferentes, hoy al leer la novela o ver alguna adaptación cinematográfica se sabe que no es así. Ambos individuos habitan en un sólo cuerpo en donde operan cambios físicos a través de la sustitución de un individuo por otro. Aquí el doble se pone de manifiesto en un desdoblamiento corporal por lo que estos personajes son dos seres distintos en apariencia y carácter. La primer metamorfosis la observa el médico cuando por la mañana descubre la mano delgada y monstruosa de Hyde, allí comienza el proceso acelerado de los cambios físicos y emocionales del ser desdoblado. Esa metamorfosis es revelada a través de los escritos del Dr. Jekyll. Aunque tales cambios conduzcan a la muerte de ambas personalidades también operan como una liberación de los instintos reprimidos que, a su vez, implican deseos de transgredir la moral impuesta por la sociedad victoriana del momento.

“El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde” cuenta la historia de un científico afectado por una doble personalidad. Conciente de esta patología el Dr. Jekyll agoniza en manos del perverso Mr. Hyde pero a la vez observa las actitudes de su doble como si se mirara en un espejo.

Pero la novela también es testigo de un tiempo en el que se desarrolla, finales de siglo XIX y principios del XX. Epoca de cambios y de transformaciones donde los individuos iban a ser otros. Es también una fabulación sobre el tema del hombre y la bestia.

Los experimentos relacionados con la hipnosis de Franz Anton Mesmer en el siglo XVIII probablemente se volcaron en los mitos posteriores referidos a sujetos de doble personalidad. Bajo estas sugerencias los sujetos mostraban otras manifestaciones de su personalidad confirmando de alguna forma la idea que en un misma persona podrían confluir más de una personalidad.

Pero además Jekyll y Hyde no se parecen o, para decirlo de otra manera, uno es la visión degradada del otro. Sabemos por el médico

que Hyde, aunque más joven que Jekyll, tiene un aspecto desagradable. La utilización de un espejo en el gabinete sirve para comprobar toda la constitución de Hyde, hombre cojo, de estatura baja, voz ronca, carácter y actitudes agresivas. Todas las descripciones contribuyen a poner a Hyde en las antípodas del Dr. Jekyll, hombre de modales y apariencia agradable.

Aunque la dualidad psicológica de Jekyll anticipó los estudios de Freud sobre el subconsciente, cuando Stevenson escribía la novela ya la medicina en psiquiatría estudiaba un fenómeno denominado "*Múltiple personality disorder*". Estos descubrimientos permitieron descartar las explicaciones relacionadas con las posesiones diabólicas. Ahora sabemos acerca de la psicosis maníaco depresiva y de las patologías bipolares así como de otros mecanismos mentales que provocan cambios en las conductas e indican enfermedades emocionales graves. También la medicina ha avanzado en su búsqueda por una mejor calidad de vida de quienes padecen estas alteraciones.

Más allá de la experimentación y de las modificaciones de la personalidad asociadas a enfermedades, sabemos que de acuerdo con el contexto y las relaciones que establece el hombre las sensaciones pueden ser tan diversas que modifiquen el accionar de los sujetos.

La llamada *Dual personality* está asociada a estados histéricos y esquizofrénicos donde se observa, en este último caso, un yo escindido, que provoca desde cambios de gestos, modos de comunicarse y, también, se caracteriza por el cambio de apariencia en los modos de vestir o arreglarse.

En 1887 Thomas Russell Sullivan transformó la novela en un drama teatral y Richard Mansfield fue su protagonista. En cuanto a las versiones cinematográficas recordemos que, en 1920, F. W. Murnau llevó a la pantalla "*La cabeza de Jano*" (*Der Januskopf*). El cineasta alemán evitó mencionar a Stevenson y de ese modo no pagó derechos

al autor. El filme fue protagonizado por Conrad Veidt bajo el nombre de Dortor Warren y Mr. O'Connor. Ese mismo año la Paramount produjo "*El hombre y la bestia*" (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) bajo la dirección de John S. Robertson. John Barrymore encarnó a los extraños personajes.

Entre las múltiples versiones cinematográficas de la novela podemos destacar son la película de Rouben Maumillan, titulada *El hombre y el monstruo* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) en 1932 y la de Víctor Fleming en 1941 protagonizada por Spenser Tracy. También en 1959 Jean Renoir filmó *El testamento del doctor Cordelier* (Le Testament du docteur Cordelier). Sin duda, una de las obras curiosas la brindará Jerry Lewis en 1963 con "*El profesor chiflado*" (The Nutty Professor), oportunidad en la que cumple dos funciones, la de director y protagonista.

Una de las últimas versiones cinematográficas de esta historia, la filmó Stephen Frears, sobre una novela de Valerie Martin, titulada "*Mary Reilly*". Sobre este filme volveremos en la segunda parte de nuestro trabajo.

1.4.3.4. OTROS REFERENTES: DE HOFFMAN A BORGES

Si cuando hablamos del tema del doble no podemos evitar citar a Stevenson, otro tanto sucede con Ernest Theodor Amadeus Hoffman, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Franz Kafka y, más próximos en el tiempo, los que marcaron la continuidad del género, aunque con otras visiones más contemporáneas: Jorge Luis Borges, Julio Cortazar, Adolfo Bioy Casares. Esa búsqueda incesante de la duplicación llevó a Borges a decir que aún a la edad de 80 años seguía esperando al "*otro*".

Ya Otto Rank en su libro "*El Doble*" detalla los truculentos días de los torturados personajes de algunos de estos autores. Así recrea

cuentos o novelas como *“El Horla”* (1887), de Maupassant, *“El Doble”* (*“Dvojník”*, 1846), de Dostoievski, o *“William Wilson”* (1939), de Poe, que escritos en tiempos y lugares diferentes parecen coincidir en un punto: el trueque del alma a cambio de perpetuar el amor, la vida eterna o la juventud, como en *“El retrato de Dorian Gray”*. Estos autores tienen una doble obsesión: la disociación de las funciones psíquicas que conlleva un estadio esquizofrénico y la manía persecutoria que se puede relacionar con la paranoia.

Otto Rank entendía que estos autores tenían personalidades patológicas, padecían enfermedades mentales y consumían drogas que los llevaban a encauzar su obra hacia esas atormentadas narraciones de alienación y muerte. Es que en buena parte de los escritos sobre dobles de fines del siglo XIX observamos características comunes:

a) la aparición del doble, que es reflejo, sombra o espejo, sitúa al sujeto en una situación de inseguridad y angustia que lo acerca a la locura;

b) la imposibilidad de vivir con otro yo -independiente- lleva a los protagonistas al suicidio;

c) el dinero o el amor están en juego en la aparición o desaparición del doble;

d) la dificultades en la relación con las mujeres (en estas narraciones los protagonistas son hombres, la mujer aparece como conflicto, como deseo inalcanzable, como meta para vender el alma al diablo, etc).

Un caso especial en cuanto a la pérdida del doble lo representa la ya célebre obra de Chamisso *“La maravillosa historia de Peter Schlemihl”*.

Se trata en este caso una de las prolongaciones naturales de la que nos habla Peirce⁶⁰; la sombra es vendida a un desconocido que le entrega a cambio una bolsa de donde extrae dinero toda vez que quiera. Sin embargo por esta pérdida se convertirá en un marginado. El amor le es negado, al igual que en toda la extensa obra sobre dobles del siglo XIX. La mujer es vista como un ángel y al ser una imagen tan etérea pasa a ser inalcanzable, no tocable. Dos tramos de la novela ejemplifican este razonamiento:

¡Oh, mi querido Chamisso, quiero creer que no hayas olvidado todavía lo que es el amor!. Te dejo pues imaginar muchas cosas. Mina era verdaderamente una niña digna de ser amada, buena y piadosa. Yo había cautivado toda su imaginación y, en su modestia, no se explicaba como había merecido siquiera mi mirada; retribuía mi amor con amor, poniendo en ello el apasionamiento juvenil de un corazón inocente. Amaba como mujer, sacrificándose totalmente y sin pensar en sí misma, entregada al que era toda su vida y sin cuidarse siquiera de la perspectiva de su propia ruina; es decir, amaba de veras.

¿Y en cuanto mí? ¡Cuántas horribles horas, horribles y, sin embargo, dignas de recordar, he pasado llorando en el pecho de Bendel después de volver de mi inconsciente embriaguez y contemplarme a mí mismo, sin sombra, dañando a aquel ángel con pérfido egoísmo, apoderándome de su alma pura con engaños! Unas veces decidía confesarme ante ella, otras apartarme y huir, pero por fin me ponía a llorar y concertaba con Bendel la forma de visitarla por la noche en el jardín del Inspector de Montes⁶¹.

⁶⁰ Gubern realiza una observación particular sobre la obra de Peirce al referir que las prolongaciones naturales del hombre son: la sombra, el reflejo y la huella. Dice el autor: "La semiótica moderna planteó esta cuestión de modo distinto y reconoció que los seres y objetos se manifiestan de modo indicial (Peirce) a través de su huella, su sombra y su reflejo" (Revista "Anàlisi" 27, 2001, "Del rostro al retrato") Pág. 37, 42

⁶¹ Von Chamisso, Adelbert: "La maravillosa historia de Peter Schlemihl", Editorial Bruguera, Barcelona. 1982. Pág. 107

En todo el relato se distingue que la falta de la sombra es vivida desde el comienzo (a poco de iniciarse el relato) como una carencia que lo lleva a escapar de la luz (porque es allí donde todos observan que no proyecta sombra), y recluirse en las sombras del bosque, en la noche, en lo oscuro. Es así como se aparta de sus contemporáneos, que al conocer su falta lo miran con lástima o le recuerdan su pérdida. Es el momento en que sobreviene la soledad. En este relato se produce el reverso de la persecución del doble, del acecho del otro. Muy por el contrario, aquí es el individuo quien desconsoladamente quiere reencontrarse con su sombra para constatar su existencia, alcanzar un testimonio exterior que lo reconcilie con el mundo. El final de la novela, es por cierto maravilloso: el hombre accede al mundo del conocimiento, vuelve a ver a la mujer amada y al fiel servidor y continúa su vida de íntimo perfeccionamiento, dejando para otros una obra acabada y compacta. Ninguno de los personajes serán los mismos, ya que parecen haberse reconciliado con la vida y su destino.

Son universos dolorosos, claustrofóbicos; a menudo pareciera que viven al borde, al límite de sus fuerzas, pero negándose a la muerte, aún al precio de pactar con el diablo.

En otro extremo de estas manipulaciones y transformaciones se encuentra la obra de Franz Kafka, sus profundos y dolorosos caminos por el alma humana, la angustia del hombre frente a la vida y lo absurdo que puede haber en ella.

En estos autores y en sus relatos subyace la base argumental de varias de las obras cinematográficas donde el tema del doble aparece con frecuencia.

1.4.3.5. OTRA VEZ, LOS ESPEJOS

En la literatura fantástica de Jorge Luis Borges se repiten temas importantes para nuestro trabajo como la aparición de dobles y de lo que es también un símbolo de éstos, los espejos.

El autor explicaba su tendencia a escribir sobre estos temas y en particular sobre los espejos al recordar un ropero de tres cuerpos estilo hamburgués que tenía en su casa y que resultaba común encontrar en los hogares de entonces. Es allí donde se veía triplicado y sentía el temor de que esas imágenes no le correspondieran. *“Pensaba lo terrible que sería verme distinto en alguna de ellas”*⁶². El autor recordaba también un poema sobre el Profeta Velado de Jorasán, el hombre que vela su rostro porque es leproso y al *“Hombre de la Máscara de Hierro”*, de la novela de Dumas. En sus fantasías se aglutinaban un posible cambio en el espejo, la idea escocesa del *Fetch*, la alemana del *Doppelgänger* (el doble que camina a nuestro lado y viene a ser Jekyll y Hyde) y tantas otras ficciones. Su temor a los espejos lo llevó a escribir un poema sobre el “horror” que le producían, al que le unió la sentencia pitagórica de que el amigo es un otro yo. *“He pensado que posiblemente a él se le ocurrió la idea del otro yo viendo su reflejo en un espejo en el agua”*⁶³.

El cuento *“El Otro”* capitaliza los temores del autor hacia su doble. En él plasma la idea de la pluralidad del yo, un yo cambiante que nos permite ser nosotros mismos y ser también otros. Sin embargo, este cuento ya estaba precedido por la idea de dos Borges, uno que recibe premios y es aplaudido por sus triunfos y otro que lo observa,

⁶² Borges, Jorge Luis: *“Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos”*, Ediciones Siruela, Madrid, 1985. Págs. 80 y 81.

⁶³ *Ibidem*. Págs. 80 y 81.

extrañado de esos éxitos. Variaciones del tema ya tratado por Poe, Dostoievski y Stevenson. Sobre el final de su vida recordaba episodios de su infancia, la raíz de sus temores a la oscuridad y los espejos. *“Antes de dormir yo abría repentinamente los ojos para ver si las imágenes en los tres espejos seguían siendo fieles a lo que creía mi imagen o si habían empezado a modificarse rápidamente y de un modo alarmante”⁶⁴*.

En sus últimos años solía dictar conferencias en diversos lugares de Buenos Aires. Cierta vez viajó a Quilmes para hablar de los sueños. Le consultamos si creía que la vida era un sueño. Después de las referencias obligadas a Calderón volvimos más directamente sobre la pregunta. *¿Al morir, entramos en el terreno de los sueños? ¿Habrá algo más allá, una vida doble?*. Quedó un rato pensativo, sentado en una silla y apoyado en su bastón, iluminado por la tenue luz del escenario. *“Le diré señorita, cierta vez un tío mío me dijo: ‘Jorge la vida es tan extraña, que puede haber algo más’⁶⁵*”.

La tradición mito-poética relacionada con los espejos la podemos rastrear hasta los umbrales de la mitología griega con Narciso y extenderla hasta nuestros días, con las aportaciones de espejos con memoria, mágicos, virtuales. Es en aquel primer relato griego y en la suposición de los pueblos primitivos que el reflejo (el alma) podía quedar atrapada y perecer, donde encontramos el origen de los relatos sobre espejos. Esta alegoría fascinadora está enraizada en la tradición de muchos pueblos primitivos. Ligados poderosamente a la idea del doble, los espejos recrean un otro lado; se repiten los objetos y los sujetos, se dobla el mundo.

⁶⁴Ibidem. Págs. 80 y 81.

⁶⁵ Conferencia de Borges en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Quilmes, Buenos Aires y entrevista personal, 1981.

No es insensato suponer que los motivos que llevaron al autor de *“El Aleph”* a escribir sobre los dobles pueden extenderse a otros autores que incursionaron en el tema, así como a los cineastas, dado que en muchos casos el doble aparece como una adaptación de estas obras.

Siguiendo este razonamiento podemos decir que, reflejo en el espejo puede suponer la representación del otro lado pero también sintetizar una obra, tal como lo sugiere el espejo multiplicado en el afiche de su filme *“Intruso”* de Vicente Aranda que nos remite, a su vez, a *“La dama de Shangai”* (*“The Lady from Shangai”*, 1947) de Orson Welles.

1.4.4.FUENTES CULTURALES Y FILOSOFICAS

1.4.4.1.LA MIRADA ALTERNATIVA DE ROMAN GUBERN

**“El cine no ha sido tanto un espejo de la sociedad,
como habitualmente se pretende,
sino la sociedad un espejo del cine”**

R.G

El marco teórico de nuestro trabajo tiene como punto de partida referencias directas a la historia del cine, así como también a las imágenes icónicas y al melodrama, a la antropología en el cine de terror, al diario devenir de las alteraciones en la identidad, a las modificaciones en el sentir y la otredad. Inmerso en un universo multifacético, en una complejidad cultural de diversificación, el hombre construye su tiempo y se piensa a sí mismo. Es en este marco donde

Román Gubern nos servirá de punto de partida y apoyo teórico para nuestra investigación.

Será otro hilo conductor para demostrar que se puede realizar más de una mirada sobre un personaje, un mito, una película. El amplio abanico de su obra no escatima en referencias al doble. Todo lo que miramos, lo que observamos es posible que tenga una doble faz, otra cara. No existe un mundo único y monolítico, por el contrario nos movemos en la diversidad y la alterabilidad.

Ya en *“La mirada opulenta”* el autor catalán nos proporcionaba descripciones sobre desviaciones o anomalías en la visión y en *“Espejo de Fantasmas”* nos advierte ya desde el título sobre estas extrañas sensaciones. En esa línea de trabajo define a la autoscopia como *“la percepción doble del propio cuerpo, como una realidad (no como una representación) externa del paciente que suele ir precedida por un estado de sueño, de ensueño o de angustia”⁶⁶*.

Este fenómeno lo experimentó a los veintinueve años, al enfermar de pulmonía y ver a su doble. *“Fue una experiencia extraña, no es agradable verse a sí mismo. Claro que tuvo una función consoladora, ese doble me decía que me iba a curar. Después lo consulte con el médico y me explicó de que se trataba, era un fenómeno conocido como autoscopia, que se da en estados febriles”⁶⁷*.

En el *“Simio informatizado”* el autor propone introducir un nuevo factor estelar en el proceso de hominización al que presenta como *“la hipótesis del lago”*. *“La confrontación con la imagen reflejada en el agua supuso un test biológico que significó para el homínido primitivo un formidable reto perceptivo cognitivo”⁶⁸*.

⁶⁶ Gubern, Román: *“El simio informatizado”*, FUNDESCO, Madrid, 1994. Pág. 39.

⁶⁷ Conversaciones con Román Gubern. Octubre, 1996.

⁶⁸ Gubern, Román: *“El simio informatizado”*, FUNDESCO, Madrid, Pág. 17, 1987.

Román Gubern advierte de la presencia de una realidad paralela y doble en una de sus últimas obras *“Del bisonte a la realidad virtual”*. Ya no es el cine quien nos copia, sino que nosotros copiamos al cine. *“Poder construir universos clónicos convertiría a los hombres en una especie de dioses. Y el día que esto llegue, el concepto de representación heredado de la cultura griega habrá entrado en crisis y deberá ser reformulado sobre nuevas bases científicas”*⁶⁹.

Pero su labor no sólo se encuentra en las complejas teorías de la comunicación sino también en la dirección y el guionismo cinematográfico. *“Brillante porvenir”* (1964), casualmente la primer película que hizo Aranda, fue codirigida por él.

Después de ver la película es difícil encontrar puntos de contacto con el devenir del cine de Aranda. Peter Besas observó que el filme tiene una narración mimética que luego continuó Gubern, mientras que Aranda siguió otro camino. Sea como fuere nos interesaba destacar esta doble dirección en los inicios de ambos autores.

En *“Viaje de ida”*, Gubern explica también el proceso de filmación de *“Brillante porvenir”*, film al que considera *“un buen documento de su época y las costumbres, así como de las relaciones sociales de la burguesía”*⁷⁰.

El autor dice también que tras esta experiencia prefirió *“la reflexividad del gabinete de trabajo”*, razón que lo inclinó hacia el guionismo. *“Trabajando como guionista he acabado por aprender que la realidad y historia tienen mucha más imaginación que todos los novelistas y escritores juntos”*⁷¹.

⁶⁹ Gubern, Román: *“Del bisonte a la realidad virtual”*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1996. Pág. 180.

⁷⁰ Gubern, Román: *“Viaje de ida”*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1997. Pág. 193.

⁷¹ Gubern, R.: op. cit. 1997. Pág. 194.

En sus memorias se destaca que el autor prefiere la fantasía a la realidad. *“Para sobrevivir en este mundo resultan necesarias las fantasías. Yo las he cultivado intensamente, como arma defensiva, desde mi infancia, a la que recuerdo como la etapa más triste de mi vida⁷²”*. Amante de lo imposible, *“porque son los amores que no se corroen con el tiempo”*, tituló sus memorias con el nombre de una película que ilustra una relación de este tipo.

Entre las adaptaciones cinematográficas que realizó Gubern figura *“Espérame en el cielo”* (1987), de Antonio Mercero, sobre la posible existencia de un doble de Francisco Franco. Parte de este guión, su temática y el tiempo en el que se desarrolla la historia, merecen párrafo aparte por ser ejes alternativos para el tratamiento del doble en el cine.

1.4.4.2. EL DOBLE DE FRANCO

Buena parte de la obra de Aranda se inscribe dentro del llamado cine de reconstrucción histórica. Con la derogación de la censura administrativa de 1977 se inicia un período de recuperación de la memoria histórica y de la identidad política democrática⁷³. En esa misma línea otros autores han contribuido a rever la guerra y la posguerra española, mostrando las imágenes que habían sido negadas durante el franquismo.

En esos trazos de memoria, se puede inscribir el guión de *“Espérame en el cielo”*, cuya temática nos remite al motivo del doble, al amor, al poder vertical de la iglesia, al cine, a la mujer y al hombre de la posguerra y a la lucha por la libertad individual.

⁷² Gubern, R.: op. cit. 1997. Pág. 416.

⁷³ Gubern, R.: op. cit. 1995. Pág. 473.

Tras colaborar con Jaime Camino en el filme “*Dragón Rapido*”, realizó el guión acerca de un supuesto doble de Francisco Franco. La comedia fue escrita junto a Horacio Valcárcel. Gubern cuenta en sus memorias que no existen pruebas de que este supuesto sosías hubiera existido, pero aclara que tras varias indagaciones se puede pensar que Franco “*utilizó ciertas estrategias de protección congruentes con la famosa teoría del doble*⁷⁴”. Otra coincidencia que encontró el autor fue que en los años cincuenta se publicó en Buenos Aires una novela titulada *El caudillo y el otro*, cuyo autor, un monárquico exiliado, narra el secuestro de Franco por un grupo de oposición al régimen. La banda descubriría luego que, en realidad, había secuestrado al doble del caudillo. Este tipo de desdoblamiento está relacionado con otra variante del doble que nos acerca a los famosos y sus sosías. Artistas y políticos que alcanzaron el cenit de la fama son susceptibles de tener dobles, sea para garantizar su ubicuidad o su seguridad. La correspondencia de este fenómeno hizo que en 1993 una productora americana comprara el guión de “*Espérame en el cielo*” para filmar “*Dave*”. El argumento se centró en un supuesto doble del presidente de EE.UU y una historia de amor de por medio. Esta vez Kevin Kline interpretó los dos papeles e Ivan Reitman fue el director.

Como decíamos, “*Espérame en el cielo*” trata la historia de un supuesto doble de Francisco Franco. Este lo reemplazaba en actos, ceremonias, y saldrá en los noticiarios del NO-DO cada vez que el auténtico militar no podía hacerlo por razones de estado o porque su vida corría peligro.

Es también una historia de amor. Desmitificadora de héroes, caudillos y de hombres. Por un lado será reveladora de parecidos, de

⁷⁴ Gubern, R.: op. cit. 1997. Pág. 365.

iguales y, por otro, significará la lucha por las diferencias, la batalla por la individualidad y la libertad de cada persona.

Paulino (Pepe Soriano) es obligado, tras amenazas de muerte, a componer el doble de Franco. Para ello deberá no sólo imitar su voz, su andar, su marcha, sino que tendrá que renunciar a muchos placeres de la vida a los que estaba acostumbrado.

Pero este doble se rebelará. Un día logra escaparse vestido de Franco. Visitará a su mujer y a su amante. Con *Emilia* (Chus Lampreave), la esposa, establecerán un sistema de comunicación a través del cine. Cada vez que salga en el noticiario oficial se tocará una oreja; así, *Emilia* sabrá quién es quién. Para ella, será la única forma de verlo.

Esta película es importante para nuestro estudio teniendo en cuenta que la figura del doble está reemplazando al propio dictador. Es el tema infinito del mito de los famosos, y, de alguna manera, de la negación de la muerte de estos personajes. Dobles de políticos, estadistas y artistas se han prodigado, tanto entre los seguidores como entre los detractores de sus originales, prolongando su imagen.

En el filme también aparece la figura del médium y hay sesiones de espiritismo. La mujer de *Paulino* se comunica con su hermana que ha muerto hace algunos años.

En esta película se puede observar la importancia que cobran la propaganda y la circulación de ideas, incluso para transformar a un hombre en un Dios que puede estar en dos lugares al mismo tiempo. Son al decir de Watzlawick, las ideas falsas que en el pensamiento de la gente producen consecuencias verdaderas.

El actor argentino Pepe Soriano interpreta a *Franco* y *Paulino* (el doble). Sin embargo, más que los maquillajes y las posturas del general, el guión de Gubern habla por sí mismo de estos tiempos y de sus fantasmas.

Supuestamente el doble de Franco lo sobrevivió y siguió componiendo su personaje, razón por la cual los restos del verdadero y su doble también se confundieron. Es allí donde *Emilia* protagonizará el final de la película. Toda de negro, colocando una flor sobre la tumba de Franco en el Escorial, dice:

- *“Mira que te dije, no te metas en política, pero no me hiciste caso. Y, ya ves, tú aquí, con el frío que hace y el otro allí, al solcito, en la tumba de la prima Francisca, tan ricamente”.*

Ay, Dios mío, y pensar que has estado piloteando la nave del estado tú solito todos estos años. ¿Me escuchas Paulino?, tú estás allí”.

Hasta aquí las referencias a la película. Sobre estos temas Román Gubern nos acercó sus reflexiones: *“Una de mis escenas preferidas no se pudo filmar. Se trata de un encuentro frente a frente entre Franco y el doble. A Franco le gustaba pintar y estaba realizando su autorretrato copiándolo de su doble”⁷⁵.*

Román Gubern también nos recuerda en *“La mirada opulenta”* un diálogo del filme de Antonioni *“Las amigas”* que remite, un siglo después, a la lectura del *“Retrato Ovalado”* (*“The Oval Portrait”*, 1842), de Poe. Es la identidad mágica entre ícono y sujeto donde el dibujo se apropia de la vida de la modelo.

Para el autor catalán, el fantasma mágico del *doble* ha llegado a penetrar en los usos sociales, en mayor medida a partir de la invención de la fotografía, *“hasta el punto que los juristas modernos*

⁷⁵ Conversaciones con Román Gubern, Octubre, 1996.

que consideran el derecho a la propia imagen como si ésta fuera una extensión o emanación de la persona, no hacen más que establecer una teoría jurídica de fundamentación esencialmente mágica⁷⁶.

1.4.4.3. LAS APARIENCIAS SIEMPRE ENGAÑAN

Tanto en la historia del cine como en la formulación teórica o en los guiones de cine, este autor nos remite al mítico tema del doble y su manifestación en la comunicación humana.

Cierta vez cuando planteamos la idea de realizar esta investigación y que la dirigiera quedó mirando asombrado y luego dijo, *“Tú porque no me conoces, pero es uno de mis temas preferidos”*.

Luego sobrevinieron todas las referencias a los escritores del Occidente romántico, la visión desde la psicología de Otto Rank, las aportaciones mitológicas, la pintura y los referentes filosóficos y las fuentes cinematográficas a partir de *“El estudiante de Praga”* (*“Der Student von Prag”*, 1913).

En definitiva, toda una gama de disciplinas que aglutina su obra, desde *“La televisión”* hasta *“Máscaras de ficción”*, que nos proporcionó material teórico para esta investigación.

Tanto para Gubern como para otros creadores de su generación el cine tuvo un papel protagonista en sus recuerdos de infancia y adolescencia, fue una ventana al mundo.

“La posguerra en España era muy dura, muy siniestra, incluso para un niño burgués. Se trataba de un mundo dominado por los curas, los militares, la pobreza. El cine era el ventanal mágico por donde se podía

⁷⁶ Gubern, R.: op. cit. 1987. Pág. 65.

volar; se abrían las ventanas y estabas en Arizona, Bagdad, en “Las mil y una noches”⁷⁷.

Especialista en la realización de lecturas oblicuas, capaces de mostrarnos qué hay detrás de lo aparente; mirando el reverso de las cosas, Gubern nos habla de un lado *oculto*, escondido tras lo visible. Su meta es descubrir *lo otro*. De algún modo, siempre nos está diciendo que las apariencias engañan, que debemos agudizar la mirada, profundizarla. La suya es una invitación a la posibilidad de realizar más de una lectura, sabiendo que no existe una única manera de mirar el mundo. Esta línea de pensamiento será también el camino elegido en la andadura de esta investigación.

Es fundamental para nuestro juicio que los teóricos de los *mass media* sigan esta línea de trabajo, reservada durante años a los ámbitos de la psicología. Esa mirada en el interior de los individuos y las cosas, puede ser un gran disparador a la hora de revelar los misterios de la comunicación en la construcción del hombre.

1.4.4.4. EDGAR MORIN, EL HOMBRE IMAGINARIO

“Todos vivimos acompañados de nuestro doble.

**No tanto copia conforme,
y más aún que un alter ego:
un ego alter, un yo otro.”**

E.M

Pocos autores han indagado tanto el tema del doble como Edgar Morin. Este motivo atraviesa una gran parte de su obra, en la que se vuelve un eje fundamental. Es en su misma búsqueda donde pueden

⁷⁷ Entrevista personal con Román Gubern, febrero de 1997.

encontrarse muchas de las respuestas a un tema que el autor concibió como el único gran mito humano universal.

“Le cinéma ou l’homme imaginaire”, “El hombre y la muerte”, “Las stars”, “El espíritu de los tiempos”, son algunos de los títulos donde la cara y contracara de la realidad se perfilan con sus dobles, sus alternativos, sus semejantes.

Edgar Morin, sociólogo, antropólogo e investigador de los medios de comunicación, trasciende como mentor de una segunda teoría del cine al aplicar una metodología interdisciplinar al análisis de cuestiones como la mistificación de las estrellas de Hollywood y al estudiar la relación entre el espectador y el cine.

Y es en el mito universal del doble donde Morin encontrará muchas respuestas a sus interrogantes. *“Mas de treinta años después de la publicación de El cine o el hombre imaginario, este libro por la rareza de su argumentación y por constituir en palabras de su autor un “ensayo de antropología” no fue suficientemente justipreciado, ha vuelto a ser releído con entusiasmo, e incuestionablemente ha orientado las investigaciones de los últimos tiempos sobre el espectador cinematográfico⁷⁸”.*

Leer a Morin no es solo un placer pocas veces repetido, sino que es como despertar a una realidad escondida, profunda, mágica. Puede ir desde el nacimiento hasta la muerte en cien páginas que se multiplican en sus planteos otras tantas veces. Cada frase de Morin es una cita inevitable a la hora de hablar del doble. La fuerza de sus palabras, aún extraídas del contexto, resultan poderosas, definitivamente profundas.

“La vida se arriesga por amor, por éxtasis, por vanidad,

⁷⁸ Montiel, Alejandro: *“Teorías de cine”*, Montesinos, 1992, Barcelona. Pág.76.

*por masoquismo, por locura, por felicidad...*⁷⁹

La alteridad de los sujetos analizados hasta el momento parecen repetir esta frase de Morin. Siempre al borde de sus fuerzas, enfrentados a veces a sus opuestos, la vida se les hace un vértigo dentro, está al borde de la piel.

*“Necesitamos de la gran tristeza, el gran choque, la desgracia, para asombrarnos largamente de un rostro extraño, adusto: el nuestro. Necesitamos la sorpresa nocturna de un espejo para que nuestro fantasma se aparezca de repente, desconocido, casi enemigo*⁸⁰”.

A la hora de definir los mitos dice: *“Precisemos el sentido de la palabra “mito”, convertida en mítica entre las manos de múltiples comentadores. **El mito es un conjunto de conductas y situaciones imaginarias.** Estas conductas y situaciones pueden tener como protagonista a personajes sobrehumanos, héroes o dioses; se dice entonces “mito”, Hércules y Apolo. Son uno, héroe, y el otro, dios de sus mitos*⁸¹”.

Para Morin los héroes se encuentran a mitad del camino entre los dioses y los hombres, al mismo tiempo ambicionan poseer la condición de dioses y aspiran a librar a los mortales de su infinitas miserias⁸².

La obra de Morin nos remite a la sociología y la antropología, disciplinas que no pueden estar ausentes en el marco de este trabajo, porque es la investigación de un mito. Es su estudio profundo del doble en el hombre y en el cine lo que dará fundamento teórico a varios de nuestros planteamientos.

⁷⁹ Morin, Edgar: *“El hombre y la muerte”*, Editorial Kairós, Barcelona, 1974. Pág. 74

⁸⁰ Morin, Edgar: *“El cine o el hombre imaginario”*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1972a. Pág. 38.

⁸¹ Morin, Edgar: *“Las estrellas. Servidumbres y mitos”*, Dopesa, Barcelona, 1972b. Pág. 37

⁸² Morin, Edgar: op. cit. (1972b). Pág. 31.

El autor francés, estima que previo a la proyección de los temores en el otro, el hombre ha fijado en el doble todas las ambiciones de su vida: el sentido de ubicuidad, el poder de metamorfosearse, la omnipotencia mágica y, por sobre todo, sus anhelos de inmortalidad. Para ello ha invertido todo el potencial de su ser; en lo que se ha realizado y en lo que no. *“El doble en su imagen, a la vez exacta y radiante de un aura que la aventaja -su mito⁸³”*. Para Morin la presencia originaria y original del doble en el umbral de la humanidad es el signo primero, irrecusable, de la individualidad humana, *“el bosquejo fantástico de la construcción del hombre por el hombre”⁸⁴*.

1.4.4.5.EL TEMA DEL DOBLE EN LA FILOSOFIA

La filosofía se ha planteado tantas preguntas acerca del mito del doble que posiblemente ninguna otra disciplina pueda superarla en ese terreno. Si hacemos el ejercicio de tomar un diccionario específico y abrirlo en cualquier página para leer las propuestas que nos han tocado en suerte, advertiremos que los interrogantes sobre el espíritu, el sujeto, la vida y la muerte son materia corriente de quienes están dedicados a pensar al ser humano.

En el 500 a C., presocráticos como Pitágoras hablaban de la existencia de un alma inmortal y de naturaleza divina, separada del cuerpo, que podía transmigrar para reencarnarse en animales o en los hombres.

Vicente Aranda inicia su relato de *“La novia ensangrentada”* con una frase de Platón acerca de la dualidad de la condición humana.

⁸³ Morin, Edgar: op. cit. (1972^a). Pág. 35.

⁸⁴ Morin, Edgar: op. cit. (1972^a). Pág. 36.

Es probablemente en esta filosofía dualista donde Aranda inscribe parte de sus relatos. No es casual entonces, que aquel pensamiento nos introduzca en la película.

En “*Fedón*”, Platón subraya la condición *sexual* de los seres humanos. También desarrolla la idea de que morir implica iniciar un nuevo viaje, renacer. A su juicio, la metempsícosis o la transmigración de las almas es posible. En el “*Sofista*”, mientras tanto, señala que junto a la existencia del “*ser*”, está la del “*no ser*” y junto a la del “*mismo*”, la del “*otro*”: “*el no ser es de alguna manera*⁸⁵”.

Desde la filosofía del renacimiento, Montaigne sostuvo que “*es el hombre un sujeto variado y ondulante, y mal estaría fundar sobre él un juicio constante y uniforme*”. En todo caso, su vocación de definiciones se expresa en “*Ensayos*”, cuando afirma “*Soy yo lo que pinto*” y encuentra en su amigo Étienne de la Boétie su doble. “*Si me obligan a decir por qué lo amaba, siento que eso sólo puede expresarse respondiendo: “Porque era él, porque era yo”*.”⁸⁶

Por su parte, Friedrich Nietzsche, formula en “*Así hablaba Zaratustra*” una inquietante afirmación en relación con el tema del doble en dos de sus proyecciones:

¡Qué me importa mi sombra! ¡Que corra tras de mí! Huyo y escapo de ella...

*Pero cuando he mirado en el espejo, he dado un grito y mi corazón se ha alterado: pues no soy yo el que he visto, sino el rostro gesticulante del demonio...*⁸⁷.

⁸⁵ Aubral, François: “*Los Filósofos*”, Acento Editorial, Madrid 1994. Pág.76

⁸⁶ Montaigne: “*Páginas inmortales*”, Tusquets editores, Barcelona 1993. Pág.57

⁸⁷ Eisner, Lotte H., “*La pantalla demoníaca*”, Cátedra. Madrid,1996. Pág.95.

En “*La deshumanización del Arte*”, un texto de Ortega y Gasset de 1925, encontramos una curiosa referencia: “*El europeo está solo, sin muertos vivientes a su vera, como Pedro Schlehmil, ha perdido su sombra. Es lo que acontece siempre que llega al mediodía*⁸⁸”.

Más cerca en el tiempo, Unamuno creía haber encontrado su alma gemela, su *doble* en el tiempo, en las similares propuestas filosóficas de Kierkegaard. Ambos se negaban a la idea de la muerte como la nada, a la pérdida en el tiempo. El filósofo español analiza esa condición del hombre que se sabe finito pero pretende la inmortalidad; que se niega concretamente a la pérdida de la vida.

Es Ingmar Bergman uno de los autores, cuyo filme “*Persona*” analizaremos en la tercer parte de este trabajo, quien ha incursionado en los terrenos que parecían reservados a la mirada profunda de los pensadores filosóficos. El director sueco supo darle imagen a las reflexiones de autores tan disímiles como Kierkegaard Sartre o Foucault.

La filosofía de Unamuno es un reflexión acerca de la muerte y de lo que ella significa para la vida concreta y personal de cada uno. Para el autor del “*Sentimiento trágico de la vida*”, sentir resulta más radical que pensar, porque no sólo basta pensar, se debe sentir el destino. Uno de los ejemplos más claros de su preocupación por la dualidad aparece en “*El Otro*” (1930), drama teatral contado en tres actos, donde nos relata la historia de dos hermanos gemelos y sus esposas en medio de una crisis por la muerte de uno de ellos.

En unas cincuenta páginas el filósofo español pasa revista al nudo existencial del doble y parece querer desatarlo. Enlaza el sentido trágico de la muerte (su fascinación y misterio) y sus proyecciones

⁸⁸ Ortega y Gasset, José: “*La deshumanización del arte*”. Revista de Occidente Madrid. Pág. 70.

en la fantasía (el suicidio) para continuar con el misterio del desdoblamiento tanto en la realidad (la presencia de los hermanos gemelos) como en la proyección (el otro que aparece en el espejo). El problema ontológico del ser y su consistencia, lo absoluto y relativo, junto a la afirmación del yo ante la amenaza de muerte, son algunas de las claves del enigma de este drama escrito durante su exilio en Francia.

Dos pasajes muestran el aspecto filosófico del problema al que hace mención la obra,

LAURA: ¡Ay, Ernesto, Ernesto! Sin duda mi pobre marido se volvió loco y le persigue ese que él llama “el otro”. Es una obsesión fatídica; parece un poseído, un endemoniado, y como si ese otro fuese su demonio de la guarda....Le he sorprendido alguna vez -y no es fácil- como queriendo arrancar de sí al otro. Ha hecho tapar todos los espejos de la casa, y una vez que me sorprendió mirándome en mi espejillo de tocador, el que necesito.....

Ernesto: Y....¡Claro! El espejo es enser de primera necesidad para una mujer.

Laura: ¡Pues no faltaba más! Pero me gritó: “¡No te mires en él! ¡No busques a la otra!”⁸⁹.

En otro tramo él protagonista (él otro) dice que “vivimos en el misterioEn el misterioTú con mi madre nos enseñasteis a rezar ...Todo doble..., todo doble...¡Dios también doble!.....”⁹⁰

La pérdida de la originalidad es lo que también cuestiona la obra. La historia puede ser una anécdota, las rivalidades amorosas sirven de colofón para mostrar un dolor más profundo relacionado con la

⁸⁹ Unamuno, Miguel: “*El otro*”, Colección Austral, Editorial Espesa Calpe, Pág.59

⁹⁰ Ibidem. Pág.77.

dualidad, la ruptura de la unidad originaria⁹¹. En el segundo acto, la escena sexta muestra claramente esta situación. “Desde pequeñito sufrí al verme fuera de mí mismo..., no podía soportar aquel espejo..., no podía verme fuera de mí...El camino para odiarse es verse fuera de sí, verse otro....Él, él me enseñó a odiarme⁹²”.

Desde la teoría crítica de Francfort, Walter Benjamin escribe su magistral ensayo sobre “La obra de arte en tiempos de su reproducción técnica” y allí nos advierte acerca del “aura” en la obra de arte. En ella se encuentra la unicidad de la pintura, lo que la convierte en irrepetible. Benjamin explica que la verdadera obra, la original, tiene “aura”; la copia no la tiene. Es en este mismo ensayo donde advierte acerca de la reproducción en serie, de las copias, de los dobles.

El Benjamin que escribió aquello de “cuando se cuenta un cuento en los ojos de los niños nieve”, solía agradecer a sus padres la posibilidad de leer a Hoffman. Probablemente con las motivaciones que en su lejana infancia recibió de aquel autor, se convertiría en el disparador de interesantes enigmas en sus célebres relatos para la radio.

El gran poeta de la filosofía definió como *Iluminaciones Profanas* a las experiencias eróticas, desmesuradas, absolutas y fatales.

¿No transitan acaso los personajes de los filmes de dobles por estas situaciones?. ¿No viven en el límite de estas sensaciones que prefiguró Benjamin en su particular visión crítica de la sociedad?.

⁹¹ Ibidem. Pág. 21.

⁹² Ibidem. Pág. 21

Este filósofo romántico y poco común, cuya muerte tuvo connotaciones poéticas y terribles que prefiguraba ya su obra, será punto de referencia en nuestro tratamiento del doble.

“El arte en tiempos de su reproductibilidad mecánica” cobra nuevo sentido a la luz de la clonicidad de la especie. En este escrito de Benjamin, cuya idea también desarrolló Aldous Huxley en *“Un mundo feliz”*, quizá se encuentre el embrión de la ingeniería genética. Por primera vez existe la posibilidad técnica de reproducir la vida humana, esto puede significar un cambio de era en la historia de la humanidad. El hombre empezaría a comportarse como un semidiós o un demiurgo, capaz de regular su propia existencia. Uno de los dobles encontrado fuera de ti empieza a ser posible técnicamente. Entonces el doble está en la puerta de la casa, al acecho⁹³.

Aquí sobreviene también el tema de la originalidad humana y su duplicación. Albert Chillon considera que *“no es posible la duplicación absoluta, aunque se tenga el mismo código genético, dado que la originalidad humana es cultural porque somos frutos de nuestra educación. Esto es algo que los poetas saben bien, la vida es diversa e imprevisible y te arrastra con su devenir fluido. La pregunta es: ¿Si alguien es duplicado genéticamente será a los 30 años igual que su doble genético, o no será que la influencia del medio lo va a transformar en un individuo único?”*.

El problema del otro, de cómo reconocerse en el otro se reveló en la filosofía de muy diversas maneras: como la cuestión de la naturaleza de la amistad, en la que el amigo es “el otro sí mismo” y no simplemente “cualquier otro”. Se puede decir que en toda la historia de la filosofía, desde los griegos hasta el presente, ha habido

⁹³ Entrevista personal con el Prof. Albert Chillon de la Universidad Autónoma de Barcelona, Abril de 1996.

explícita o implícitamente, una preocupación por “el problema del otro”. De gran complejidad y riqueza, lo doble indica el tratamiento de distintas cuestiones filosóficas: metafísicas, gnoseológicas y éticas⁹⁴.

Para Román Gubern el tema del otro en la filosofía puede ser el eje vertebrador de una lectura histórica de esta disciplina. En el “*Simio Informatizado*” recuerda los estudios de Pedro Laín Entralgo en su “*Teoría y realidad del Otro*” (1961) así como la distinción que propuso Aranguren entre la alteridad (mi relación con el otro) y la aliedad (la relación entre varios o muchos otros).⁹⁵

No haremos aquí una laboriosa reconstrucción filosófica del tema del doble, dado que escapa al objetivo central del trabajo; lo que nos interesa es contar con estas fuentes para analizar el tema del doble en el cine. Esta afirmación está vinculada con la especificidad del medio cinematográfico, dado que, a diferencia de la literatura y por tratarse de un medio icónico, no debe describir a los dobles, sino simplemente mostrarlos. Estas reflexiones nos permiten abordar la segunda parte de nuestra investigación que supone definir al sujeto moderno para luego poder considerar el tema del doble en el cine, como manifestación su imaginario audiovisual.

⁹⁴ Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía*, Tomo II, L-Z, Editorial Sudamericana, Buenos Aires . Pág.351

⁹⁵ Gubern, Román: Op.cit.1987.Pág.15.

SEGUNDA PARTE

***El Imaginario del Sujeto
Moderno***

S.M. P: ¿Al morir, entramos en el terreno de los sueños?

¿Habrá algo más allá, una vida doble?..

**J.L.B: “Le dir  señorita, cierta vez un tío mío me dijo:
‘Jorge la vida es tan extraña, que puede haber algo más’”.**

Jorge Luis Borges

2.1. DEFINICIONES EN TORNO AL SUJETO MODERNO

En el artículo “¿*Todavía existen las ilusiones?*”⁹⁶, Román Gubern realiza un recorrido desde “*Las Ilusiones Perdidas*”⁹⁷, el texto de Balzac escrito en 1837, hasta llegar a la definición de modernidad para luego recuperar el sentido de la ilusión y la capacidad ilusionante de las personas. De allí surge que los movimientos que empleamos en la búsqueda de objetivos tales como la felicidad, el olvido de la finitud, el derecho a una vida justa y buena, están dirigidos a obtener sus frutos en la posibilidad de no “renunciar a ciertos ideales que, aunque escritos modestamente con letras minúsculas, posean una capacidad ilusionante para los seres humanos”⁹⁸.

Tomamos este artículo para arribar a la elaboración de una definición del *sujeto moderno* desde la comunicación. Aunque partimos de la formulación de Jürgen Habermas en “*Modernidad: un proyecto incompleto*”⁹⁹, entendemos que el cine que venimos analizando nos permite redefinir algunos conceptos en torno a la modernidad, el sujeto y su imaginario audiovisual. Para eso centramos el estudio en algunas películas elegidas teniendo en cuenta características propias del cine que refiere al fenómeno del doble y a la filmografía que consideramos más modélica para su análisis.

Habermas establece que la palabra "moderno" deriva de *modernus*, la palabra latina que empezó a utilizarse en el siglo V a fin de distinguir

⁹⁶ Gubern, Román: “*Las ilusiones perdidas*”, originales del autor, Barcelona, 1993.

⁹⁷ Balzac, Honoré de: “*Ilusiones perdidas*”, edición de Carlos Pujol, Bruguera, Barcelona 1969.

⁹⁸ Gubern: “*Las ilusiones perdidas*”, originales del autor, Barcelona, 1993. Pág 5.

⁹⁹ Casullo, Nicolás, compilación y prólogo “*El Debate modernidad posmodernidad*”, Ediciones El cielo por asalto, 1995. “*Jürgen Habermas, Modernidad: un proyecto incompleto*”, Publicado por la revista Punto de vista, núm.21, agosto de 1984, Buenos Aires.

el presente, que se había vuelto oficialmente cristiano, del pasado romano y pagano. Recordando este origen filológico, escribe que: "*el término moderno, con un contenido diverso, expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo*"¹⁰⁰.

Gubern agrega que "para concluir con las etimologías, en concordancia con lo dicho, la voz paganismo apareció por vez primera en un edicto del siglo IV, tras la implantación oficial del cristianismo en el Imperio Romano por Constantino, y proviene de *pagus*, de "distrito rural", ya que por esta época solamente los campesinos, la gente primitiva del campo, profesaban la fe en los antiguos dioses. Se entiende que en este contexto lo moderno fuese el cristianismo."¹⁰¹

Lo cierto es que Habermas antepone la noción de moderno como proyecto que aún no ha concluido, como idea-discurso que está en discusión aún hoy.

Los términos modernidad y posmodernidad llevaron al autor argentino Nicolás Casullo a realizar una compilación de autores que parte de Marshall Berman para concluir con una aproximación a lo posmoderno desde miradas sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, pasando por análisis de Subirats y Perry Anderson, entre otros.¹⁰²

En su introducción, Casullo afirma que "mirada desde sus matrices culturales más profundas, la modernidad es un *mundo de*

¹⁰⁰Casullo, Nicolás: "*El debate modernidad posmodernidad*", Ediciones El cielo por asalto, 5ª ed. 1995, Buenos Aires. Habermas, Jürgen: "*Modernidad: Un proyecto incompleto*", publicado por la revista Punto de Vista, núm.21, agosto de 1984, Buenos Aires. Pág.131.

¹⁰¹ Gubern, Román: Gubern: "*Las ilusiones perdidas*", originales del autor, Barcelona 1993, Pág 5.

¹⁰² Casullo, Nicolás: "*El debate modernidad posmodernidad*", Ediciones El cielo por asalto, 5ª ed. 1995, Buenos Aires.

representaciones que, desde la titánica lucha de la Razón odenadora, refundó valores, saberes y certezas.” Esta inserción en lo moderno –agrega– provocó reacciones y paradigmas orientados a la acción y la reflexión que generaron críticas y supusieron utopías.

En cuanto a la construcción de la *escena de la historia*, aunque se multiplicaran los conflictos y las contradicciones, el sujeto se encontró dentro de un universo narrativo propuesto en medio del imperio de la razón, donde el progreso tecnointustrial apareció como cultura redentora de la humanidad. “El proyecto moderno –dice Casullo- se edificó a partir de esta constelación de discursos hegemónicos, victoriosos, en tanto semantización integradora de un mundo secularizado, en tanto teleológico horizonte para la realización de la historia¹⁰³”.

En el cine la modernidad aparece como figuración tanto en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, EE.UU. 1941), de Orson Welles, como en *“Persona”* (Suecia, 1966), de Ingmar Bergman, porque ambos universos muestran una ruptura con el cine anterior a sus relatos. Ambos filmes permiten abrazar un universo nuevo desde los primeros planos al movimiento de cámara, así como en la compresión tiempo-espacio que registran.

¿Qué significa ser moderno?. Desde la perspectiva más simplista a las consideraciones más complejas, el sujeto moderno representa lo reciente, aquello que se constituye como nuevo. Podría decirse que se diferencia de lo antiguo por ser distinto, novedoso.

Ahora bien, nuestro eje central de análisis es *“El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno”*. A fin de ampliar el concepto recurriremos a autores que nos

¹⁰³Casullo, Nicolás: Op. cit. (1995). Pág. 18.

permitan bucear sobre el motivo y sus significaciones.

Es Marshall Bergman quien nos señala que “*ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones....*”¹⁰⁴ En ese sentido el cine que venimos analizando refleja estos pensamientos. “Es un simultáneo alimento del imaginario colectivo, pero es al mismo tiempo, en algunos casos de condensación de conciencia, o de hipersensibilidad, también el espejo de las corrientes más profundas de ese imaginario social, presente de modo inconfundible en la obra de los creadores, indefectiblemente algo visionarios”¹⁰⁵. Estas afirmaciones, presentadas en un congreso de cine en Viña del Mar por el Profesor Pedro Susz, profundizan la modernidad en el cine de Orson Welles a través de sus articulaciones espacio temporales.

Recuperando el texto de Castro Nogueira “*La risa del espacio*”, Susz, explica que la modernidad puede ser caracterizada cómo la época de la imagen del mundo, y aquí prefiere remitirse al sentido que Martin Heidegger le imprime a esos tiempos en cuanto a la representación del individuo. Estas imágenes producidas por el sujeto moderno desde Descartes, ahora parecen prometer una revancha reclamando su autonomía, indiferencia, profundidad y alteridad¹⁰⁶. Es en este punto donde nuestro análisis se detiene y profundiza.

Incluso David Harvey, profesor de Geografía en la Universidad Johns Hopkins, en su libro *La condición de la posmodernidad* confiesa: “Mi conclusión es que hay más continuidad que diferencia entre la vasta historia del modernismo y el movimiento llamado posmodernismo. Me parece más sensato considerar que este último es una especie de crisis

¹⁰⁴ Susz, Pedro: “*La Modernidad en el cine de Orson Welles a través de sus articulaciones espacio-temporales*”, escrito del autor. Viña del Mar, Universidad Técnica Federico Santa María. Simposio Internacional “Orson Welles”. Tercer Festival Internacional de Cine de Valparaíso, Agosto 1999. Pág. 1.

¹⁰⁵ Ibidem, Pág. 1

¹⁰⁶ Ibidem, Pág. 1.

particular dentro del primero, que pone en primer plano el aspecto fragmentario, efímero y caótico de la fórmula de Baudelaire (ese aspecto que Marx tan admirablemente analiza como inherente al modo de producción capitalista) y que expresa un profundo escepticismo hacia cualquier enunciado que decida cómo deben concebirse, representarse o expresarse lo eterno y lo inmutable”¹⁰⁷.

Si la modernidad es aún un proyecto inconcluso y romántico, el sujeto a través del imaginario cinematográfico imprime sus gustos, sus cambios, sus transformaciones y los plasma en la pantalla a través de las distintas miradas de sus autores. Miradas, a la vez, construidas por las audiencias.

En la introducción de “*The Double and the Other*”, Paul Coates dice que “las obras de ficción existen en un espacio entre el doble y el otro”. El autor aclara que para ingresar en una obra de esta naturaleza se debe transformar al otro en doble: descubrir en la aparente extrañeza de otra persona, las propias aspiraciones y esperanzas. “El modo en que este proceso de transformación expande las solidaridades (simpatías) puede verse como un concomitante de la centralización e integración de la sociedad alcanzada durante la era moderna en la que se escribirá más ficción que antes.”¹⁰⁸

Para Coates, con el advenimiento del cine la imagen en la literatura se hace redundante: “ya no es simplemente nuestro propio reflejo o inconsciente el que se pierde o se aliena sino también el reflejo inconsciente del mundo”¹⁰⁹. Para ampliar su concepto recurre al soldado de la película “*Los carabineros*”, de Jean Luc Godard, que

¹⁰⁷ Harvey, David: “*La condición de la posmodernidad*”, Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Amorrortu editores. Buenos Aires 1998. Pág. 137

¹⁰⁸ Coates, Paul: *The double and the Other*, “*Theses on the Double and the other*” Macmillan Press, London, 1988, Introduction. Pág. 1

¹⁰⁹ Ibidem, Pág 68.

representa al Quijote moderno, “un caballero errante de la imaginación que pugna por unir la realidad y su imagen. Si nos reímos ante su fracaso es porque la alienación de nuestro doble se ha hecho tan absoluta que no nos permite darnos cuenta que su derrota es también la nuestra”¹¹⁰.

La parcialización del análisis del imaginario audiovisual referido a cuatro películas (aunque modélicas) no nos permite observar en plenitud muchos de los desafíos que representa el abordaje de este tema pero, por otro lado, el acotar su estudio, supone su profundización y realización.

Desde nuestra perspectiva, intentamos abordar el imaginario del hombre moderno acotado a una parcela del amplio universo audiovisual donde se construye la escena de la vida cotidiana del sujeto occidental.

2.1.1. EL CUERPO, LA CIUDAD Y LA REVOLUCION DE HARVEY

La constitución y la comunicación de las ciudades en el mundo moderno tuvo una estrecha relación con la aparición, en 1628, de la obra de William Harvey titulada “*De motu cordis*”. Este descubrimiento de la circulación de la sangre coincidió con la planificación del mundo urbano tal como lo conocemos hoy.

Uno de los más brillantes analistas de mundo americano, Richard Sennet, en su libro “*Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*”, explica que “durante más de dos mil años la ciencia médica aceptó los antiguos principios del calor corporal que gobernaron la Atenas de Pericles. Consagrados por el peso de una

¹¹⁰ Ibidem, Pág 68.

dilatada tradición, parecía cierto que un calor innato del cuerpo explicaba las diferencias existentes entre hombres y mujeres así como entre seres humanos y animales. Con la aparición de la obra *De motu cordis* esta certeza empezó a resquebrajarse. En virtud de una serie de descubrimientos relacionados con la circulación de la sangre, Harvey inauguró una revolución científica en lo que se refiere a la concepción del cuerpo: su estructura, su estado sano y su relación con el espíritu. Así se formó un nuevo prototipo del cuerpo”.¹¹¹

Sennet explica que el nacimiento del capitalismo moderno y la transformación social en torno al individualismo coincidió con estas nuevas ideas sobre el cuerpo.

Ahora bien, ¿cuál fue el gran descubrimiento que cambia las concepciones del funcionamiento del cuerpo del hombre y de la ciudad moderna? “Harvey realizó lo que retrospectivamente parece un descubrimiento sencillo: el corazón bombea sangre a través de las arterias del cuerpo y recibe esta sangre de las venas. Este descubrimiento cuestionaba la antigua idea de que la sangre fluía por el cuerpo a consecuencia de su calor y de que los diferentes cuerpos contenían distintos grados de calor innato (siendo los cuerpos masculinos, por ejemplo, más cálidos que los femeninos). Harvey creía que la circulación calentaba la sangre, mientras que, según la teoría antigua, era el calor que había en la sangre lo que la hacía circular. Harvey descubrió que la circulación se produce de manera mecánica: *“El vigoroso latido del corazón – declaró – mueve, purifica, activa y*

¹¹¹ Richard Sennet, *“Carne y Piedra”*, Alianza editorial, 1996. “El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental”, “Cuerpos en movimiento”, Capítulo Ocho, *“La Revolución de Harvey”*. Págs. 274-278. También Sennet cita a Dorinda Outram, *The Body and the French Revolution: Sex, class and Political Culture* (New Haven: Yale University Press, 1989). P. 48.

protege la sangre de las lesiones y el deterioro.” Según su descripción, el cuerpo era como una gran máquina que bombeaba vida¹¹².

Resulta interesante observar cómo los estudios de los médicos cristianos permitían variar las concepciones presentadas. En el siglo XVIII aún discutían el lugar donde se encontraba el alma en el cuerpo. Las opiniones referían a “si el alma se comunicaba con el cuerpo a través del cerebro o del corazón, o si el cerebro y el corazón “eran órganos dobles”, que contenían tanto materia corporal como espiritual.” El escrito de Sennet advierte que “aunque Harvey mantiene la noción cristiana medieval de que el corazón es un órgano de la compasión, en la época en que publicó sus descubrimientos sabía que también era una máquina”. Sin embargo, Harvey insistirá en la visión científica de la vida. En ese sentido la observación personal y la experimentación serán su sustento fundamental.

Las explicaciones teológicas, aunque respetadas por Harvey, referían constantemente a un razonamiento clásico que otros investigadores continuarían. El médico inglés Thomas Willis (1621-1675) fue quien estudió cómo el sistema nervioso del cuerpo opera mediante la circulación mecánica. Los estudios sobre los tejidos del cerebro lo tuvieron como uno de sus principales exponentes. Sus seguidores en la neurología de finales de siglo XVII y XVIII experimentaron con ranas vivas y descubrieron que “en un cuerpo vivo los ganglios de las fibras nerviosas respondían de la misma manera a la estimulación sensorial”¹¹³.

Aunque Harvey había afirmado que el corazón es “el comienzo de la vida”, también sostenía que “la sangre es la vida misma”.¹¹⁴

¹¹² Ibidem, Pág, 275-276.

¹¹³ Ibidem, Pág, 277.

¹¹⁴ Ibidem, Pág, 278.

Centralizar los estudios sobre la salud corporal fue el objetivo principal de la ciencia médica a partir de estos descubrimientos. De alguna forma, una vez disipados los enigmas sobre el cuerpo y el alma, las investigaciones iluminaban sobre los mecanismos orgánicos que accionan sobre la vida.

La relación entre cuerpo y sociedad fue modificándose con los nuevos descubrimientos. Es así como se llegó a la creencia que “la energía nerviosa que fluía libremente favorecía el crecimiento de los tejidos y órganos individuales. Fue este paradigma de flujo, salud e individualidad dentro del cuerpo lo que finalmente transformó la relación entre el cuerpo y la sociedad. “En una sociedad cada vez más secular la salud empezó a verse como una de las responsabilidades del individuo, más que como un don de Dios”¹¹⁵. La ciudad que tomó forma en el siglo XVIII contribuyó a traducir ese paradigma interno en una imagen del cuerpo sano en una sociedad sana”¹¹⁶.

Las transformaciones en el cuerpo y la salud de los hombres, así como su influencia en la ciudad moderna se comenzó a notar en la diagramación de las ciudades, en la configuración de sus planos y la disposición de sus arterias. Los descubrimientos sobre el cuerpo se trasladaban a la constitución de ciudades. La metáfora del flujo, dos décadas después, daría paso a la idea del vértigo y rapidez. La velocidad, entonces asumiría el papel de negación y, tal vez, de destrucción.

Las películas que iremos analizando a continuación detendrán la mirada y nos permitirán rebobinar la cinta todas las veces que sea necesario.

¹¹⁵ Richard, Sennet: Op.cit (1996), Pág. 280.

2.1.2. DE LA HIPOTESIS DEL LAGO A LA IMAGEN DIGITAL

El fenómeno del doble se encuentra en el origen de la vida. El primer encuentro entre el homínido y su imagen en el agua perdida en la noche de los tiempos tiene que haber sido tan significativo como aquel otro en que la evolución le permitió alzarse sobre sus dos piernas y cobrar definitiva forma humana. Pero este tema también tiene sus orígenes en lo mítico. El desarrollo de las culturas y sus modos de comportamiento encuentran en los antiguos dioses las fuentes para el progreso de una concepción del mundo donde la presencia de lo doble, de un lugar edénico, constituirán el otro espacio en el que el ser se prolonga para alcanzar su perfección y retornar al origen, al huevo cosmogónico. El deseo de inmortalidad, el olvido de su finitud, devino en consuelo religioso donde la prolongación de la vida tras la muerte, permitiría a su doble, su yo-otro, alcanzar un paraíso, un otro-lugar donde perpetuarse y realizarse. La conservación de la especie, la unión marital, el hijo como duplicación y prolongación de la vida, los hermanos, los gemelos, la constitución de una familia con sus rasgos similares, sus amores y desavenencias componen principios básicos de la evolución y mutación. El cine pudo representar el tema del doble porque este, como en la vida, está en sus orígenes, en su génesis.

La hipótesis está –de alguna manera- formulada en el título y es una pregunta “***¿Representa el tema del doble una manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno?***”. Contestarla nos lleva a elaborar una serie de definiciones que reafirman la temática que venimos siguiendo.

¹¹⁶ Ibidem, Pág. 280.

En la denominada “hipótesis del lago” Román Gubern veía un emergente medio, al que denominó “prototelevisor”, y lo que pudo ser la primer motivación de la imagen en el espejo. El teórico explicaba que la confrontación del homínido con la imagen reflejada en el lago pudo haber sido un momento estelar en relación con la identidad y la incorporación de la mismidad y la otredad. Extendida la mirada por toda la tribu en el espejo del agua, la gran pantalla líquida podía ser el primer antecedente del cine o de los televisores modernos.

2.1.2.1 ACERCA DE LOS MITOS ARCAICOS Y MODERNOS

El sentido común tiende a vincular el término “mito” con fábulas y cuentos que se relacionan con enigmas universales o ciertas manifestaciones del imaginario colectivo. La literatura alimentó estas fantasías y el cine se sirvió de sus argumentos para llevarlas a la pantalla.

Es necesario aclarar que los mitos representan narraciones sagradas que, a través de seres sobrenaturales, explican determinados fenómenos de la naturaleza que en algún momento carecieron de dilucidaciones científicas. Los mitos y las mitologías son expresiones de civilizaciones arcaicas que tuvieron la necesidad de explicar los orígenes del hombre, la vida y la muerte, su ser el mundo y su relación con el entorno. También se emplearon para reconocer y formular aclaraciones acerca de estados oníricos, así como de las primitivas manifestaciones de la magia y la alquimia.

Estas revelaciones se entendían como iluminaciones que sólo podían observar seres superiores. En esa condición se hallaba el poeta Homero, quien era capaz de relatar y transmitir y relatar mitos.

Uno de los mitos más antiguos es el del doble. Resulta interesante observar cómo se fue transformando y cómo se representaron modelos artísticos posteriores. Las vivencias de *Rómulo y Remo* nos remiten al origen del tema de los hermanos gemelos, que luego servirá para proporcionar argumentos a la literatura; otro es el mito de Narciso, relacionado con el tema de la especularidad, el reflejo en el espejo; el mito de Anfitrión o disfraz es señalado como el que dio origen de la doble identidad.

La bella leyenda del nacimiento de la ciudad de Roma fue transmitida de forma oral. Los gemelos *Romulo y Remo* fueron salvados de la muerte ordenada por su tío, que temía que los sobrinos gemelos le quitaran su poder. Flotando en una cesta en las aguas del Tíber fueron a la deriva hasta llegar a la otra orilla del río. Allí los crió un pastor y los amamantó una loba. De grandes, fundaron una ciudad a la que llamaron Roma.

El tema de los hermanos gemelos va a ser relatado tanto en la tragedia como en la comedia de formas diferentes. En la literatura latina Plauto se sirve del tema de los gemelos (aunque ya no se trate del mito de Romulo y Remo), en los *Menaechmi*, para crear equívocos cómicos. Mas tarde, esta obra sirvió a Shakespeare como modelo para "*The Comedy of Errors*".

En relación con los mitos y sus figuraciones, como explicara Jung, es importante observar que el lenguaje simbólico es propio del inconsciente y este nos traslada a una realidad universal, espiritual y divina, oculta en las tradiciones culturales de cada civilización.

Como vemos, el tema del doble en el imaginario colectivo universal se pierde en el universo temático donde habita el motivo. Como dijera Edgar Morin, representa el gran mito humano.

En busca de una mayor definición podríamos preguntarnos por las diferencias que el motivo ha registrado a lo largo de la historia, dado que se trata de una fantasía permanente y no exclusiva del “sujeto moderno”. Las variaciones fundamentales están regidas por el sentido mágico o religioso imperante en los mitos arcaicos, por ejemplo los componentes espirituales relacionados con la tradición hermética, cuya historia se remonta al pasado egipcio.

Claro que muchos mitos, como el de Narciso, tienen también su expresión en la era audiovisual.

Hijo del dios fluvial Cefiso y de la ninfa Liríope, Narciso era muy bello pero no lo sabía. Su madre guardaba un secreto: su hijo sólo viviría en tanto desconociera su belleza. La ninfa Éco se enamoró de él pero Narciso no correspondió a ese amor. Después ella se convirtió en una sombra de la que sólo se podía escuchar su voz. Luego la diosa Némesis decidió llevar a Narciso a las orillas de una fuente. En ese espacio licuante el bello joven observó su rostro y se vió tan hermoso que se enamoró de sí mismo. Como lo decía la profecía, Narciso murió consumado por el amor y la diosa lo transformó en la flor que lleva todavía su nombre. Narciso representa la imagen masculina que se refleja en el espejo. Invoca también el encuentro del “yo” y probablemente el conflicto de no poder mirarse más que en el propio espejo. Puede sugerir también la falta de comprensión de la propia imagen, dado que al verse e identificarse debe morir. El mito de Narciso se relaciona directamente con el origen del espacio licuante del agua y con los espejos actuales. Reflejarse en la imagen especular es la base de todas las representaciones icónicas. Por eso la pintura y el cine

representan dos manifestaciones del imaginario visual donde se pone de manifiesto el motivo.

En la Edad Media el espejo fue el símbolo de la vanidad y en la Contrareforma se transformó en el de la parte diabólica del yo que venimos analizando.

Comenzamos este capítulo refiriéndonos al hombre primitivo que se reflejaba en el agua, al momento estelar que supuso el encuentro del homínido en la imagen del lago. Mientras los mitos arcaicos pertenecen al imaginario onírico o mágico, las figuraciones en la era audiovisual nos remiten a representaciones más analógicas del motivo. De allí la aproximación que Barthes encontraba en la búsqueda y reconocimiento de su madre muerta en una foto.

De todas maneras, la connotación que el semiólogo dio a la imagen retratada también es mágica porque le permite aproximarse a alguien que ya no está. Estamos ante la presencia de una ausencia.

En la Argentina contemporánea, las madres y abuelas de Plaza de Mayo han recurrido constantemente a las imágenes fotográficas para reclamar la aparición con vida de los detenidos desaparecidos. Estas mujeres se niegan a aceptar la desaparición de sus hijos y su búsqueda constituye, además de una reivindicación histórica, la negación del olvido, y la vocación histórica de conocer la verdad acerca del destino de sus familiares. Los hijos de los desaparecidos que fueron rescatados por sus abuelas también utilizan las fotografías como forma de encuentro y reivindicación de su lucha. De tal forma que esas imágenes reflejadas en una foto de carnet se constituyen como documentos de suma importancia para acceder a la verdad.

Uno de los filmes más provocativos sobre el tema fue “*Garage Olimpo*” (2000), de Mario Bechis. La película cuenta la historia de una joven recluida en un centro clandestino y su relación con uno de los carceleros. Olimpo fue el nombre verdadero de una de estos centros terribles, donde sus feroces guardias practicaron todo tipo de torturas sobre sus víctimas hasta provocarles la muerte.

Estas imágenes nos permiten entrar en el trauma colectivo de la desaparición sistemática de personas, que fue reflejada por el cine argentino a partir de la apertura democrática.

En los años 70 Jean Baudrillard publicaba “*La sociedad de consumo*”. En las conclusiones de su escrito, tituladas “*De la enajenación contemporánea o el fin del pacto con el diablo*”, a través del análisis del filme *El estudiante de Praga* informaba acerca del proceso de alienación que sufre el hombre moderno. Decía que la película “es un ejemplo de los procesos de enajenación, es decir, del esquema generalizado de la vida individual y social regida por la lógica de la mercancía. El Pacto con el Diablo es, por otra parte, desde la alta Edad Media, el mito central de una sociedad comprometida en el proceso histórico y técnico de dominio de la Naturaleza, siendo en todo este proceso, un proceso simultáneo de domesticación de la sexualidad”.¹¹⁷ El luminoso ensayo del autor francés nos remite al mito de la fatalidad de la técnica. “Impregna hoy también toda nuestra ciencia ficción y toda la mitología cotidiana, desde el peligro de la catástrofe atómica (el suicido técnico de la

¹¹⁷ Baudrillard, Jean: “*La sociedad de consumo*”, Primera edición 1974, Barcelona, Plaza y Jones, S. A. Editores, Pág.266-267.

civilización) hasta el tema mil veces orquestado del fatal desfase entre el Progreso técnico y la moral social de los hombres.”¹¹⁸

Según Baudrillard en los tiempos modernos todo es *especularizado*, es decir, evocado, provocado, orquestado en imágenes, en signos, en modelos consumibles. “En el orden moderno ya no hay espejo o luna en donde, para bien o para mal, el hombre se vea enfrentado a su imagen, ya no hay más que escaparate”¹¹⁹.

La hipótesis es interesante pero también podemos pensar en una instancia de rebeldía, de elección personal, de ponderar la vida de otra manera. De no ser así, quizá estuviésemos olvidándonos de las búsquedas de la identidad de muchos pueblos a través de sus imaginarios.

El cine latinoamericano no deja de ser una búsqueda incesante por revertir sus propios conflictos. Los principios básicos de igualdad, libertad y fraternidad, siguen inscriptos en la memoria histórica universal. Las propuestas para el cambio, para alcanzar una vida más justa y buena, son un principio fundamental para tener en cuenta. Quizá el pensamiento resulte utópico pero como bien decía Mumford en su visión de la realidad industrial, a veces las mismas enfermedades crean los anticuerpos de su propia curación¹²⁰. Probablemente la revisión de los filmes que analizaremos puedan responder a estas inquietudes a través del tema de la identidad y la duplicidad.

¹¹⁸ *Ibidem*. Pág.267.

¹¹⁹ *Ibidem*, Pág.269.

¹²⁰ Mumford, Lewis: “*La ciudad en la Historia*”, Volúmen 8 Tomo 2, Ediciones Infinito Buenos Aires, 2da Edició, 1979..Pág.587.

A su vez la bella metáfora de la fantasía y los sueños que provoca el cine y sus fabulaciones, ese tiempo mágico de proyección donde jugamos a ser otros, puede representar un momento de distracción pero también de reflexión sobre temas históricos, políticos, existenciales. Eso lo sabemos todos los que utilizamos al cine como herramienta didáctica en la enseñanza.

Los enlaces entre las fantasías arcaicas y modernas se encuentran también en los estudios críticos de Gubern. Podemos decir que el salto que realiza el autor entre sus dos libros *“El simio informatizado”* y *“El eros electrónico”* representa desde lo textual un enlace entre el hombre primitivo y el moderno. Elipsis que Stanley Kubrick llevó al máximo de su expresión cuando mostró al homínido elevando una quijada hacia el cielo y convirtiéndola en nave espacial. *“2001: Odisea del espacio”* (EE.UU, 1968) se convertía, a partir de ese plano, en la metáfora de los avances del hombre a partir de la técnica. Durante su transcurso la máquina que destruirá a los tres astronautas puede simbolizar cómo la tecnología y sus usos deshumanizaron al mundo, al punto de llevarlo hasta los campos de concentración nazis. Con acierto dirá Adorno que después de Auschwitz ya no se podrá escribir poesía¹²¹.

Basada en dos obras de Arthur C. Clarke, el cuento *“El Vigilante”* y la novela *“El fin de la infancia”*, *“2001: Odisea del espacio”*, lejos de

¹²¹ En los años ochenta el escritor argentino Osvaldo Bayer escribió en el diario argentino *Página/12* una nota titulada *“Poesía y Trivialidad”*, haciendo referencia a los movimientos de derechos humanos y a las Madres de Plaza de Mayo en particular recordando algunos dichos de Adorno. “Hoy se discute aquella frase que Theodor W. Adorno escribe en 1949, apenas regresado a Alemania desde el exilio: “Después de Auschwitz, escribir poesía es un acto de barbarie”. Luego, en su *Dialéctica negativa*, iba más al fondo de la cuestión y sostenía la tesis que “Después de Auschwitz, toda la cultura es basura”. Luego recuerda la rectificación de Adorno en 1966, cuando escribió “El sufrimiento perenne tiene tanto derecho a expresarse como lo tiene a gritar quien es torturado. Por eso tal vez fue falso cuando escribí que después de Auschwitz no se podía escribir más poesía”.

darnos respuesta, nos invita a la pregunta, ¿qué vimos más allá de la evolución y el monolito de la luna?

El tripulante que destruirá al ordenador que tiende a controlarlo todo, finalmente quedará sólo frente a su propia imagen repetida y volverá a ser niño, retornará a su orígenes.

En la actualidad y retomando el planteo de Gubern, observamos el paso de una sociedad analógica a la sociedad digital.

La expresión sociedad digital trata de explicar la revolución tecnológica-electrónica de los últimos años. El semiólogo se plantea un futuro donde la mayor novedad será la convergencia de biotecnologías. “La ingenierías biológicas y la informática, terminarán convergiendo en el mito que se ha llamado “*Cyborg*”, el organismo cibernético que tiene forma final en la literatura científica en los replicantes de *Blade Runner*. El horizonte científico actual derivado de la convergencia de la informática y de la biología y las biotecnologías serán los organismos artificiales inteligentes, los cyborg. Ello plantea también problemas éticos, políticos y morales.”¹²²

El proyecto de modernidad inconclusa del que nos hablaba Habermas quizá cobre mayor fuerza a la luz de este sujeto totalmente nuevo, donde la aparición de la replicación, la duplicación signifique el nacimiento de una nueva era. Este quiebre, fruto de los avances científicos unidos a un mundo de seres solitarios, quizá nos aleje de la bella metáfora de Marshall McLuhan referida a la Aldea Global donde todos podían comunicarse con todos para certificar que la era de la

¹²² Revista “Salud, para todos”, “*La era de la comunicación es una era de soledad electrónica*”; año VIII, Número 42, Octubre de 1999

comunicación pueda convertirse –como afirmó Gubern- en una era de soledad electrónica.¹²³

El fallecido y brillante crítico José Luis Guarner nos trae a la memoria cómo Philip K. Dick ideó la novela que luego filmara Ridley Scott, *Blade Runner* (EE.UU, 1982) con el anticipado título de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, publicada en 1968.

Según cuenta Guarner, Dick estaba leyendo varios documentos de la Gestapo como material para su novela *The Man on The High Castle* (1963), en donde suponía que Estados Unidos perdía la Segunda Guerra Mundial y el mundo quedaba dividido en dos zonas, una controlada por Alemania y otra por Japón. Ese proceso concluyó, sin embargo, con la ocurrente idea de los replicantes. “Hay algo en nosotros de humanoide –escribe Dick-, morfológicamente idéntico al ser humano, pero que no es humano. No es humano quejarse, como un miembro de la SS hace en su diario, de que los niños hambrientos (en los campos de concentración) no le dejen dormir. De ahí mi idea de que en nuestra especie hay una bifurcación, una dicotomía entre lo que es humano realmente y lo que sólo imita lo que es humano realmente”¹²⁴.

Hoy suena más cercano el 2019 donde ocurre la siniestra aventura del agente Deckard (Harrison Ford) tras la captura de los replicantes y su mundo de imitación. Las vidas artificiales se corresponden con las reales; las virtualidades de la escena no pueden dejar de observarse como metáfora de un futuro ya entrevisto por Fritz Lang en *“Metrópolis”* (Alemania, 1926) o Godard en *“Alphaville”* (Francia, 1965). Otra referencia de este paisaje es la novela de George Orwell *“1984”*.

¹²³ Salud, para todos, Año VIII, Número 42, Octubre de 1999. Entrevista a Román Gubern. Viña del Mar, Universidad Técnica, Federico Santa María, Simposio Internacional “Orson Welles” Tercer Festival Internacional de Cine de Valparaíso.

¹²⁴ VV.AA: *“Blade Runner”*, Tusquets Editores, 1988, José Luis Guarner: “El hombre de sable contra el infierno de Ridley”, Pág. 62 y 63.

Pero, de regreso al filme de Scott, lo conmovedor es su final, la reflexión del replicante y la idea de finitud, en este caso, del doble que se sabe también ser finito. Las reflexiones del *cyborg* cuando “*Blade Runner*” se extingue, quizá resulten una buena síntesis para terminar esta sección.

El replicante dice, antes de morir:

“Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. He visto atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad, cerca de la Puerta de Tanhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia”.

Y el agente Deckard piensa:

“No sé porque me salvó la vida. Quizá en esos últimos momentos amaba la vida más de lo que la había amado nunca no sólo su vida sino la de todos. El quería las mismas respuestas que todos, básicamente: ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?, ¿cuánto tiempo me queda?. Todo lo que yo podía hacer es sentarme allí y verle morir”.

Las últimas noticias en torno a la clonación humana superan el imaginario audiovisual cinematográfico para incorporarnos en el mundo de la vida y su sentir cotidiano. El escrito de Richard Sennet al que nos referimos antes, “*Carne y Piedra*”, no sólo explica la circulación en la ciudad moderna a través de la bella metáfora del descubrimiento de William Harvey y la circulación de la sangre. El repaso del autor por el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental parte de la Atenas de Pericles para desembocar en la ciudad de Nueva York multicultural, a la que considera una de las metrópolis que más se ha destruido para crecer. Observa, el autor de “*El declive del hombre público*”, que dentro de cien años la gente tendrá una

evidencia más tangible de la Roma de Adriano que de la Nueva York de fibra óptica¹²⁵.

Fernando Savater en un escrito titulado *“La Puerta de Tanhäuser”* inicia su comentario sobre el filme, con una frase del libro de Jean Baudrillard *“El otro por sí mismo”*: “Todos nosotros, al igual que todos los sistemas, sentimos la avidez de desbordar nuestro propio principio de realidad y refractarnos en otra lógica¹²⁶”. En esta línea podríamos decir que el cine de anticipación o futurista dejó de serlo; aquel futuro se esfumó como las *“lágrimas entre la lluvia”* que anunciaba el replicante. Es más, la posibilidad de que agente Deckard fuera también un cyborg, contribuye a pensar en una sociedad habitadas por dobles, cuya simulación con lo humano resulte tan perfecta que ni el propio replicante pueda saber quién es.

2.2. TIPOLOGIAS EN TORNO AL TEMA DEL DOBLE

Como hemos dicho, nuestro trabajo tiene como meta estudiar de qué forma el cine recrea los diversos dobles de la cultura y la imaginación en algunas películas modélicas¹²⁷.

De la misma forma que nos aproximamos al análisis del tema desde distintas fuentes: psicológicas, literarias y culturales, para luego referirnos puntualmente a la obra de algunos autores que han recurrido al motivo, también utilizaremos modelos para investigarlo.

¹²⁵ Sennet, Richard: Op.cit: (1996). Pág. 384.

¹²⁶ VV.AA: *“Blade Runner”*. Tusquets Editores, 1988. Pág.93.

¹²⁷ Dentro del vasto universo cinematográfico tuvimos que elegir algunas películas que consideramos emblemáticas para su análisis, de lo contrario la tesis hubiera resultado difícil de realizar, dada su extensión.

En virtud de la complejidad del tema, se establecerá una categorización tipológica de las diferentes formas que puede presentar el desdoblamiento en el cine. Se trata de ordenar algunas de las variables que el motivo registra a la hora de representarse en las pantallas cinematográficas, para luego precisar casos particulares.

Una primera calificación previa nos lleva a citar la dualidad que puede existir en cualquier sujeto, doblez que tiene relación con *el bien y el mal*, tema que nos remite a la clásica novela de Stevenson, *Jekyll y Hyde*.

Una segunda, también dentro del terreno de la literatura, nos enfrenta al doble entendido como *alter-ego* exterior, donde podemos citar la inquietante idea que Edgar Allan Poe expresa en "*William Wilson*": dos personas idénticas, como si fueran gemelos, se mueven en un mismo espacio y las acciones de uno provocan angustia en el otro, a tal punto que hacen imposible esta convivencia; se producen todo tipo de manías persecutorias, hasta el desenlace, donde uno de los dos deberá perecer.

Una tercera puede tener relación con el mito griego del andrógino, expulsado del paraíso por sus actos de rebeldía y condenado a partirse en dos, hecho que en los seres humanos originará la búsqueda de la pareja. *¿Seremos ese hombre y mujer complementarios?*, suele ser la premisa.

Una cuarta nos enfrenta a casos de *licantropía* y a los antiguos relatos de hombres lobos o vampirismo.

Las formas de ordenar o clasificar la aparición de dobles se remontan a la mitología griega y llegan a actualizarse en nuestros

días a través de la clonicidad de los mamíferos. Para nuestro trabajo hemos categorizado las variantes de aparición de este fenómeno, según las compilaciones realizadas por el filólogo Juan Bargalló¹²⁸. Sin embargo, teniendo en cuenta que el autor analiza la aparición de dobles en la mitología y la literatura y nosotros en el cine, hemos elaborado una clasificación acorde con nuestro objeto de estudio.

Es así como establecimos cinco representaciones fundamentales del motivo del doble en el discurso cinematográfico.

A) Desdoblamiento: Se produce cuando dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción. En el campo temático del desdoblamiento esta variable es una de las más características y fáciles de observar. Como ya dijimos, Stevenson ilustró esta dualidad en su célebre y ya citada novela.

B) Doppelgänger o de los gemelos idénticos: Son dos identidades distintas, aunque iguales físicamente; esto hace que el conjunto de las personas de su mundo piensen que se trata del mismo individuo. “*William Wilson*”, de Edgar Allan Poe, nos sirve de ejemplo de esta variable.

C) Orlando: Está basado en un solo y mismo individuo (una sola y misma identidad) pero existe bajo una o dos formas en dos o más mundos distintos. Esta variante tiene sus orígenes en la mitología de la *reencarnación* y en la novela de Virginia Woolf, de donde proviene su nombre. La variante ofrece un cambio significativo, mediante el cual el cuerpo de un hombre será transformado en el de una mujer.

¹²⁸ Bargalló, Juan: “Identidad y Alteridad: aproximación al tema del doble”. Ediciones Alfar, Sevilla, 1994.

D) Mito de Anfitrión o Disfraz: Basados en identidades distintas, los dobles se confunden mediante la utilización del disfraz. La variante surge cuando el dios Júpiter toma la apariencia física de Anfitrión, mientras éste combate en el campo de batalla, para penetrar en su palacio y acostarse con su esposa Alcmena¹²⁹.

E) Mirada Estereoscópica: En torno a esta tipología debemos aclarar que en óptica la visión estereoscópica significa “visión tridimensional”¹³⁰. Martín Santos se toma una licencia semántica en su novela “*Tiempo de silencio*”, cuando dice: “*La imagen de la joven aparece duplicada en una visión estereoscópica*”¹³¹. Así se producen variaciones y combinaciones del motivo que desarrollaremos en la presente investigación. Las divisiones establecidas pretenden ejemplificar las formas más comunes en que se repite el motivo en el cine. Un ejemplo de estas mutaciones se observa en la filmografía de Vicente Aranda. En algunas oportunidades el autor recurrirá a una variante de los gemelos idénticos cuya particularidad radicará en la mirada. En este caso la visión doblada o multiplicada está en el que mira y no en el sujeto en el cual se produce el desdoblamiento. Quien se repite no es conciente de ello.

El desdoblamiento de la mujer en varios papeles constituye una particularidad del director Aranda. Sin embargo, la participación de

¹²⁹ Bargalló: Op.cit (1994), Pág. 12.

¹³⁰ De acuerdo con la definición del Diccionario Ilustrado de la lengua española, Primera edición, Barcelona, 1997, Pág.479, “La estereoscopia es un conjunto de principios que rigen la observación binocular y sus medios de obtención. Visión en relieve conseguida mirando simultáneamente con ambos ojos dos imágenes de un mismo objeto, mediante el estereoscopio u otros procedimientos análogos”.

¹³¹ Martín-Santos, Luis: “*Tiempo de silencio*”. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1993. Pág. 115. De esta forma el autor intenta dar una explicación a la visión repetida que el personaje central hace de la imagen de su novia, no sin interrogarse acerca de la influencia que puede tener el amor en esta mirada. Aranda utilizará esta variación en dos de sus películas: “*Tiempo de silencio*” y “*Si te dicen que caí*”. Sobre el tema ampliaremos en la segunda parte de este trabajo.

una misma actriz en varios personajes relacionados con el mismo intérprete masculino también fue utilizada por Théo Angelopoulos en “*La mirada de Ulises*” (“*Le regard d’ Ulysse*”, 1995). Curiosamente el director griego se caracteriza como Aranda por realizar un cine intimista y de análisis de los problemas de la identidad existencial.

En la percepción del doble también se advierten otras variantes o indicadores:

- a) *Espacio y tiempo*: la época histórica en las que se sitúa el desdoblamiento, el lugar de donde proviene (si es un filme español, americano, alemán);
- b) *referentes existenciales*: las relaciones del hombre con la vida, el problema de la muerte y el deseo de alcanzar la inmortalidad, el miedo a la pérdida de la identidad y la duplicidad que puede devenir en la clonicidad del mundo, son algunos de los tantos factores que este trabajo tomará en cuenta.

2.2.1. TIPOLOGIA A: DESDOBLAMIENTO

La primera tipología a la que hacemos referencia en nuestro trabajo es probablemente la más asequible de registrar dentro del campo temático del doble y se produce cuando dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción. Si la novela de Stevenson, adaptada recurrentemente en el cine, ejemplifica las características comunes de esta clase de división, también existen otros modelos dignos de mencionar en este apartado.

En los orígenes del cine este motivo era reencarnado en la separación de una personalidad mala y otra buena. En la actualidad, bajo la influencia de las nuevas tecnologías de impresión y la computarización de la imagen, el desdoblamiento nos permite corroborar el fenómeno en la corporización monstruosa de reptiles, andróginos, seres gelatinosos y esperpénticos que parecen haber tomado por asalto la pantalla con sus figuras fantasmales. Es como si Jekyll, entendido como el lado malo y oscuro de la personalidad humana, hubiese mutado en la deformidad total, en la animalidad suprema y bajo su nueva forma, hombres reptiles, que remiten una y otra vez al pasajero “*Alien*”, se instalaran en el cine de los últimos años.

Pero este tema también refiere a la vida, a la posibilidad de crear vida, y a un clásico de la novela de terror como es “*Frankenstein*”, entonces la persona o las personas que producen ese “otro ser”, pueden convertirse en dioses o semi dioses. Si la clonación convertiría al hombre en un demiurgo, el cine pudo predecirlo en estas creaciones antropomórficas. Sobre este tema ampliaremos en el apartado que hace referencia al tema del otro.

En esta tipología se enmarca el doble propiamente dicho y “el que ocupa el espacio central, el más visible, del campo temático del desdoblamiento¹³²”, según Ludomil Dolezel.

La característica fundamental de esta tipología esta dada por la presencia de un solo individuo en el que se produce la dualidad o se reproduce el esquema binario del bien y del mal.

¹³² Dolezel, L : « *Le triangle du double. Un camp thématique*», en *Revue Poétique*, nº 64, Nov. 1985, Seuil, págs. 463-472.

En este caso se trata de un individuo y de una única identidad, mientras que en el tipo de los “Gemelos idénticos” y de “Anfitrión o disfraz”, existen dos individuos y dos identidades distintas. En “Orlando” se pueden observar dos o más mundos de ficción, mientras que en el esquema del desdoblamiento solo se registra uno.

Las encarnaciones distintas de un mismo individuo pueden coexistir en un mismo espacio y tiempo, observándose una interacción física y verbal como lo ejemplifica Dostoievski en “*El Doble*”. En el caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, cada una de las encarnaciones niega a la otra, por lo que no existe interacción espacial ni verbal. Esta variación de encarnaciones se aproxima a un proceso de metamorfosis donde la simultaneidad del espacio y el tiempo no existe.

Pero estas encarnaciones pueden presentar las variaciones más opuestas. La semejanza podría llevar a la sustitución como en la obra de Dostoievski y el contraste puede ser total como en la novela de Stevenson, o presentar características no humanas, como el cuadro que muestra el retrato de Dorian Gray.

Como decíamos, dentro de una misma tipología se pueden realizar combinaciones y variaciones, de acuerdo con circunstancias culturales, históricas o estructuras literarias. Estas modificaciones forman parte de las complejidades y las transfiguraciones que presenta el motivo.

Por lo general, este desdoblamiento comporta un enfrentamiento constante de las dos encarnaciones opuestas de la identidad que conlleva la muerte de una de las partes.

Es como si finalmente no hubiera espacio para esta dualidad y se produjera la regresión a la unidad, la mismidad. Sobre ello regresaremos en el problema del otro.

El desdoblamiento puede producirse por fusión, fisión o metamorfosis.

- a) por FUSION de dos individuos originariamente diferentes: mecanismo relacionado con la identificación generalmente asociado a procesos vinculados con recíprocas formas de aproximación de los personajes principales del relato. A su vez esta fusión puede surgir de forma repentina como si se tratara de una aparición.
- c) por FISION: En este caso observamos un sujeto en el que, en un principio sólo se contemplaba una personificación y luego se representará en dos.
- d) por METAMORFOSIS: Característica asociada a los procesos de mutaciones que pueden ser reversibles como irreversibles. Estas modificaciones en los individuos suponen alteraciones tanto físicas como anímicas dada la profunda transfiguración a la que se ve sometido quien padece este desdoblamiento¹³³. Por otro lado este último procedimiento supone cambios sustanciales en los personajes; entonces la tipología se aprecia de forma clara.

En el desdoblamiento se observa una doble cara, una desvelada que oculta y cubre otra.

Para Jekyll, de Stevenson, cada hombre contiene, a la vez, el bien y el mal y para Dorian Gray, de Wilde, cada uno de nosotros lleva dentro el Cielo y el Infierno.

¹³³ Estas divisiones las traza Dolezel en el artículo ya citado. Bargalló lo reproduce en el primer capítulo de *“Identidad y Alteridad”*. Nosotros volvemos a citarlo aquí por entender que el esquema esclarece la tipología que analizamos.

Habiendo mencionado en la primera parte de nuestro trabajo a “*El estudiante de Praga*” como obra paradigmática del motivo en el cine. Intentaremos describir y analizar una de las versiones más originales del Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Nos referimos a “*Mary Reilly*” (1995) del británico Stephen Frears.

2.2.1.1. “MARY REILLY” O HYDE ENAMORADO

“Tomé como ama de llaves a una
mujer que tenía fama de discreta
y poco escrupulosa”

Dr. Henry Jekyll¹³⁴

A Valerie Martin solo le bastó la frase que abre esta sección, tomada de la obra de Stevenson, para escribir una novela que luego filmó Stephen Frears con el título “*Mary Reilly*”.

Elegir este filme originado en la obra capital de Stevenson obedece al hecho de no volver a referirnos a las múltiples versiones tradicionales que se realizaron sobre el Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Aunque resulta obvio que todo el trabajo se realiza desde la mirada de quien lo suscribe, intentamos investigar sobre la mirada de los otros, de autores y espectadores, pero nos hemos reservado este espacio para girar el tono del análisis. La observación pretende ser singular en su estudio. Tanto como lo ha sido el filme a la hora de llevarlo a la pantalla.

Una de sus productoras, Norma Heyman, dijo: “Pensé que la dicotomía representada por Jekyll y Hyde, vista a través de los ojos de una mujer sería fascinante”¹³⁵.

¹³⁴ Stevenson, R.L.: “*El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*”, Alianza Editorial, Madrid, 1995, Pag. 107.

¹³⁵ Escrito sobre Mary Reilly, Estreno Marzo, 1996.

“*Mary Reilly*” se rodó en Pinewood Studios de Inglaterra y sus exteriores en Edimburgo y en Londres. Una construcción del siglo XVIII, de New Town, inspiró el exterior de la mansión y una biblioteca de 9 metros de largo comprometió parte de la escenografía interior.

Casi todas las versiones fílmicas de la obra de Stevenson cargaban las tintas en este ser tan perverso como sensual, que aunque paseaba sus demonios por la convulsionada Inglaterra del siglo XIX, parecía perdido en la noche de los tiempos, transitando febrilmente entre una y otra personalidad, con una dualidad vertiginosa.

En esta película, su exacerbada pasión es compartida por una tímida muchacha, ni tan frágil ni tan inocente como parece en un principio, llamada Mary Reilly.

Lo que conmueve es el amor, el amor erótico, en los sueños de la etérea Mary. Es la gran atracción que ejerce en ese ser desdoblado, satánico unas veces y reprimido otras, lo que la mantendrá alejada de su cruel sexualidad que ella, a su vez, desea y alimenta en sueños.

La única referencia de Stevenson a Mary Reilly es la que mencionamos arriba como cita. “*Alquilé y amueble –dice Jekyll– la casa del Soho (la casa hasta donde siguió la Policía a Hyde- y **tomé como ama de llaves a una mujer que tenía fama de discreta y poco escrupulosa**. Anuncié a mi servidumbre que un tal Mr. Hyde (a quién describí) disfrutaría en adelante de plenos poderes y libertad en mi casa y, para evitar contratiempos, me presenté en ella y me convertí en visitante asiduo bajo mi segundo aspecto*”¹³⁶.

De su lectura se desprenden mucho más que palabras:

Aquella noche llegué al fatal cruce de caminos (Pág.106)

¹³⁶ Stevenson: Op.cit. (1995), Pág.107.

El paso que había dado era, pues, decididamente a favor de lo peor que había en mí (Pág. 106.)

Mi amor a la vida exacerbado al máximo (Pág. 115).

Ardía en ira desordenada, estaba tenso hasta el límite del crimen y ansioso de infligir daño. Pero antes que nada era astuto.(Pág. 120).

La descripción de los personajes, sus sensaciones, sus sentidos, la búsqueda del goce y placer, son presentados de forma provocadora, invitando a la creación. La transgresión está relacionada con el amor que surge entre los torturados personajes.

En una primera parte la relación entre Reilly y el doctor, la atención de éste hacia ella, su mirada atenta, el miedo de ella y los encuentros posteriores con Hyde, cargados de seducción y de erotismo, son un secreto entre los tres, porque Hyde apenas revela sus sentimientos. Solo cuentan los del doctor. Mientras tanto, Mary lo soñará sobre ella, avanzando como un animal feroz sobre su cuerpo. Esta es la única escena donde los veremos desnudos y será a través de un sueño. Por la otra mucama que duerme junto a Reilly sabremos que la joven alcanzó el orgasmo: *“Por tus actitudes no parecía una pesadilla, se te veía estar muy bien”*.

Un sólo beso unirá por un instante a Mary con Hyde sobre el final, cuando él le declarará su amor, mientras el cuerpo muere y se transforma.

“Secreto. Cualidad seductora, iniciativa, de lo que no puede ser dicho porque no tiene sentido, de lo que no es dicho, y sin embargo, circula. Sé el secreto del otro, pero no lo digo y él sabe que yo lo sé, pero no corre el velo: la intensidad entre ambos no es otra cosa que ese secreto

*del secreto. Esa complicidad no tiene nada que ver con la información oculta*¹³⁷.

Baudrillard explica muy bien este lado de la seducción. La seducción –dice– tiene forma de un enigma, a veces duelo enigmático. Y sentencia: *“Levantado el secreto, su revelación sería la sexualidad”*¹³⁸.

En la timidez de Mary, en la ferocidad de Hyde, en la calculada y controlada actitud de Jekyll, hay seducción y erotismo. Y eso se siente, se palpa, se toca. Aunque carezca de sexo en el sentido convencional, entre los personajes circula ese secreto donde el público participa. En los sueños de Mary la animalidad sexual y malvada de Hyde es lo que la atrae y lo que espera inconscientemente, como se nos revela en ese momento onírico.

Es Hyde quien, hallando su goce al destrozar a cuanta mujer posee, reprime su deseo en Mary. Se da entonces un intercambio fatal, un juego de contención, que acaba en la muerte. La mucama discreta y sin escrúpulos cautivó al torturado personaje de Stevenson, que una vez más se debatía entre el control y el descontrol. Pero el final ya estaba prefijado y debía morir, esta vez por amor.

Si Gubern decía que aún sabemos muy poco acerca de la mirada, habría que agregar que no sabemos mucho más sobre el amor, el erotismo y la sexualidad, de lo cual nos están advirtiendo algunos cineastas.

En la era de la tecnología, los universos clónicos, la globalización vía Internet, el hombre no alcanza a desentrañar algunos misterios que lo dejan perplejo. El amor sigue siendo ese tácito secreto entre dos. El cine con su carga erótica, orgásmica y febril, nos lo recuerda cuando en

¹³⁷ Baudrillard, Jean: De la seducción, Madrid, Cátedra, 1989, Pag. 77

¹³⁸ *Ibidem*. Pág. 77

medio de tanto ajetreo tecnológico creemos haberlo olvidado. De allí su gran valor poético.

2.2.2.TIPOLOGIA B: DOPPELGÄNGER O DE LOS GEMELOS IDENTICOS

“Inseparables, en cierta manera és una reflexió àudio-visual sobre un tema que ha ocupat darrerament a psicoanalistes i estructuralistes: el vertigen del mirall, la imatge reflectòria com ocasió d'identificació del propi jo i, simultàniament, com la seva objectualització”

J.L Sánchez Noriega

En este apartado nos referiremos a otra variante del tema del doble en el cine. Es la que hace referencia a lo que los autores alemanes llamaron *Doppelgänger* que remite a la presencia de dos individuos iguales que pertenecen a un mismo mundo de ficción pero cuyas identidades no son las mismas.

Cuando se refiere al tema en su tratado sobre la soledad, Melanie Klein explica la fantasía, bastante común, de tener un hermano gemelo. Según la autora, que se remite a la hipótesis de Bion, este deseo respondería al anhelo de comprenderse a sí mismo y aceptar las emociones y ansiedades. *“La figura gemela representa a las partes no comprendidas y escindidas y apartadas que el individuo anhela recuperar, con la esperanza de alcanzar totalidad y una comprensión plena; ocasionalmente, dichas partes se viven como partes ideales. En*

otros casos, el hermano gemelo representa también a un objeto interno totalmente confiable, idealizado".¹³⁹

En cambio, la literatura por lo general nos remite a unos hermanos gemelos más competitivos que esta búsqueda de totalidad que nos presenta Klein. En la literatura se observan dos nociones preferenciales en relación con este mito: una refiere al narcisismo, dado que cada gemelo se convierte en el espejo del otro, mientras que por otro lado, existe una tendencia hacia el redoblamiento, relacionada con la lógica de la simetría del propio sistema: el paso del "duo" al "quator". En Shakespeare hasta el paso del "quator" al "octuor".

Los gemelos han sido depositarios ya desde tiempos remotos de las relaciones binarias sobre las que se organiza el pensamiento primitivo. El mito de los "gemelos idénticos" o el *Doppelgänger* ocupa un lugar primordial en el mundo occidental y se estructura como eje vertebrador de cierta reflexión sobre el hombre y la sociedad, a tal punto que en ellos pueden reconciliarse las nociones de identidad y complementaridad.

Larga sería la lista de los textos que desde Plauto en adelante repiten el sistema de oposiciones binarias que se manifiestan en el tema del doble en la literatura¹⁴⁰.

¹³⁹ Klein, Melanie: *"El sentimiento de soledad y otros ensayos"*. Ediciones Horne, Editorial Paidós. Págs. 158 y 159.

¹⁴⁰ El sistema de oposiciones binarias en el mito de Anfitrión se sigue manteniendo básicamente en el mito de los gemelos idénticos. Su formulación es constante, desde *Los Menecmos* de Plauto, a través de *The comedy of errors*, de Shakespeare, en la literatura inglesa; *La Calandria*, de Bibbiena, e *I due gemelli veneziani*, de Goldoni, en las letras italianas; *Los Menemnos*, de Juan de Timoneda, en literatura española; *Les Ménechmes*, de Rotrou, *La Thébaïde*, de Racine, y *Contes e ma mère l'Oye*, de Perrault, en la literatura francesa (y más contemporánea, *Les jumeaux de Brighton* -1908-, de Tristna Bernard, *Mon double et ma ma moitié*, de Sacha Guitry, *Finnegans Wake* -1939-, de J. Joyce, y *Les Géorgiques* -1981- de Cl. Simon, entre otros. En los siglos XIX y XX el doble suele adoptar otras morfologías.

Varias de ellas fueron trasladadas al cine y constituyen una larga lista que la pantalla registró desde sus comienzos hasta nuestros días. El cine español tiene una de sus obras más representativas de esta tipología en el filme “Goyescas” (Benito Perojo, 1942) donde se narra la historia de dos mujeres iguales (interpretadas por Imperio Argentina) que durante la época del gran artista Goya, en Madrid, van a competir por amor a Luis Alfonso. Aunque posean un mismo rostro, la *Tonadillera Petrilla* y la *Condesa de Gualda* son de diferente clase social. Ambas disputarán el amor del hombre elegido, generando extrañeza y confusión durante el desarrollo del filme dada las características que imprimen la tipología de los gemelos idénticos.

2.2.2.1. “THE DARK MIRROR”

Robert Siodmak filmará a mediados de los 40 un thriller policial y psicológico sobre el tema de los gemelos idénticos que vale la pena tener en cuenta para este apartado. Se trata de “*A través del espejo*” (“*The Dark Mirror*”, 1946) donde la carismática Olivia de Havilland interpreta dos personajes.

Terry y Ruth Collins son dos hermanas iguales, involucradas en el asesinato de un médico. Las jóvenes desmienten los supuestos cargos presentados por la fiscalía y el teniente que investiga el caso. El aparente “crimen perfecto” parece imposible de resolver frente al caos que representa juzgar a dos mujeres idénticas, cuyas coartadas frente al suceso quedan convalidadas en una supuesta complicidad.

Aquí aparece la presencia del psicoanálisis, tema de auge en ese momento, que después ocupará un lugar predominante en varias obras de Hitchcock.

El test de Rorschach¹⁴¹ impreso varias veces y mostrado en distintos planos, cobra vida toda vez que las gemelas le asignan distintos significados.

Es así como las diez láminas, en blanco y negro o polícromas, permiten observar de forma cualitativa la inteligencia, los rasgos de carácter y el origen y la naturaleza de los problemas afectivos¹⁴².

Mediante estas pruebas y otras, las personalidades de uno y otro personaje empiezan a dibujarse de tantas formas como las manchas de tinta del propio test.

El médico que atiende a las gemelas, Elliott Scott, psicólogo, licenciado en Ciencias Médicas y Filosofía, es especialista en estos temas. Ha escrito **“Quién es Quién en las Ciencias Médicas”**; **“Gemelos, un artículo clínico”**; **“Rasgos mentales de los gemelos idénticos”**, todos publicados por la universidad.

El filme presta mucha atención al tratamiento de la ciencia en este campo. Intenta desmentir creencias populares acerca de los gemelos. **“De vez en cuando los gemelos parecen ser únicos”**, dice el médico. Se intenta descartar las supersticiones que la tradición y los mitos imprimieron durante años sobre ellos.

La película comienza con un travelling que nos muestra una panorámica de la ciudad: luego ingresa en un pequeño departamento

¹⁴¹ Nos referimos a la Prueba de Rorschach. Según el Diccionario de Ciencias Médicas de Thomas Lathrop Stedman, este test consiste en una evaluación “psicológica proyectiva en la que el sujeto revela sus actitudes, emociones y personalidades al responder a una serie de 10 dibujos formados por manchones o gotas de tinta”. Editorial Panamericana, Bs.As, Pág. 1150.

¹⁴² Enciclopedia Salvat, Tomo 14, Barcelona, 1998. Pág. 3268

cuya decoración remite a finales de los años cuarenta y, sin cortes, la cámara se aproxima a un reloj. Luego, una puerta conducirá la mirada del espectador hacia un living cuyo espejo se destaca en el centro de la escena. El ángulo inferior e izquierdo del cristal está quebrado. Luego vemos unos sillones, una lámpara y el cuerpo de un hombre sobre el piso, de espaldas, muerto.

La próxima secuencia nos llevará a una comisaría donde, uno a uno, se suceden los testigos que vivieron cerca o conocen al occiso. La empleada es quien ubicará a la primera sospechosa, la señorita Teresa Collins, a quien su jefe parecía amar por momentos, aunque esta lo tratara muy mal. Teresa (Terry) trabaja en el kiosco de una gran tienda americana. Tres testigos corroborarán que la vieron con la víctima pocas horas antes de morir.

Teresa es acosada por preguntas por parte del inspector. Al enterarse de la muerte de su prometido, se desmaya. Otro médico, esta vez el psicólogo Elliot, la atenderá.

El inspector no claudica. Ubica el domicilio de Collins y la visita. Pronto se entera que Terry tiene una hermana gemela, Ruth Collins. De allí en más, revelar el misterio del asesinato será todo un desafío para los protagonistas y los espectadores.

El complejo y fascinante test de las manchas de Hermann Rorschach (1884-1922), utilizado por lo general en las pericias judiciales, inducirá al médico a pensar que una de las dos mujeres tiene una patología que podría convertirla en la supuesta asesina. La rivalidad de las gemelas se verifica mediante una rica simetría de espejos utilizada por su director para mostrar y ampliar la imagen de Terry mientras que disminuye la de Ruth, que por lo general, está a los costados del espejo.

Film pocas veces analizado en los textos de cine pero de gran importancia para nuestro trabajo, *“The Dark Mirror”* revela una vez más cómo el motivo del doble figura en la temática del cine. La novela pertenece a Vladimir Pozner. La interpretación de Olivia de Havilland es de una excelencia tal, que el espectador comienza a vislumbrar que bajo un mismo rostro habitan almas distintas. “Dime, dice el médico a Ruth, ¿Por qué eres más hermosa que tu hermana?”. Ruth responde con sonrisa serena.

La presencia de los espejos como sinónimo de muerte es constante y refuerza el fenómeno del doble. Desde los primeros planos hasta las imágenes repetidas de Terry sobre el espejo de la habitación que simula un cuadro, así como su formulación en los diálogos durante el transcurso de la película resultan recurrentes. Es así como durante una escena, donde las gemelas aceptan ser analizadas, la evidencia de estos supuestos se constata de manera elocuente.

En el transcurso del test, el psicólogo le dice a Ruth: “Te diré una palabra y tu responderás lo primero que se te ocurra:

- Médico: Espejo
- Paciente: Muerte”.

Al revés con Terry, el especialista repite el juego, pero revirtiendo las palabras.

- Médico: Muerte
- Paciente: Espejo

En este esquema binario Terry es “mala” o insana, persigue a Ruth por las noches despertándola y atormentándola con la idea que puede estar volviéndose loca. Ruth por momentos empieza a creer lo que Terry dice. Terry padece celos frente a la débil y dulce Ruth, que

siempre es elegida y amada por todos, mientras su hermana aparece como la figura fantasmal que poco a poco nos muestra su cara más siniestra, la de una asesina.

Libre de su doble, Ruth comenzará una nueva vida, donde parecerá como dijo el médico, ser única.

2.2.2.2. “LA UNIDAD EN LA DUALIDAD”

Otra propuesta de estricta relación con esta tipología es el filme de David Cronenberg *“Inseparables”* (*Dead Ringers*, 1988). La película relata la vida de dos gemelos simbióticos, pero de caracteres opuestos. Mientras uno es un científico tímido, el otro aparece como ambicioso y extrovertido. Ambos aman a una misma mujer, que además es estéril, todo un desafío para quienes ejercen la ginecología. En ocasión de su estreno, Cronenberg explicó que las películas que habían visto con la productora Carol Baum sobre el motivo del doble coincidían en que nunca se habían rodado filmes reales sobre la temática. “O bien eran thrillers donde un gemelo es un psicótico asesino y el otro bueno e inocente, o eran comedias de enredos”¹⁴³.

Guarner cuenta en *La Vanguardia*¹⁴⁴ que un hecho policial denunciado por la prensa en el año 1975 acerca de la muerte de dos hermanos gemelos encontrados en un departamento de Nueva York impresionó al director canadiense y a partir de allí se propuso realizar la obra. Esteve Rimbau, médico como Cronenberg, describe cómo el autor norteamericano utilizó parte de la novela *“Twins”*, de Bari Wood y Jack

¹⁴³ Cine, Estrenos: David Cronenberg: “En mi película, lo real parece fantástico”, 1988.

¹⁴⁴ Guarner, José Luis: *“Inseparables”*, 29 de abril de 1989, *“La Vanguardia”*, Pantalla Abierta.

Geasland, pero que durante los años de preparación realizó un guión más próximo a sus obsesiones personales¹⁴⁵.

En Cronenberg predominan tanto la excelente dirección de actores como la puesta en escena, en este caso, creando la sensación que los protagonistas viven en un mundo gélido, rodeados de enigmas y extrañezas

La idea central del filme de hallar en Nueva York a dos hermanos univertilinos muertos abrazados, de la misma forma que probablemente puedan haber estado en el útero materno en plena gestación, quizá represente la forma más natural de desarrollar la trama. La presentación del tercer personaje, una mujer, "*La intrusa*" (para utilizar la idea de Borges, en el cuento que lleva el mismo nombre), puede servir para desencadenar la esquizofrenia de sus personajes, pero también representa el útero que jamás hubiera podido contenerlos, porque la mujer es estéril. La aparición de instrumentales quirúrgicos refuerza la idea de toda una tecnología al servicio del hombre que también puede provocar su propia destrucción.

Este filme plantea un tema muy de moda en los estudios de comunicación de los últimos tiempos, el de la técnica y la tecnología.

Para Héctor Schmucler, los discursos acerca de la técnica suelen ser opacos y tautológicos. En "*Memoria de la Comunicación*", el autor recuerda la meditación heideggeriana de la *tejné*, cuyo concepto remite a la *poiesis* que da prioridad al momento de la creación, a la poesía. Schmucler entiende la relación de la técnica como un enamoramiento con lo que lo rodea, de creación. Sin embargo considera que la actitud técnica moderna es su antagonista¹⁴⁶. ¿Por qué traer este comentario aquí?.

¹⁴⁵ Riambau, Esteve: "*Irons & Irons*", AVUI, Cinema, Barcelona, 4 de febrero de 1988.

¹⁴⁶ Schmucler, Héctor: "*Memorias de la Comunicación*", Editorial Biblos, Comunicación Medios Cultura, Buenos Aires, 1997, Pág.56

Todo el fenómeno del doble reflejado en el cine analizado nos habla también de estas diferencias. La creación a través de la técnica como maravilla, riesgo, amor, fiesta, pero también esa misma tecnología, puede conducirnos a la destrucción.

Cronenberg aborda el límite de dos gemelos cuyas piezas quirúrgicas remiten a la técnica de la curación pero no obvia las mismas limitaciones y destrucciones que puede imponer su utilización.

Encontrar y marcar la diferencia entre la *tejné* como *poiesis* y la técnica como cálculo de dominio es una manera de abrir las ventanas hacia un futuro digno. “Lo constante de lo humano –lo que hace hombre al hombre– radica en su capacidad de saltar a lo “imposible”, una marca que lo arranca al fatalismo de la especie. Entre el animal y el hombre se interpone esta posibilidad de optar por un futuro no inscripto en la pertenencia genética. La técnica moderna, en su voluntad de hacer previsible el futuro, postula un borramiento de límites, una natural artificialización, que indiferencia al hombre”.¹⁴⁷

“*Inseparables*” habla en todo momento de la genética y de la técnica. No lo hace de forma opaca ni tautológica, probablemente porque su discurso fílmico intenta aproximar alguna luz en los universos nada cómodos por los que atraviesa el sujeto moderno y sus dobles humanos o clonados.

Generalmente las dos encarnaciones de una misma identidad se comportan con un enfrentamiento creciente entre ellas, como si se tratara de mostrar que no hay sitio para dos manifestaciones de un solo y mismo individuo en un mismo mundo. Ese enfrentamiento suele conducir a un desenlace trágico (terminan a menudo en homicidio que es, a la vez, un suicidio). La frase que abre este apartado y el título de la nota que firma

¹⁴⁷ Ibidem, Pág. 57.

Sánchez Noriega¹⁴⁸ dice que “*Inseparables*” es un film que va más allá del mito del doble. Entendemos que, por el contrario, es una película que cabe perfectamente en este motivo, con las combinaciones y extrañezas que su propio espíritu genera.

2.2.3. TIPOLOGIA C: ORLANDO O LA REENCARNACION

Este tipo de desdoblamiento lo inscribimos dentro de la variable de dobles denominada *Orlando*, en homenaje a la novela de Virginia Woolf (*Orlando*: 1928) en la que a lo largo del tiempo -400 años en ese escrito- el protagonista ve transformado su cuerpo de hombre en el de una mujer.

Aquí se presenta un mismo individuo, una sola identidad, que en el transcurso del tiempo verá alterado su físico.

En la literatura este mito se ve reflejado ya en el cuento de Hoffman “*El hombre de la arena*”, donde se produce un desdoblamiento entre Coppelius y Coppola. El tema del doble en Hoffman es reiterativo y se pueden observar distintas manifestaciones del fenómeno analizadas a través de estudios literarios y psicológicos.

En la mitología las identidades sexuales también tienen un lugar trascendente. Desde la bisexualidad de los andróginos de Platón, al mito del adivino Tiresias, que golpeando con un bastón a dos serpientes mientras copulaban se convirtió en mujer y al tocarlas nuevamente fue hombre, existe una galería de mitos sexuales. Entre ellos podemos añadir el complejo caso de la joven Cenis, transformada en Ceneo y el

¹⁴⁸ Sánchez Noriega: “*Inseparables*: Un film que va más enllà de mite del “doble”. Cine para leer 1989, Comentari Crític, Cine Club L’Hospitalet, Temporada 1990/91.

de Hércules, que al ser comprado como esclavo por Onfale, reina de Lidia, asistió a ésta vestido de mujer. Su servicios fueron tan reconocidos que la reina le otorgó la libertad¹⁴⁹.

La película de Neil Jordan *“El juego de las lágrimas”* (*“The Crying Game”*, 1992) y la particular adaptación de David Cronenberg de *“Madame Butterfly”* (1993) nos permiten trazar una variable más, que refiere a la mirada del espectador en la transformación del personaje. El verdadero sexo del protagonista nos será revelado sobre el final de la película.

Román Gubern analiza puntualmente los roles e identidades sexuales y explica que la literatura clínica sobre estos fenómenos es abundante. La transsexualidad suele definirse como un sentimiento de inadecuación e incomodidad en relación con el propio sexo anatómico, debido a veces a conflictos con la expectativas maternas al respecto, acompañado del intenso deseo reivindicativo de cambiarlo, que puede alcanzar la condición delirante. El transexualismo masculino es cinco o seis veces más frecuente que el femenino y cuando se manifiesta antes de la pubertad va acompañado con frecuencia de tendencias homosexuales. El transexualismo masculino no debe confundirse con el simple travestismo, que fue descrito por Havelock Ellis como eonismo, en recuerdo del diplomático francés Caballero de Eon (Charles Genevieve Thimotee d’ Eon de Beaumont, 1728-1810), un varón heterosexual que practicó el travestismo, acaso obligado por su función de espía del rey Luis XV, a cuyo servicio viajó a Rusia vestido de mujer. El autor enumera a algunos de los travestis más famosos que la tradición ha retenido, como Heliogábalo, Julio Cesar, Enrique III de Francia, George Sand y Ricardo Wagner. En cuanto al tema del doble, que nos atañe particularmente en nuestro trabajo, Gubern señala que

¹⁴⁹ Gubern, Román: *“Espejo de fantasmas”*. Madrid, 1993. Pág.172 y 173.

Magnus Hirschfeld *interpretó este fenómeno como una forma de desdoblamiento cuando el componente masculino del sujeto era estimulado por su componente femenino*. El componente narcisista del travestismo lo definirá A. Harnard, quien postula que el fracaso masculino de poseer a la mujer deseada (por impotencia, eyaculación precoz, etc.) lleva al sujeto a apropiarse de ella mediante su identificación, utilizando lo que mejor le representa en el plano imaginario y simbólico: sus vestidos y también su rol social, si ello es posible. De esta forma no pretende convertirse en un objeto sexual para otro hombre, sino para sí mismo¹⁵⁰.

Estos últimos conceptos ya los analizaba Freud¹⁵¹ en relación con la homosexualidad, explicando que podía ser tanta la admiración del hombre hacia la mujer, que lo llevara a adoptar su sexo a fin de parecerse a ella.

2.2.3.1. “FEDON”

La tipología “*Orlando*” pone de manifiesto que, tanto siendo hombre como mujer, el ser humano se enfrenta a su medio con las mismas angustias, debilidades, anhelos y búsqueda de felicidad. Dentro de un cuerpo femenino o masculino las diferencias parecen mínimas si –como en el relato de Virginia Woolf–, dejamos que pase el tiempo.

Estas variaciones ya las planteaba Platón en “*Fedón*” cuando analizó que tanto los hombres como las mujeres son seres sexuales, igualmente ligados, dobles de sí mismos, tan débiles unos como otros. Y es en la segunda parte del escrito donde hace hablar a Sócrates para explicar la antigua creencia del ciclo generacional, la oposición de

¹⁵⁰ Gubern, Román: op. cit. (1993). Pág. 174.

¹⁵¹ Freud, Sigmund, “Los textos fundamentales del psicoanálisis”, “Sexualidad Humana”, Altaya, Barcelona, 1993. Págs. 358 y 359

contrarios y el paso recíproco de uno a otro estadio, así como el estado de las almas en su relación con la inmortalidad y los dioses. Sin embargo, el tema de Orlando es originalmente conocido en la mitología como “reencarnación”¹⁵².

En medio de esta creencia se desarrolló la idea de la metempsícosis, según la cual el alma del difunto migraba a otros cuerpos que podían ser humanos o animales. Las almas, una vez separadas del cuerpo, podían tener un doble destino: la inmortalidad, donde permanecerían en compañía de los dioses, y la transmigración a un cuerpo animal, para quien no pudiera dominar sus instintos.

Lejos de los relatos míticos, los seres humanos obligados a la lucha por la subsistencia y en constante enfrentamiento con la naturaleza, sucumbieron a los cambios físicos de acuerdo con los trabajos que realizaron.

En su evolución los machos humanoides eran cazadores y las hembras cuidaban a los hijos. Estas divisiones contribuyeron a las distintas formaciones de sus cuerpos. *“El macho se hizo más musculoso, sus espaldas se ensancharon para soportar pesadas cargas y sus necesidades respiratorias incrementaron su capacidad torácica; mientras que la mujer aumentó sus depósitos de grasa y su pelvis se adaptó para la gestación”*¹⁵³.

La larga historia del hombre y su medio cultural lo han hecho atravesar diferentes etapas. Desde los estadios primitivos, donde los roles del trabajo marcaban su identidad, hasta etapas de matriarcado, donde fue la mujer la que adquirió gran hegemonía por su dominio sobre el territorio doméstico y el fuego. En la actualidad vivimos en una

¹⁵² Bargallo, J.: “Identidad y Alteralidad: Aproximación al tema del doble”, Ediciones Alfar, Sevilla, 1994, Pág.14.

¹⁵³ Gubern, Román: op. cit, (1993). Pág. 157.

sociedad *patriarcal y androcéntrica*¹⁵⁴ y con ello se contribuye a una mayor separación humana, caracterizada por la división “femenino” y “masculino”, ergo “feminista”/“machista”.

Aunque la diferencia genética del ADN es sólo de un 3 en 100, pareciera que lo propio es diferenciarse.

En esta tipología, al igual que en el desdoblamiento, el tema se presenta en un solo y mismo individuo, una sola identidad, pero que existe bajo formas distintas en dos o más mundos diferentes. En este sentido se diferencia de los mitos de Anfitrión y de los gemelos idénticos, cuyas identidades son distintas, con una sola forma y habitando un mismo mundo.

En el motivo de Orlando se observan diversas variantes:

a) Como en la novela de Wolf, se presenta una misma identidad, bajo dos formas distintas, en sucesivos mundos diferentes.

b) Una misma identidad bajo dos formas distintas, en dos mundos parcialmente distintos, como en el relato de Hoffmann.

c) Una misma identidad bajo una misma forma, en tres mundos diferentes como en la narración de John Berger *“Las tres vidas de Lucie Cabrol”*.¹⁵⁵

d) Es también el cuerpo de la mujer el que reemplazará definitivamente al del hombre.

¹⁵⁴ Ibidem, Pág. 158.

¹⁵⁵ Estas divisiones aparecen en el texto de Bargalló antes citado. *“Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del doble”*, Pág.15. Para ejemplificar sobre esta variación, cita el escrito de O. Henry *“Roads of destiny”* (1903) O. Henry (seudónimo de William Sydney Porter).

2.2.3.2. “ORLANDO”

Es Sally Potter quien en 1992 y bajo una monumental producción cinematográfica que une a Inglaterra, Rusia, Francia, Italia y Holanda, filma la celebre novela de Virginia Woolf “*Orlando*”, en una cinta de 92 minutos de duración.

Es así como esta especie de andrógino se permite atravesar el filme como los siglos, con cierta sagacidad provocativa que invita a la sonrisa y a la mirada cómplice de quien sabe que tal situación es tan irreal e imposible como la inmortalidad que plantea. Pero, por otro lado, significa también el mayor anhelo de cierta humanidad, el olvido de la finitud, el transcurso del tiempo sobre un mismo cuerpo joven y cambiante.

Acompañan a Potter en su aventura por los siglos Tilda Swinton, Billy Zane, John Wood y Quentin Crisp.

Los cambios, las transformaciones y el mundo moderno asignarán roles distintos a su principal protagonista y el espectador desde la cómoda butaca verá pasar en poco más de una hora cuatrocientos años de vida humana.

Beatrice Sartori explica en un artículo del diario español “El Mundo”, titulado “*La estela cinematográfica de Virginia Woolf*”¹⁵⁶, que “Sally Potter supo ver que la escritura virtuosa de Orlando le iba bien al lenguaje cinematográfico: la novela es un torrente de imágenes descritas con sensual detalle, además de incidentes múltiples que están entrelazados en una trama muy traviesa: cine puro”¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Sartori, Beatrice, *La estela cinematográfica de Virginia Woolf*, Las 100 joyas del milenio/Número 28, El Mundo, Lunes 28 de junio de 1999.

¹⁵⁷ Ibidem.

Sartori afirma que “Sally Potter abordó la “biografía” de un cortesano del trono isabelino que se convertía en una mujer en un momento concreto, durante la Restauración. El resultado final, liderado absolutamente por la sin igual actriz Tilda Swinton, acaba resultando un drama histórico, aunque con una notable diferencia: la que establece su aventurero/a protagonista franqueando las fronteras del tiempo (400 años) y de los sexos (de hombre a mujer).”¹⁵⁸

La periodista concluye diciendo que “Potter le prestó un audaz vigor añadido a la novela, incluyendo una conexión personal con los temas del sida y la inmortalidad. También dio un toque de ligereza y frivolidad donde la escritora había cargado su pluma de ironía¹⁵⁹”.

Antonio Castro, en la revista “Dirigido”, realiza un recorrido por la historia de Virginia Woolf para abordar luego el filme, al que considera carente de profundidad porque se queda en lo meramente decorativo¹⁶⁰.

Más allá de los comentarios periodísticos que pueden conducir a distintitas posiciones, entendemos que la obra resume una de las variables a la que recurre el motivo del doble. La posibilidad de la transformación, en este caso de hombre a mujer. El sentido circular del final nos aproxima también al sentido de soledad que, quizá, intentó transmitir Virginia Wolf en su novela, así como al principio de integridad en lo referente a las decisiones y opciones que puede presentarnos el destino en el tiempo que nos toca vivir.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Castro, Antonio: “*Orlando de Sally Potter, una sucesión de retablos*”, Págs. 18-21. “Dirigido”, Revista de cine, Febrero de 1994, N°221.

En el XVI Festival de La Habana, celebrado en diciembre de 1994, varias películas que representan la variable elegida se procuran un lugar importante en la revisión de esta tipología. Con la presencia de Stephen Frears se abrió este festival donde se presentaron "*Edward II*", de Derek Jarman; "*Desnudo*", de Mike Leigh; "*Orlando*", de Sally Potter; "*Riff. Raff*", de Ken Loach y "*Juego de lágrimas*", de Neil Jordan¹⁶¹.

Una pequeña variable de Orlando en el cine de ciencia ficción puede representarlo el filme de Stanley Kubrick "*2001*" (1968), donde el personaje principal, aunque no cambia de sexo, viaja en el tiempo y se observa a sí mismo desde los umbrales de la humanidad.

2.2.4. TIPOLOGIA D: MITO DE ANFITRION O DISFRAZ

Bargalló¹⁶² decía que si quisiéramos conocer el origen del doble nos deberíamos remontar a la primera vez que nuestros antepasados comenzaron a disfrazarse. Este fenómeno que se repite en todos los continentes y nos retrotrae al mito de anfitrión, al tema del engaño, a los textos homéricos, es otra de las variantes donde se manifiesta el motivo.

El mito de Anfitrión representa una de las primeras manifestaciones del doble en la historia literaria. La leyenda explica que el dios Júpiter tomó la apariencia física de Anfitrión y mientras éste se encontraba en el campo de batalla entró en su palacio y se acostó con su esposa Alcmena.

¹⁶¹ XVI Festival de La Habana (2 –11 de diciembre/1994)

¹⁶² Bargalló, Juan: "*Identidad y Alteridad*", Aproximación al tema del Doble, Hacia una tipología del Doble: El doble por fusión, por fisión y por metamorfosis., Ediciones ALFAR, Sevilla, 1994.

Una vez más se repite una característica del motivo: los personajes se doblan por amor. A partir de Plauto y en sucesivas versiones (las españolas del siglo XVI de Juan de Timoneda y las francesas del siglo XVII de Molière), predomina la comicidad; por el contrario, en el romanticismo alemán el motivo se relaciona con lo fantástico.

Las características de esta tipología están dadas por algunos aspectos notables del Anfitrión:

- a) El engaño como oposición a la autenticidad.
- b) El espacio que corresponde a cada personaje, superior o inferior.
- c) La distinción entre verdadero y falso.

Esta tipología se repite con frecuencia en la comedia que se presta de forma perfecta para el cambio de personajes y el juego que permite el disfraz, el querer ser otro.

Algunos títulos ya sugieren lo que vendrá como *“La novia era él”* (*“I Was a Male War Bride”*, 1949), de Howard Hawks; o el recordado filme de Billy Wilder *“Con faldas y a lo loco”* (*Some Like it Hot*, 1959), protagonizado por Marilyn Monroe, Tony Curtis y Jack Lemmon. Los dos músicos que huyen de una banda de gangsters y se disfrazan de mujer, obteniendo trabajo en una orquesta femenina, resulta un ejemplo importante para observar esta tipología.

Un filme argentino dentro de esta temática fue *“Luisito”* (1943) interpretado por Paulina Singerman y Santiago Arrieta y dirigido por Luis Amadori. Una síntesis reducida del filme nos dice que en un intento por evitar que el hombre que ama se case con otra, la protagonista se disfrazará de hombre y atravesará por diversas aventuras hasta conseguir su objetivo.

Greta Garbo, *la divina*, no parece haber tenido mucha suerte con el tema del doble. Su última película, "*La mujer de las dos caras*" (1942) dirigida por George Cukor, una comedia de enredos que involucraban a dos "supuestas" hermanas mellizas y remite a la variable de anfitrión o disfraz, resultó un fracaso. Como es sabido, a pesar de los numerosos intentos de persuasión realizados, nunca más volvió a los estudios de cine, para recluírse durante casi cinco décadas.

Como señala Robert Payne, "*La mujer de las dos caras* terminó por ser una advertencia irónica a una vida llena de logros¹⁶³".

"*El Profesor Chiflado*" ("*The Nutty Professor*, 1963), una adaptación cómica sobre *Jekyll y Hyde*, de Jerry Lewis, representa una parodia muy interesante de obra de Stevenson.

En "*Zelig*" (1983), Woody Allen ofrece un filme modélico de cuántas mutaciones puede presentar el motivo del disfraz en el tema de referencia. La película remite además al mimetismo camaleónico de algunos humanos.

Sin duda la tipología nos permitiría avanzar sobre el género de la comedia, pero ello significaría abrir un capítulo más en esta tesis que excede nuestras pretensiones.

Ahora detendremos la mirada en el cine peninsular de la posguerra. Este tiempo representa un período riquísimo, donde se recurrió a esta tipología no sólo en la comedia sino también en el melodrama. Así los disfraces escondían o albergaban verdades que no se podían decir de otra manera.

¹⁶³ Payne, Robert, "*La Gran Garbo*", Bruguera, Buenos Aires, 1979. Pág.252

2.2.4.2. LOS AÑOS '40 Y LOS CAMBIOS DE IDENTIDAD

El tema del cambio de identidad y la aparición de dobles es recurrente tanto en películas filmadas en los años cuarenta como en los filmes que recuerdan esos momentos.

En "*CIFESA: la antorcha de éxitos*", Félix Fanés desarrolla la idea de que uno de los rasgos característicos del período mencionado lo constituye la cantidad de películas donde se plantea el cambio de identidad. Por ende, también se puede (aunque no es lo mismo) pensar en el tema de los dobles en el cine. Así en "*Torbellino*" (1941), *Carmen* se hará pasar por su amiga *Alicia* para ser una cantora famosa; en "*Huella de Luz*" (1943), para ser amado por su novia, el empleado Octavio Saldaña pasará por millonario; en "*La vida empieza a medianoche*" (1944) Ricardo, a fin de evitarle un disgusto a su abuelo, se hará pasar por su hermano Guillermo, ya fallecido; en "*Goyescas*" (1942), Imperio Argentina representará a dos mujeres, una rica y otra pobre. En este filme de Perojo el mito del doble es, como ya dijimos, el que corresponde al de los llamados gemelos idénticos.

Fanés ensaya algunas interpretaciones a este fenómeno de identidad y dobles en el cine español de la posguerra. Apunta que en principio se podría emparentar el tema con el doble característico de los escritores románticos, de Hoffman a Poe, pero que la dimensión metafísica de sus escritos poco tenía que ver con las películas del período y recuerda la tesis clásica de Rank de que el desdoblamiento de la personalidad en los románticos estaba relacionada con el sentimiento de la muerte y el yo amenazado. Lejos de estas reflexiones, estima que los desdoblamientos de este período se deben entender como modificaciones pragmáticas de la propia apariencia a fin de alcanzar alguna clase de meta. Los cambios de personalidad tienen que ver, por

ejemplo, con el acceso a una mejor condición social. Luego señala que en la primera mitad de los años '40 la sociedad española está marcada por el trauma de la guerra civil, “*de dimensiones difíciles de dilucidar*”. El cine de los vencedores no hablaba de ello o sólo lo hacía ocasionalmente. Fanés estima que esto significaba un proceso colectivo de negación, de un no-reconocimiento social a la propia culpa. De tal forma que el tema del equívoco de personalidad reflejaría de qué manera la sociedad había interiorizado el rechazo a la guerra, en términos morales y psíquicos¹⁶⁴.

Fanés apunta que, si bien el equívoco de la personalidad fue motivo de varias películas de Cifesa y permitió traslucir inconscientemente un fenómeno de psicología colectiva, no fue exclusivo de esa productora. Así enumera entre otros filmes: “*Polizón a bordo*” (1941), de Florián Rey; “*Porque te vi llorar*” (1941), de Juan de Orduña; “*Pepe Conde*” (1941) de Pepe Rubio.

Román Gubern, en “*Melodrama en el cine español*”¹⁶⁵ (1930-1960), opina que si bien esta hipótesis es psicoanalíticamente sugestiva, es cuestionable. Plantea que el tema del equívoco de la personalidad ya se ve en “*Raza*”, cuando el protagonista era fusilado, resucitaba y reaparecía con otro nombre. El autor estima que la férrea censura franquista devino en la utilización por parte de los directores de posibles narrativos muy tradicionales e inofensivos. El equívoco de identidad era entonces una forma viable de sortear estas restricciones que mostraba el deseo de creer en otra realidad posible.

El franquismo significó tener que mirar siempre la misma escena, poder abrir solo una ventana, escuchar siempre el mismo discurso.

¹⁶⁴ Fanés, Félix: “*CIFESA, La antorcha de éxitos*”, Estudios Universitarios, Valencia, 1982. Págs. 126, 127, 128 y 129.

¹⁶⁵ Gubern, Román: “*Melodrama en el cine español*” (1930-1960) Introducción por Claudio España, *Ya fue Producciones*, Mayo 1991. Págs.28-29.

Pensar en querer cambiar esto al menos por otra escena, otra ventana, es una idea para tener en cuenta en este trabajo.

Si a ello le sumamos, como venimos viendo, que el cine que se realizó sobre los años cuarenta también mostró dobles e identidades cambiadas, tenemos frente a nosotros algunos misterios a revelar.

La perplejidad que pueden sentir tanto los realizadores como los espectadores a la hora de verificar estos hechos será fuerte. No sólo los filmes de la posguerra utilizaron estos recursos, también lo hicieron los autores posteriores que filmaron sobre estas épocas. Si en los filmes de la posguerra se juega con los cambios de identidad y se advierte la presencia de una mujer fuerte y de gran ubicuidad, Vicente Aranda revivirá este tiempo sirviéndose también de estos modelos.

El mito del eterno retorno, la guerra y su larga sombra dibujada durante toda la posguerra, los fantasmas que vuelven una y otra vez negándose a habitar otros mundos, son una clave del enigma sobre el tema del doble en el cine.

En este transitar por la historia del cine español de la posguerra resulta curioso observar que la película por excelencia de los exiliados españoles en Argentina haya sido *“La dama duende”* (1945), donde la protagonista –Delia Garcés–, representa dos personajes, una morocha y otra rubia. Dirigidos por Luis Saslavsky, Delia Garcés y Enrique Álvarez Diosdado interpretan esta versión de la comedia de Calderón de la Barca escrita por María Teresa León y Rafael Alberti.

La vida en la España del siglo XVIII que recuerda algunos trazos de Goya, une en diferentes secuencias a gente sencilla de una villa con los representantes nobles que viven en el castillo. Ese es el punto inicial para contar la historia de una joven viuda de un ex virrey del Perú que, destinada a un nuevo casamiento con la realeza, se enamora de un

capitán. A partir de allí intentará ponerse en la piel de otra mujer, para ver realizado sus sueños. Bajo una peluca rubia unas veces o un tul otras, cambiará de fisonomía y ocultará su rostro para visitar al caballero por las noches, convirtiéndose en un duende. Para llegar a él atravesará un espejo que divide los cuartos de la mansión donde viven sus protagonistas. El recurso utilizado por el director para este traspaso resulta curioso desde el punto de vista técnico. El espacio licuante por el que atraviesa *“La dama duende”*, es un cristal espejado que tiene la particularidad de enrollarse como si fuese una cortina. El refuerzo del motivo del doble aparece cuando otra joven, en forma simultánea, utiliza el mismo argumento para pasar la noche con otro oficial. La viuda es difamada y se refugia en un convento pero el galán, al conocer la verdad, corre a buscarla. La escenografía es de Gori Muñoz, quien recrea con genialidad un pintoresco pueblo andaluz.

“Vale la pena señalar que el interés del público lector (y oyente) parece haberse orientado en especial hacia el tema del doble, durante las más grandes conmociones de la sociedad, o inmediatamente después de ellas¹⁶⁶”.

Más cerca en el tiempo, estos cambios de identidad o recursos para hablar de cosas que no podían decirse directamente, alcanzan su grado de mayor exquisitez en la obra de Carlos Saura. Esta cualidad laberíntica para contar historias continuó apareciendo en las obras de los años 60 y 70.

Es así como la censura actuó en muchos realizadores como disparador para agudizar el ingenio y crear obras de la calidad de *“Cría cuervos”* (1975) o *“Ana y los lobos”* (1972), donde se decía una cosa para remitir a otras.

¹⁶⁶ Rank, O.: op. cit. (1982). Pág.23

De este modo, nos encontramos frente a un doble lenguaje: lo que se dice y lo que se quería decir. Saura ha sido uno de los realizadores que más ha aportado en este sentido. Y al leer sus declaraciones tenemos que admitir que esta forma de contar historias terminó siendo de su agrado y lo llevó a crear un estilo.

2.2.4.3. UN REMAKE CURIOSO

En 1992 Gerardo Vera filma una remake de “*La vida en un hilo*” (Edgar Neville, 1945) titulada “*Una mujer en la lluvia*”, con Angela Molina en el papel que antes interpretara Conchita Montes. La historia está ambientada en la actualidad por lo que ha debido sufrir algunas modificaciones. Este cambio temporal nos permite apreciar el grado de importancia que la realidad de una época puede cobrar en el desarrollo de una película.

El filme cuenta la historia de una mujer que escogió un destino, pudiendo haber elegido otro que la hubiera hecho más feliz. Al salir de una floristería una bella chica quiere coger un taxi para volver a su casa a salvo de una intensa lluvia; dos hombres se ofrecerán para acompañarla, ella rechazará al primero y aceptará al segundo, con quien finalmente se casará. Esa unión resultará un fracaso y entonces se planteará cómo hubiera sido su vida si hubiera elegido de pareja al otro joven. Finalmente enviudará y, otro día de lluvia, el destino hará que vuelva a encontrarlo, iniciándose así una nueva relación.

El destino de esta mujer se refiere a su elección de pareja, la vida que vivió con uno y la que podría haber vivido con el otro. Sobre el final, el destino volverá a repetirse, dándole otra oportunidad. Una vez más el cine español recrea el mito del eterno retorno.

En la película de los años cuarenta la descripción de la convivencia entre la protagonista y su primer marido parece descubrir la vida cotidiana de la España de entonces. La voz *en off* de Conchita Montes, se escuchará mientras se ven imágenes de una casa antigua, con sus muebles pasados de moda: “*Los días se repetían todos iguales, aquella gente era un nido de aburrimiento profundo*”.

Ese detalle, que resulta muy importante en la descripción de la vida de la protagonista, ya no aparece en el film de Gerardo Vera. La falta resulta muy llamativa. Pareciera que a la luz de los nuevos tiempos y a pesar de haber equivocado su destino, la vida de esta mujer no resulta tan dura como lo fue para la primera protagonista en los años cuarenta.

“*La vida en un hilo*” fue una obra de calidad de un autor modernista para su época y éste remake, en cambio, no alcanza los niveles de comicidad y equilibrio que tenía la primera. Sin embargo, no es lo que nos interesa destacar en este trabajo. Además, resulta frecuente encontrar remakes que no superan a las obras originales. Lo que sí resulta llamativo es que este director haya retirado del guión aquellas palabras tan significativas en el desarrollo de la primer versión. Tan extraño como que Neville lo incluyera en su película, dado que es muy difícil sustraerse a la sensación de descripción de la sociedad española de aquel momento. Quizá las circunstancias habían cambiado tanto, que ya no era necesario hablar de una vida aburrida, donde los días se repetían todos iguales. Obviamente los tiempos habían cambiado, de ello da sobrada cuenta esta nueva versión.

2.2.5. TIPOLOGIA E: MIRADA ESTEREOSCOPICA

La tipología E) denominada *Mirada Estereoscopica* se relaciona con la visibilidad. Nos interesó incorporarla porque es una mirada

reiterada en el director Vicente Aranda, representada en su reconstrucción del pasado, en la memoria histórica. En este sentido la visión doblada o multiplicada se basa en la idea de la novela de Martín Santos *“Tiempo de silencio”* cuando dice *“La imagen de la joven aparece duplicada en una visión estereoscópica”*¹⁶⁷. La revisión que realiza el cine español de su pasado no puede dejar de estar presente en esta tesis doctoral, por esa razón hemos incluido esta tipología para su análisis profundo.

2.2.5.1. EL CINE EN LA POSGUERRA O LA POSGUERRA EN EL CINE

La guerra civil y la inmediata posguerra dieron paso a infinidad de historias contadas por el cine de la península. Hasta el día de hoy los autores continúan recreando estas épocas con pinceladas diferentes de acuerdo con la mirada que cada uno es capaz de darle.

Finalizada la guerra civil nacen los filmes que algunos llaman “de tambores” y otros “de cruzada”. Entre esos largometrajes se encuentra la emblemática *“Raza”* (1941), de Sáenz de Heredia, cuyo guión realizó Francisco Franco. Más de sesenta años después, aunque desde perspectivas muy distintas, los realizadores contemporáneos continúan volviendo sobre aquellos tiempos una y otra vez.

De esta forma el cine registró la posguerra durante su desarrollo y después, a manera de autocrítica, reflejo romántico, análisis histórico,

¹⁶⁷ Martín-Santos, Luis: *“Tiempo de silencio”*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1993. Pág. 115. De esta forma el autor intenta dar una explicación a la visión repetida que el personaje central hace de la imagen de su novia, no sin interrogarse acerca de la influencia que puede tener el amor en esta mirada. Aranda utilizara esta variación en dos de sus películas *“Tiempo de silencio”* y *“Si te dicen que caí”*. Sobre el tema ampliaremos en la segunda parte de este trabajo.

registro documental, mirada al pasado. Estamos frente a la reconstrucción del pasado en tiempos presentes.

“En los últimos años del franquismo y durante la transición, el cine da un giro sobre sí mismo. Tras la muerte del dictador, España se apresta a descubrir el aspecto escamoteado por los vencedores: la historia vivida por los que perdieron la guerra. No exactamente los del exilio, sino los del interior, los hombres y las mujeres que tuvieron que soportar la capa de silencio y de miedo impuesta por el régimen. ¿Cómo asombrarse, pues de que obras como “Las largas vacaciones del ‘36” o “Las bicicletas son para el verano” salieran a la luz y conocieran de inmediato un éxito merecido?”¹⁶⁸

Al realizar este cine los autores parecen valorar la visión de Marcel Proust relacionada con el poder destructor del tiempo y la posibilidad de recuperarlo por medio de la obra de arte. Pero el cine no está sólo en esa tarea: los acontecimientos son novelados por los escritores, recopilados por los historiadores e inmortalizados por los fotógrafos. La mirada hacia atrás parece la consigna permanente para negar el olvido y construir hacia delante un futuro que no pierda de vista el pasado.

Para el historiador de cine José Enrique Monterde la sociedad posfranquista no representaba un cambio radical en las estructuras socioeconómicas del país, pero sí un cambio en las costumbres, dadas por nuevas formas de comportamiento y porque algunos hábitos reprimidos surgieran sin rodeos. Esto se traslucía en el cine. *“Evidentemente, ese carácter “externo” de las costumbres debía retomarse filmicamente en la enésima convalidación del principio del*

¹⁶⁸ Seguin, Jean-Claude: *“Historia del Cine Español”*, Acento Editorial, Madrid, 1995. Pág.68.

*doble y recíproco efecto de reflejo: el cine refleja la realidad social y ésta se ve influida por los modelos sociales divulgados desde aquel*¹⁶⁹.

Uno de los directores que más ha tratado esta época es Vicente Aranda; basta contar su filmografía: siete de sus películas transcurren entre los años 1936 y 1975. Este período histórico le sirve para volver sobre la posguerra y, en algunos casos, recrear escenarios de la guerra civil. Sin embargo, antes de retomar su cine nos acercaremos a otro registro de la imagen, donde el recuerdo toma la característica de ser doble de un tiempo histórico.

2.2.5.2. LAS FUENTES DE LA MEMORIA

La exposición presentada en Catalunya entre abril y junio de 1996, titulada *“Fotografía y sociedad en la España de Franco 1939-1975 - Las Fuentes de la Memoria”*, es otra muestra de esta visión retrospectiva. La memoria volverá una y otra vez en este recorrido que va desde los días inmediatos al final de la guerra civil hasta la muerte del caudillo y la transición hacia la democracia.

Autores significativos como Catalá-Roca, Nicolás Muller, Gabriel Cualladó, Francisco Gómez, Ramón Masats, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Francisco Ontañón, Pérez Siquier, Leopoldo Pomés, Sanz Lobato, Alberto Schommer o Gerardo Vielba componen una exposición difícil de olvidar. Mientras observamos la España del estraperlo, el hambre, la represión y las cartillas de racionamiento, leemos en las descripciones de la muestra: “aquí están “las caras negruzcas, las alpargatas de la pobreza, el horror de los uniformes y las cabezas rapadas de las cárceles, las manos alzadas en saludo fascista de los

¹⁶⁹ Monterde, José Enrique: *“Veinte años de cine español”*, Ediciones Paidós. Barcelona, 1993. Págs.152 y 185.

vencedores, los crucifijos y los retratos de Franco y José Antonio que veía en la escuela, la tiniebla siniestra y la miseria antigua de un país derrotado”.

La muestra permitió al visitante reconocer los años de transición y la lenta evolución del destino político de la península. En el final, con los ecos del Mayo Francés, los cuerpos se descubren y la sonrisa vuelve a florecer entre los jóvenes.

Las miradas de aquellos primeros momentos de posguerra captados por la imagen fotográfica nos acercan crudamente a los años '40 y nos muestran también unos rostros multifacéticos.

La fotografía es un registro estático para observar una y otra vez. Se detuvo un ojo en un lugar donde luego se detendrán otros miles. España en los cuarenta puede ser leída, filmada o evocada románticamente. Sin embargo, las fotos copiaron el momento histórico para que volvamos a observarla. Este trabajo no hubiera sido posible sin la mirada detenida sobre ellas.

Ahora bien, si la fotografía pudo captar tan claramente la realidad de aquellos años, ¿el cine ha podido hacer lo mismo? Cualquier espectador desprevenido que quisiera asomarse a este pasado histórico, ¿dónde lo encontraría realmente? ¿Son las producciones de la inmediata posguerra, con las películas de Gil, Orduña, Rey, Perojo, Sáenz de Heredia, las que lo reflejan mejor? ¿O son, en cambio, estas miradas actuales, comprometidas, con perspectiva histórica, de Saura, Camus, Erice, Aranda las que nos dan una idea más cabal de aquel momento?

Para el historiador Félix Fanés la dicotomía está expresando dos verdades distintas. Una es consciente, ha pasado tiempo suficiente como para que un artista pueda reconstruir ese imaginario. “*En las*

películas y en otras formas de expresión artística de la época la verdad se halla en estado más crudo, menos construido, por lo tanto puede ser más verdadero. Lo que sucede es que esa verdad es más oscura, más opaca. Lo vemos y no lo vemos. Lo ve el artista cincuenta años después cuando lo reconstruye. La verdad en estado puro, se encontraría más en aquellas películas. Sobre todo en lo que es el inconsciente social o el imaginario. En mi tesis defendí que ciertas películas históricas que no hablaban del presente, sí estaban hablando del presente. Pero esto es discutible¹⁷⁰.

Para el autor este era un cine no realista en las formas pero, por sus características y por lo que aquel momento articulaba con la sociedad, dejaba pasar muchas verdades. En ese sentido recuerda la teoría de Dalí sobre el cine y la fotografía. La fotografía no copia la realidad sino que es capaz de darnos algo más de esta realidad de una manera que la pintura no puede. *“El cine tendría ese poder, una película aislada, y es la tesis que defendí, no tiene ese poder. Cincuenta películas durante cinco años, vistas todas seguidas tienen ese poder¹⁷¹.”*

De acuerdo con estas reflexiones los filmes de la posguerra dejarían pasar más la verdad que los filmes actuales mediados por la mirada del cine de autor.

En relación con el tema, el novelista Antonio Rabinad nos acercó una contundente respuesta: *“No cabe duda que las de este momento, es inevitable. “Sin novedad en Alcázar” es una película que me gustó mucho, está muy bien realizada; claro que lo que no se puede olvidar es que la separación entre buenos y malos está clarísima. Los de Alcázar son héroes; los otros son bandidos y hacen muy bien en matarlos... Esto no era verdad, cuando los nacionales fusilaban a un*

¹⁷⁰ Fanés, Félix: Entrevista personal, Barcelona, mayo 1997.

¹⁷¹ Ibidem.

*llamado “rojo”, estaban fusilando a un enemigo; cuando fusilaban a un falangista también fusilaban a un enemigo. Esto, quiere decir, que estábamos en una guerra. En cambio, esta era una película vista desde el ala de la “cruzada”, aunque hubiera escenas bien conseguidas, planos bien realizados... Con “Raza”, de Sáenz de Heredia, sucede otro tanto. Era un director importante y una película de loa al régimen. Las que se realizan ahora se hacen de una manera más ambivalente. Se presentan las dos cosas. Existen más posibilidades de expresión, la distancia histórica se puede aprovechar más. Antes, acababa de pasar, no se podían hacer demasiadas cosas, ahora eso pertenece a la historia. En los cuarenta no, ni en los años 50... La posguerra simplemente fue la prolongación de la guerra pero seguía siendo la guerra, **la sombra de la guerra**¹⁷²”.*

El tema de la sombra que ya revisáramos en la primera parte de nuestro trabajo es traído aquí como la imagen del mal en un momento determinado. La prolongación de una pesadilla, la idea de un recuerdo vivido y sufrido, el lado oscuro que no queremos recordar pero que está presente en todo momento.

Sin embargo, lo que nos interesa establecer en este capítulo es que la idea de dualidad, la búsqueda de una verdad histórica, las alteraciones en el sentir y las transformaciones de una sociedad que muchos años después Aranda y otros directores plasmarán en su cine, ya estaban implícitos en los filmes realizados en la posguerra. La visión de Aranda, esta mirada hacia atrás con ira, explica también su aproximación al tema del doble.

No se debe olvidar la mordaza que significó la censura en el cine durante el gobierno franquista. Esto explicaría también la necesidad,

¹⁷² Rabinad, Antonio: Entrevista personal, Barcelona, Agosto 1996.

una vez terminada la dictadura, de decir todo lo que no había podido ser dicho en aquellos tiempos.

2.2.5.3 “TIEMPO DE SILENCIO”

Dorita: - “Dí qué me amarás siempre”

Pedro: - “Está noche todos se parecían a tí”

La visión proustiana de reconstruir el pasado en el presente, de rever la guerra y la posguerra, permite al espectador, adentrarse en un momento histórico trascendente del siglo; pensar otras realidades posibles y aproximarse a algunos hombres que crearon “mundos” donde, de alguna manera, hoy todos estamos situados.

Vicente Aranda parece querer recuperar el tiempo pasado a través de su cine. Tantas vueltas sobre la guerra, la posguerra y la aparición de dobles en estas realizaciones nos llevan a enmarcar su cine dentro del complejo universo de dobles en el cine de autor.

En la mayoría de las siete películas que filmó relacionadas con la posguerra (estos filmes transcurren entre 1936 y 1975, año en que muere Franco), aparecen dobles. Así en *“Si te dicen que caí”* (1989) Victoria Abril representará a tres personajes, las prostitutas *Menchu* y *Ramona* y a *Aurora Nin*. En *“Libertarias”* (1996) aparece una variante de este tema: es la personificación de *Floren* (Victoria Abril) que en el frente es visitada por “espíritus” que invitan a los anarquistas a cambiar su estrategia bélica.

Muchos de los personajes de Aranda quieren ser otros, verse de forma distinta. Esta manifestación, que ya tratamos antes en los filmes de posguerra, está relacionada con la necesidad de alterar destinos a

través de deseos que pueden resultar utópicos, poéticos, crueles, pero que traducen la vocación de suprimir o modificar años de dolor y privaciones. El que el director persigue es un mundo más brillante que aquel en que se vivía en la Barcelona de posguerra.

Aranda es uno de los directores que más ha incurrido en el universo femenino. La mujer de su obra es fuerte y ocupa toda la pantalla. Actrices que representan más de un personaje, identidades que nunca quedan claras, espejos que revelan la aparición de un otro, son algunos de los tópicos que expresan las obsesiones de este autor catalán.

Bajo un mismo rostro pueden ocultarse distintos personajes. *¿Cuántas caras pueden tener?*. Aún una sola podrá albergar a varias mujeres, todas ellas diferentes.

El doble en el cine de Aranda es un fenómeno protagonizado preferentemente por la mujer, aunque haya alguna excepción interesante como *“El amante bilingüe”* (1992). Lo que sí podemos encontrar es la necesidad del eterno retorno, para poder vivir más de una vida o buscar otro camino posible para ser feliz.

No parece desacertado decir que Aranda es el enlace entre aquel cine de posguerra que guardaba en sus fotogramas otras realidades posibles y el actual, que trata de desvelar los misterios que aquellos escondían celosamente.

Los trabajos de otros autores catalanes como Juan Marsé, Antonio Rabinad, José Luis Guarnier, Román Gubern, Félix Fanés, tanto desde la novela como desde la investigación histórica, parecen repetir las obsesiones de Aranda, relacionadas con la creación de personajes similares, cambios de identidad, búsqueda de mensajes escondidos, análisis teórico, recolección de documentación histórica. La mirada de

estos niños de posguerra tiene que haber sido detenida y profunda, como para reciclarla una y otra vez, en sus obras.

“Mi adicción al cine -dice Gubern- vino como fuga imperiosa, compulsiva de las frustraciones, la mediocridad, la angustia, la negrura de la posguerra. Y no he sido el único; lo he comentado con mi amigo el escritor Terenci Moix y sé que le pasó lo mismo. Me imagino que para mi generación, el cine fue una necesidad de fuga de una realidad muy ingrata, insoportable, era un mundo alternativo, mas allá del espejo, Alicia cruzaba el espejo y llegaba a otro mundo. Ese fue mi caso con el cine¹⁷³”.

2.2.5.4. VOLVER A LOS '40

“Tiempo de silencio” fue un proyecto muchos años acunado por Aranda. La novela de Luis Martín Santos se tradujo en fotogramas en 1986. Fiel en parte a la obra original, Aranda recreará los difíciles años de la posguerra española.

Pedro Martín (Imanol Arias) es un joven médico que investiga el efecto de las células cancerígenas en los ratones. La dificultad para encontrar roedores hará que su ayudante *Amador* (Francisco Algora) lo lleve a las “chabolas” donde el trapero *“Muecas”* (Francisco Rabal) tiene crías de estos animales, que anidan en los senos de sus hijas. Paralelamente nos enteramos que el médico es seducido por *Dorita* (Victoria Abril), la nieta de la propietaria de la pensión donde vive. Al regreso de una noche de juerga con su amigo *Matías* (Juan Echanove) y tras hacer el amor con *Dorita*, es requerido con urgencia por el *Muecas* para que atienda a su hija *Florita*, quien agoniza tras un aborto

¹⁷³ Gubern, Román: Entrevista personal, Barcelona, febrero de 1997.

clandestino practicado en la chabola. Pese a los esfuerzos del galeno, la chica muere. A partir de aquí la vida del investigador sufrirá toda una serie de infortunios que terminará en la muerte de su novia (*Dorita*) a manos de *Cartucho*, un lumpen que culpa al médico del trágico destino de su querida *Florita*.

“Ciertos pasajes de la novela fueron adaptados de forma original a través de la representación de varios personajes por parte de una misma actriz. La “visión estereoscópica” de Dorita se reinterpreta a través de los tres personajes que encarna la actriz Victoria Abril: Dorita, la musa de la intelectualidad y la prostituta. (...) Asimismo, al representar Charo López el papel de madre y el de prostituta preferida de Matías, se recrea visualmente la referencia al complejo de Edipo¹⁷⁴”.

Esta mirada repetida, desdoblada, se registra también en los diálogos. El médico acercándose a la joven intelectual (que según una interpretación de la crítica estaría “disfrazada de *Juliette Greco*”¹⁷⁵) le dice: “*Te pareces pero no eres*”.

La relación entre el amigo del médico y su madre edípica, citada arriba, nos es revelada en el desdoblamiento de Charo López y en el monólogo del joven en el burdel mientras abraza a la prostituta.

Aranda explicó que esta variación obedeció a una traducción que realizó del libro. “*Pensando en términos cinematográficos se acoplaba bien al sentido de la novela*¹⁷⁶”.

Sobre el final, cuando mata a *Dorita*, *Cartucho* asegura que “*todavía no ha nacido quien no se lo pague a Cartucho. Hembra por hembra*”,

¹⁷⁴ VV.AA, “*Literatura, Cine y Sociedad*”, Editorial Tambre, Galicia, 1994, Pág.308.

¹⁷⁵ Weinrichter, Antonio, “*Entrevista a Vicente Aranda*”, Dirigido por..., N°134, Marzo de 1996. Barcelona, Pág. 37

¹⁷⁶ de Dueñas, Jesús G.: “*Cine Español*”. Programa de TVE, Madrid, 1996.

estableciendo un paralelo entre la víctima y *Florita*, la mujer a la que quería.

Sobre el final de la película, escucharemos la voz en off del médico diciendo: “*Cómo será que ya no supe distinguir entre una y otra muerta*”.

Estos diálogos juegan con una idea que manejaba Aranda y que después no llegó a concretarse. Se trataba de la posibilidad de que Victoria Abril interpretara también el personaje de *Florita*, proyecto que finalmente descartó porque podía confundir la narración. Sin embargo, la personalidad de las protagonistas, unida a sus trágicos destinos, convalidará sus vidas. *Dorita*, un “bombón” según las palabras de *Matías*, no sólo es la muchacha clasemediera y seductora que busca casarse con el médico, sino que también es la mujer fuerte capaz de salvar a su hombre de la cárcel. Su madre y su abuela harán todo lo posible por unir a la pareja, marcando sus presencias en todo momento. Desde las chabolas, *Florita* será su “*alter ego*”, la chica llena de vitalidad, capaz de generar vida. Desde la miseria, ella, su hermana y su madre tendrán hacia *Pedro* un comportamiento simétrico al de las mujeres acomodadas, aunque sólo sea para proporcionarle las cobayas que su investigación necesita.

Las dos muchachas, *Dorita* y *Florita*, perecerán y la narración filmica nos las mostrará muertas sobre el suelo. En una imagen con reminiscencias surrealistas, *Pedro*, que se encuentra en una fiesta, recuerda al cadáver de la joven de las chabolas. La ve sobre el suelo, desnuda y manchada de sangre. En otra, contempla atónito el cuerpo de su novia asesinada. *Dorita* descansa sobre el piso en una fiesta callejera, con los ojos abiertos y el vestido enrojecido por el suceso.

Esta variable del doble tiene una característica especial y está relacionada con la mirada. Los personajes desdoblados no se ven a sí

mismos en otros. Por el contrario son los demás quienes advierten esta dualidad o establecen con los personajes relaciones similares.

“Tiempo de silencio” significó una ruptura en la narración tradicional, transformándose en una obra primordial para la historia de la literatura española. Luis Martín Santos murió en 1964, dos años después de su publicación. Era doctor en medicina y director de un sanatorio psiquiátrico. La novela combina el hecho policial, el folletín, el realismo social y la novela existencialista. El carácter críptico del texto, sus monólogos interiores, la narración en tercera y primera persona, la ironía de algunas descripciones y las secuencias en que se desarrolla le confieren cierta dificultad para su narración cinematográfica. Aunque poseía los derechos sobre la novela, Aranda tardó veinte años en realizarla dado que no encontraba ninguna productora que confiara en la viabilidad del proyecto por las características que mencionábamos¹⁷⁷.

El director explicó que en *“Tiempo de silencio”*, como suele hacer siempre, se apropió de la novela y su autor pasó a ser su colaborador, en la medida que le proporcionó las ideas para realizarla. Su productor, Carlos Durán, dijo que *“en la adaptación cinematográfica mantuvimos el fondo y el contenido de la obra literaria”*. Según declaraciones de Vicente Aranda, la lectura de la novela de Santos le hizo sentir la necesidad de traducirla al cine, de tal forma que los personajes fueran observados a través de prismáticos, desde cierta lejanía. La presencia reiterada y multiplicada de las mujeres formará una especie de círculo de amor, sexo, dolor y muerte. Es como si la fiesta engendrara la tragedia y el individuo no pudiera sustraerse de ella, quedando frente a esa realidad enmudecido.

¹⁷⁷ Alvarez, Rosa y Frías, Belén: Vicente Aranda-Victoria Abril, *El cine como pasión*, 36 Semana Internacional de cine, Valladolid, 1991, Pág.170

2.2.5.5. LA VISIÓN ESTEREOSCÓPICA

En *“Tiempo de Silencio”* nuevamente aparece el tema del doble en el cine. La variable que encontramos es la “estereoscópica”, es decir, la visión del “doble” (en terminología de Martín Santos) por parte de una tercera persona.

Como decíamos en la primera parte de nuestra investigación, Vicente Aranda a diferencia de los escritores románticos, proyecta preferentemente el tema del doble sobre los personajes femeninos. La variante elegida refiere a los gemelos idénticos; aunque con la particularidad que la visión doblada o multiplicada está en el que mira y no en el sujeto en el cual se produce el desdoblamiento. Elaboramos esta variable siguiendo la idea de la novela de Martín Santos *“Tiempo de silencio”*, cuando dice: *“La imagen de la joven aparece duplicada en una visión estereoscópica”*¹⁷⁸. Con esta definición el autor ensaya una respuesta a la visión recurrente que el personaje central observa de su novia y que luego Aranda trasladará al guión cinematográfico utilizando una misma actriz para interpretar varios personajes y verbalizando la situación con frases como: *“Hoy todas se parecían a tí”* o, *“Te pareces pero no eres”*.

¿De donde nace este fenómeno? Una respuesta nos la acercaría el propio novelista al proponernos que en la mirada del médico, esa visión repetida de su novia se relaciona con la atracción que siente hacia ella. Se ha enamorado y entonces *“todas las mujeres se le parecen”*. Aunque esa puede ser la razón, nosotros proponemos una contestación alternativa. Nuestra hipótesis nos remonta a los años ‘40, esa década de gasógeno, cartillas de racionamiento, ambientes marginales, censura, dolor, pobreza, represión y muerte.

¹⁷⁸ Martín-Santos, Luis: *“Tiempo de silencio”*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1993. Pág. 115.

Aranda, como muchos autores que vivieron de niños la guerra civil y la posguerra, trataron luego de volver su mirada al pasado. Pero, ¿qué vieron en aquellos años?, ¿cuál era el modelo ejemplar propagado por el franquismo en relación a algunos temas como la moral, el orden, la misión de la mujer en la nueva España?

Finalizada la guerra civil, los directores adictos al régimen hacían películas de exaltación de las “cruzadas”. Ninguna conformaba a la censura y la leyenda cuenta que Franco escribe el guión de “*Raza*” con el propósito de hacer escuela y sentar doctrina.

Gubern explica en “*Raza, un ensueño del General Franco*” que a comienzos de los años cuarenta, con una España depauperada y el resto de Europa en una ardorosa conflagración mundial, Franco escribió este relato “*en una forma que se asemeja bastante a los guiones de cine, dando prioridad a los diálogos sobre las descripciones, y manifestó su voluntad de ver convertido su texto en película cinematográfica*¹⁷⁹”.

Tanto el libro como la película “*Raza*” son una fuente inagotable de estudio sobre la época a la que hacemos mención.

Para nuestro tema de investigación y para el caso particular de la mirada “estereoscópica” en “*Tiempo de Silencio*”, es necesario puntualizar el ideal de mujer que presentaba la obra del dictador. El filme recrea a una figura modelo, monolítica, de tal forma que los cuatro personajes que aparecen son en realidad uno sólo, el baluarte de la “raza” difundida por el régimen.

Aranda observó la dualidad entre la imagen de mujer propagada por el gobierno como estampa ejemplar y las otras, los tantos rostros

¹⁷⁹ Gubern, Román: “*Raza, un ensueño del General Franco*”, Ed.99, Madrid, 1977. Pág. 7.

femeninos de la realidad de la postguerra que luego plasmaría en su cine a través del desdoblamiento.

Una de las claves del tema del doble femenino en su filmografía tiene relación con aquel momento histórico y esa duplicidad que apreció en el escenario de la vida real y que luego recrearía en su cine. Es la dualidad que, a nuestro juicio, propicia esa iracunda mirada hacia atrás.

A fin de argumentar y dar mayor precisión a nuestra idea, analizaremos puntualmente estas imágenes femeninas de los años cuarenta.

2.2.5.6 LA FIGURA FEMENINA EN “RAZA” Y SUS DOBLES EN ARANDA

Tanto en el libro como en la película de Saénz de Heredia se ven cuatro mujeres que en realidad son una: la madre, *Isabel de Andrade* (Rosina Mendía); la hija, cuyo nombre también es *Isabel* (Blanca de Silos); la amiga de ésta, *Marisol* (Ana Mariscal), que luego se convertirá en su cuñada, y otra mujer, *Carmen Soler* (Pilar Soler), una espía. El perfil de ellas será la mujer del militar, austera, ejemplo de madre y esposa, casta, religiosa, dispuesta a todos los sacrificios frente a los deberes castrenses. Una mujer que no permitirá ninguna debilidad en el hombre. Esto queda bien esclarecido tanto en el libro como en la película cuando uno de los militares que se encuentra en el frente del norte no soporta la separación de su esposa e hijos que están en Bilbao y decide desertar. En ambos escritos (libro y guión) se deja en claro que ella jamás recibiría a un desertor.

La figura de la mujer de los '40, con su rostro maquillado, los colores claros de los vestidos, los lutos, las melenas enrolladas, los labios finamente delineados, era el marco para pintar a la devota ama de casa, incapaz de demostrar pasión sexual aún en los momentos límites. Cuando su amor parte a la guerra, agacha la cabeza para recibir el merecido beso, siempre en la frente.

Pero en realidad, ¿en los años cuarenta todas las mujeres alcanzaban este ideal supremo impartido por “Raza”? Carmen Martín Gaité realiza en los *“Usos amorosos de la posguerra española”* un detallado relato del pretendido deseo del régimen y la realidad de la que estas mujeres eran protagonistas.

De su lectura se desprende que entre el “ideal” propuesto por el régimen mediante la propaganda del partido y la vida diaria, las diferencias eran grandes. Y las mujeres, aunque a través del cine podían reflejarse iguales, eran muy distintas.

Durante el largo período franquista la mujer fue un punto clave en toda la estrategia de gobierno. Propuesta como “destino natural”, “esencia femenina”, su misión fue interpretada en nuevas legislaciones, civiles, penales y laborales. La mujer ideal será *sacrificada, obediente y subordinada al marido*. Los ideólogos de la falange se servirían de la iglesia católica para realizar la distinción de los roles entre los sexos: el hombre es el ser activo y la mujer, pasiva por naturaleza.

Así es que, tras la victoria de los nacionales, Francisco Franco deja en manos de la Sección Femenina la tarea de formar a todas las mujeres de España. Esta agrupación creará una política de exaltación de los roles tradicionales de la mujer: el doméstico y la maternidad. El 30 de mayo de 1939 durante la concentración homenaje celebrada en Medina del Campo, representantes de esa agrupación afirman que: *“Estamos aquí reunidas sólo para festejar nuestra victoria y honrar a*

*nuestros soldados. Porque la única misión que tienen asignadas las mujeres en la tarea de la Patria es el hogar*¹⁸⁰.

En aquella época estas mujeres de “Raza” militaban en la sección femenina de la falange o se convertían en cancerberas con hábitos en alguna de las múltiples congregaciones religiosas. Luego estaban las otras: mujeres en las cárceles, mujeres en el exilio, mujeres que ayudaban a los maquis, mujeres pobres, mujeres prostitutas.

La prostitución tenía los rostros de *“pobres chicas, muchas de ellas de extracción rural, a quienes la orfandad, la miseria y la falta de trabajo empujaban al río revuelto de las ciudades y las obligaban a comerciar con sus cuerpos para ganarse el sustento. Algunas de ellas eran madres solteras o viudas con hijos que mantener, y ejercían la prostitución clandestina o callejera, porque les traía más cuenta que someterse a la opresiva explotación de que eran víctimas en los numerosos lupanares repartidos generosamente por la Península Ibérica y regidos por jefas avarientas y sin escrúpulos*¹⁸¹.

Esta descripción bien vale para la descripción que Aranda hace de *Ramona-Aurora Nin* (Victoria Abril) en *“Si te dicen que caí”*, de la que hablaremos luego.

Ya hemos consignado que los cuatro personajes femeninos de “Raza”, no son sino uno. La mujer madre, la mujer hermana, la mujer esposa, la mujer viuda, la mujer de alguien, en este caso un militar. Es nada menos que la madre-patria. Prototipo de figura abnegada, esposa y madre modelo. Es tan virginal y casta que casi la podríamos elevar al papel de Santa. Porque tiene hijos podemos deducir que, alguna vez, tuvo sexo; sin embargo esta sospecha se desvanece tras comprobar

¹⁸⁰ Martín Gaité, Carmen: *“Usos amorosos de la postguerra española”*, Editorial Anagrama, 1987. Pág. 58

¹⁸¹ *Ibidem*, Pág. 102.

que ante la separación más traumática del ser amado, ella solamente recibirá el beso abnegado en la frente. Es el beso que un hijo podría dar a su madre anciana, el beso cariñoso de un padre a su hija adolescente, el beso de un hermano, pero jamás el de un amante. La mujer estará, eso sí, dispuesta a cualquier sacrificio y a morir por ese hombre al que ama como a dios y al que le debe obediencia. Ella es la patria, es madre patria, por eso su sexo resulta tan ajeno, tan lejano, que casi no existe. Esta era la imagen femenina amada por el fascismo. O por su líder, que pudo aplazar el amor carnal dos veces por el deber mayor, el de salvar a la madre patria del supuesto “mal” encarnado por la anarquía.

Una de las diferencias más notables entre el hombre y la mujer se registraba a la hora de la iniciación sexual. Román Gubern nos contó la suya, que no dista demasiado de la de la mayoría de los jóvenes de la época:

“En la España de Franco, la política educativa y cultural fue en un 95 por ciento obra de la iglesia. El tema de la virginidad en la mujer era fundamental. Y la sexualidad era vista como un pecado. Pero también estaban los burdeles.... Cuando cumplí 18 años, el chofer y confidente de mi abuelo banquero, que era el que mandaba en la casa porque era banquero, nos recogió a mí, a mi hermano y a un primo que estaba con nosotros y nos llevó a un burdel. Allí nos dijo: “tú con ésta, tú con aquella”, y él también se apuntó. He tardado años en darme cuenta que esta fue una operación preparada por el abuelo. No fue el chofer el que nos pagó las señoras; no me cabe en la cabeza que tuviese semejante acto de altruismo. De modo que fue el jerarca de la casa burguesa quien dijo “ya es hora de que estos chicos se desvirguen, llévalos”. La

anécdota es ejemplar acerca de la moral sexual de la época, la concepción del sexo instrumental¹⁸²”.

El historiador también recordaría que las mujeres liberadas o preliberadas que rompían tabúes tenían mala fama porque su conducta era menos conformista que las de otras muchachas de la época.

La imagen emitida desde los medios creaba una falsa realidad. Por un lado presentaba una figura que debía ser modelo y a la que la mujer española debía alcanzar y, por otro, la vida demostraba que esto no era así.

En ese mismo año, en Barcelona, un desfile de la Sección Femenina de la Falange, mostraría a un número significativo de mujeres vestidas con amplios delantales y grandes sonrisas marchando por las calles. Esta agrupación, encargada de organizar e incorporar a las donas al Movimiento Nacional, consideraba que el lugar de la mujer era el hogar.

Sin embargo, muchas serán las mujeres que durante la posguerra trabajarán fuera de la casa para poder mantener a su familia. Las penurias económicas de esos largos años no podrían recluirla en las tareas del hogar que tanto pregonaría el franquismo, sino que necesitaría de ella para “reconstruir el país” en el hogar y en las fábricas.

De manera que, volviendo al cine de Aranda y a su mirada “estereoscópica”, no resulta nada desdeñable creer que el director haya observado esta dualidad, entre la mujer igual pregonada por el régimen y la mujer de la calle que no se parecía a la imagen de la pantalla cinematográfica, tan monolítica. Por el contrario, el escenario de la vida le proponía otras imágenes, que más tarde plasmaría en su cine.

¹⁸² Gubern, Román: Entrevista personal, Barcelona, febrero 1996.

2.2.5.7. TIEMPO PARA HABLAR

Aranda ha dicho que desdobló el personaje de Charo López para asemejarla a la novela y mostrar así el complejo edípico del personaje de *Matías*.

Esta posibilidad, que también se desprende del libro, nos acerca a la visión de la mujer igual. Un mismo rostro puede significar a la madre y a la prostituta. Una y otra pueden ser deseadas con la misma pasión y la misma tristeza lírica.

El personaje central le dice un día a su novia: *“Hoy todas las mujeres se parecían a ti”*. Igual la prostituta, la chica intelectual y la joven y deseante *Dorita*. Todas tenían el mismo rostro, eran iguales. Sin embargo sus realidades eran muy distintas y las mujeres también. *Pedro* tenía la suficiente conciencia de ello como para decirle al doble de su novia: *“Te pareces pero no eres”*.

El cine del régimen podía imponer una mujer única; la realidad solo las podía unificar en los rostros, pero no en sus actitudes y destinos. En este sentido es interesante observar el guión de la película y cómo el autor plasmó esta idea de Martín Santos. La imagen repetida de *Dorita* comienza en un bar cuando el joven escucha reír a la estudiante, y recordará a su novia en la misma actitud de alegre desafío, luego increpará a la estudiante varias veces preguntándole si es *Dorita*. Después en el prostíbulo volverá a verla sobre un escenario donde se exponen las prostitutas a los clientes, en una atmósfera de pesadez que puede, también, simbolizar un sueño.

La película también nos revela algo latente en la sociedad franquista. Los pobres son sucios, malos y se visten muy mal. Después de ver el filme la sensación de frustración persiste y nos recuerda la frase de Zorrilla: *“No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague”*.

Esta vuelta al pasado alcanza entonces la dimensión de un ajuste de cuentas con todo un cine que negaba lo que estaba en el aire.

Victoria Abril explicó que el cine de Aranda tiene determinados rasgos de humor, sexo y violencia que no son gratuitos. Una parte importante del cine arandiano se basa en obras literarias. El hecho de rodar sobre la guerra y la posguerra implica violencia, miseria y pobreza y en estos casos el único consuelo es el sexo. Abril comparte el criterio del director de no suavizar las situaciones sino mostrarlas tal como fueron¹⁸³.

José Enrique Monterde concuerda: *“Sus filmes han ido constituyéndose en un retablo de la España franquista, siempre con un trasfondo de sexo, violencia y muerte, sin parangón en nuestra cinematografía¹⁸⁴”*.

Para el historiador de cine, Aranda desde la construcción del entramado narrativo de *“Tiempo de silencio”* y a partir de *“Si te dicen que caí”* se afirma como un director sólido, alejado de los peores estigmas del cine de autor¹⁸⁵.

Al pararse a mirar el pasado desde el presente, Aranda contribuye a una reconstrucción de la memoria negada que ya acumula varias decenas de filmes dedicados a revivir aquellos tiempos de silencio.

Su recurso de utilizar una misma actriz para papeles distintos juega con el imaginario de los años cuarenta y con sus arquetipos de mujer: fuerte, poderosa, salvadora y destructora al mismo tiempo. Esta figura femenina está muy relacionada con el problema de la guerra. Puede enviar a los hijos a morir pero también puede salvarlos de la muerte. En ese sentido la mujer tiene un poder que los hombres no tienen. El

¹⁸³ Alvarez, Rosa y Frías, Belén: Op.cit. 1991, Pág. 289.

¹⁸⁴ Monterde, José Enrique: *“Veinte años de cine español”*. Paidós, 1993. Pág. 152

¹⁸⁵ *Ibidem*.Pág. 185.

desdoblamiento femenino que propone Aranda puede obedecer a estas razones, así como que la actriz sea una puede comportar un trasfondo de arquetipo inconsciente¹⁸⁶.

En “*Tiempo de Silencio*” la presencia de la mujer está directamente relacionada con lo que decimos de la mujer prototipo. El desdoblamiento de Victoria Abril, aunque para el director respondiera a la idea que apareciera más en la pantalla, le confieren una imagen “*omnipresente y obsesiva*”¹⁸⁷ para el hombre, pero también le da al personaje de *Dorita* y a su “*alter ego*” en las chabolas, *Florita*, el valor de la fuerza, la prepotencia, la capacidad para generar vida o defenderla. Aunque protagonistas de un destino trágico, intentan rebelarse, quieren cambiarlo. El coro de mujeres que las secunda no es menos vigoroso. El ejemplo de la madre de *Florita*, protegiendo el cadáver de su hija y salvando al médico de la cárcel le confieren toda la vitalidad que los hombres de la película no tienen. Una vez más las mujeres comportan una presencia fuerte en el cine sobre la posguerra, de forma parecida a la que ya habían tenido en los filmes de la posguerra.

2.2.5.8 “SI TE DICEN QUE CAÍ”

La obra de Marsé era considerada también compleja para trasladarla al relato cinematográfico. Aranda la realizará en 1989, concluyendo así una adaptación que estructuró como “*un crucigrama*”.

¹⁸⁶ Fanés, Félix: Entrevista personal, Barcelona, mayo 1997.

¹⁸⁷ Alvarez, Rosa y Frías, Belén: op. cit. (1991) Pág.172.

La película cuenta la historia de “Java” (Jorge Sanz), un adolescente que vive en Barcelona en los años cuarenta y será, como muchos otros, protagonista de la posguerra. El relato se inicia en los años ‘70 cuando un celador forense recuerda ante el cuerpo de Java, fallecido en un accidente de tráfico, su vida y la de un grupo de amigos de la infancia. La historia es la de un grupo de hombres y mujeres tratando de sobrevivir a una realidad enmarcada por la destrucción, la pobreza, la persecución política, la censura. *“La película recrea así un mundo doloroso y feroz, derrotado y confuso, patéticamente afanado en la supervivencia, que Aranda contempla con la compasión de Marsé más una soterrada ironía¹⁸⁸”*.

Son los “aventis” quienes nos cuenta la historia.

Daniel Javaloyes, “Java” vive con su abuela en una trapería. Allí también permanece escondido su hermano *Marcos*, un líder anarquista. *Java* se prostituye haciendo el amor con distintas parejas, mientras *Conrado* (Javier Guruchaga), ex combatiente fascista mutilado, lo mira detrás de una cortina. Es allí donde conocerá un día a *Ramona*, llamada la puta roja, de quien se dice a su vez que es *Aurora Nin*, la novia de *Marcos*. A partir de aquí *Java* buscará estar con ella aunque tenga que pagar para conseguirlo. A su vez, vemos desarrollarse otras historias paralelas. En el Hotel Ritz, *Menchu* es la prostituta de lujo, ligada con un estraperlista y amante de varios fascistas. Su rostro es el mismo que el de *Ramona*, la única diferencia es la ropa de lujo que usa y su cabellera rubia. Paralelamente vemos a un grupo de militantes anarquistas que planifican un atraco. Son los mismos que asesinarán a martillazos a *Menchu*. *Java* se integrará a un grupo de teatro que dirige *Conrado*. Allí reproducirá eróticamente la actitud “*voyerística*” del

¹⁸⁸Guarner, José Luis: “*Autoretrato de un cronista*”, Editorial Anagrama, Barcelona 1993. Pág. 383

fascista con sus compañeros. Finalmente *Java* se prostituirá con otro joven para los ojos de *Conrado* y de allí en más comenzará a tener relaciones homosexuales con un rico joyero, para salir de la pobreza. Ese deseo también lo llevará a denunciar a su hermano. El final nos devuelve la imagen de los años '70, en una Barcelona moderna y emergente, donde los viejos anarquistas se encuentran casualmente en un bar. En otra confitería vemos a dos ancianos, que presumimos serán *Marcos* y *Aurora Nin*, haciendo girar un trompo. Y los vemos irse, de la misma forma que escaparon a la persecución fascista, tras una bomba.

En este filme se observa una variante del tema del doble que denominamos *Anfitrión*, en relación con el mito que lleva el mismo nombre. Aunque el filme de Aranda no se ajuste con exactitud a este motivo, creemos que si tiene puntos en contacto, que iremos detallando.

Aquí es imprescindible hablar del primer doble, de la máscara, el disfraz. Juan Bargalló¹⁸⁹ señala que para hallar respuesta a la pregunta *¿dónde ha nacido el Doble?* habría que saber en qué momento nuestros antepasados empezaron a disfrazarse, a resultar impenetrables para sí mismos y para los demás. Luego cabría preguntarse *¿Cuál es la cara más auténtica del personaje?*, *¿La que oculta bajo el disfraz o la que enseña precisamente en ese atavío, escogido quizá inconscientemente, pero no sin motivaciones emanadas del propio Ego?* *¿Cuál es la vinculación entre el disfraz y el engaño?*

Si el fenómeno del doble ha sido atestiguado desde el principio de la historia, en las cinco partes del mundo, en cualquier situación

¹⁸⁹ Bargalló, J.: op. cit (1994), Pág.12.

geográfica y cultural¹⁹⁰, la máscara, el antifaz tienen mucho para decirnos sobre este motivo.

Tanto en el cine como en el teatro el actor trasmuta en el escenario a otro personaje que no es él y para ello se sirve de una-otra cara y vive una realidad representada y fingida. Como señalamos en la primera parte de nuestro trabajo, el grabado número seis de los caprichos de Goya, ilustra estas situaciones. Vemos a varios personajes disfrazados y un enmascarado que se acerca a la muchacha de antifaz. Debajo leemos: *“Nadie se conoce”*. Una exposición reciente de los grabados nos revelaba debajo de la cita que: *“El mundo es una máscara, el rostro, el traje y la voz, todo es fingido, todos quieren aparentar lo que no son, todos, se engañan y nadie se conoce”*¹⁹¹.

En *“Si te dicen que caí”* existe también una compleja gama de individuos ocultos tras las máscaras. Todos los personajes tienen un pasado que ocultar; en el aire se advierten peligros de los que deben protegerse, tras un disfraz. Es de la larga sombra de la guerra, de la que nos hablaba el escritor Antonio Rabinad, de la que sus personajes tratan de escapar. Los personajes y los aventis que cuentan los niños son *“un reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla”*¹⁹².

La realidad y las apariencias se confunden tras los relatos de los niños y las conversaciones secretas de los adultos.

¹⁹⁰ Cuando realiza esta cita Bargalló hace referencia a algunos conceptos vertidos en la revista italiana *Quaderni de Psiche*.

¹⁹¹ Transcripción de un escrito colocado debajo del grabado No.6 en la exposición *“Els Caprichos de Goya”*, Fundació Caixa de Sabadell, Diciembre de 1996.

¹⁹² Aranda Vicente, *“Si te dicen que caí”*, Frase utilizada como introducción en la película, Barcelona, (1989).

En “*Si te dice que caí*” se presentan diferentes situaciones que nos hacen preguntarnos por los límites entre ficción y realidad. Nos detendremos ahora en las más evidentes.

En la narración discurren tres tiempos distintos paralelamente. En una secuencia se intercalarán los recuerdos del médico forense, la obsesión erótica de *Conrado* en un flasback previo a la guerra civil y *Java* interrogando a la *Fueguina* durante los ensayos de la obra de teatro. Por toda respuesta ella dirá, confundiendo su identidad: “No soy *Ramona*, soy *Aurora Nin*”.

En esta película abundan las máscaras. El anarquista que entra a robar a la casa de la prostituta *Menchu* se coloca una careta para no ser reconocido; *Java* se disfraza de diablo para actuar en la obra de teatro de *Conrado*; *Aurora Nin* se transforma *Ramona* y los “*Aventis*” de los niños la convierten en “*la puta roja*”.

“Aranda se permite otras curiosas licencias, como hacer que Aurora-Ramona y la desdichada Menchu sean interpretadas por la misma actriz -Victoria Abril, ya ubicua en Tiempo de Silencio- en parte por darle más papel, en parte como metáfora de la mujer víctima del hombre¹⁹³”.

A través de los diálogos se acentuará la confusión entre los personajes. Dice la madre de *Conrado* a *Java*: “*Se ha teñido el pelo*”; o los comentarios de una amiga de *Aurora*: “*Se la ha tragado la tierra. Dicen que ahora pica algo, que está liada con un estraperlista*”. Sobre el final veremos a *Aurora* y *Menchu*, sentadas de espaldas en la barra del bar. Como en algunas variantes del motivo, el encuentro entre los dobles puede acabar con la muerte de uno de ellos. En este caso será *Menchu*, quien perecerá bajo los golpes de los anarquistas.

¹⁹³ Guarnier, José Luis: op. cit. (1993). Pág.382, 383.

La película también contiene algunas imágenes que refieren a la guerra civil y que intentan explicar a sus personajes. Mediante un flashback vemos en tres oportunidades a *Aurora Nin* bajo una única identidad, novia del líder anarquista *Marcos*. Primero haciendo el amor con *Marcos* en la casa de *Conrado* donde servía, mientras es observada por su patrón, oculto en un ropero. Luego, en un cuartel anarquista donde *Marcos* increpa a la madre de *Conrado* por un supuesta marca que este realizó a *Aurora* en uno de los pechos. Y, por último, una imagen nos la muestra presenciando cómo fusilan en plena carretera al padre de *Conrado*, confundiéndolo con el hijo.

En la crítica de “*Si te dicen de caí*”, José Luis Guarnier estima que Aranda realizó un aventi de la novela de Marsé: “*Una historia de amor, sexo y muerte hecha de increíbles casualidades y portentosas coincidencias, articulada como una investigación dentro de una investigación*¹⁹⁴”.

Como puede apreciarse, en la película confluyen distintas variables del doble: la de Anfitrión o disfraz se ofrece en varios personajes en la medida que intentan ocultarse tras alguna máscara; la alteración de identidades aparece con *Aurora Nin*, *Ramona* y “La puta roja” y, por último, “la visión estereoscópica” en torno a *Aurora*, que puede encontrarse en la mirada de los niños y la de los espectadores.

Aranda quiso desdoblar también a *Conrado*. En un principio pensó el papel para Imanol Arias, que también debía interpretar a *Marcos*. La idea debió desecharse pues el actor no pudo participar en el filme a raíz de otros compromisos cinematográficos. “*Aranda había concebido un juego de miradas al servicio de este desdoblamiento. Imanol Arias -en*

¹⁹⁴ Ibidem, Pág.383.

el papel de Conrado- miraría cómo él mismo -Marcos- hacía el amor con Aurora Nin¹⁹⁵”.

El proyecto sirve, sin embargo, para apreciar la importancia que la obra de Aranda le asigna a este “*juego surrealista de dobles*”¹⁹⁶. Aunque la mujer pueda ser más susceptible de duplicarse, el hombre también lo es. Por lo tanto en sus películas vamos a participar más de la dualidad y el desdoblamiento, que de la unicidad; de la misma manera que la otredad reemplazará a la mismidad.

Juan Marsé, escritor de la novela y guionista junto a Aranda, estuvo de acuerdo con el desdoblamiento de Victoria Abril, dado que este fenómeno aparecía ya en la novela. Sin embargo no estaba de acuerdo con el desdoblamiento del personaje masculino. “*Lo que hay en la novela son equivalencias, unas actitudes de creación que yo hago coincidir para confundir aún más la historia. Pero una cosa es el texto y otra la imagen, y cabe el riesgo de, como ha pasado, crear una cierta confusión con el personaje femenino*”¹⁹⁷.

Obsérvese que, al igual que Aranda, Marsé ve el desdoblamiento con más insistencia entre las mujeres que entre los hombres. Esto reafirma nuestra idea de que la imagen dirigida desde el poder era muy fuerte; las mujeres debían ser una, monolíticas. Pero la realidad mostraba algo muy divergente, eran infinitas las caras y las máscaras.

El doble, como *leit motiv* de la obra de Aranda, no responde simplemente al deseo de favorecer a sus actores con la representación de más de un personaje. Las causas de esas repeticiones están en una profunda indagación existencial acerca algunos secretos de la vida. En este caso particular es la mujer como misterio, en un tiempo

¹⁹⁵ Alvarez, Rosa y Frías, Belén: op. cit. (1991), Pág.216.

¹⁹⁶ Ibidem, Pág.215.

¹⁹⁷ Ibidem, Pág.216.

determinado y tras la experiencia de una guerra donde participó activamente.

Vicente Aranda Ezquerro y Juan Marsé nacieron en Barcelona, fueron compañeros de juegos y probablemente vivieron circunstancias parecidas a las relatadas en el libro y la película.

Al terminar la guerra Aranda tenía trece años y se vio obligado a buscar trabajo dado que la situación familiar no le permitía continuar sus estudios. Aquellos primeros años de posguerra estaban destinados a dejar marcas indelebles en buena parte de su obra.

Otro tanto sucedió con Juan Marsé, quien declaró en la primer edición de su novela (1973), que el texto *“no pretende tanto ser una revancha personal contra el franquismo, como una secreta y nostálgica despedida de la infancia”*.

En esta reconstrucción histórica, en los cuadros imaginados por los Marsé, Rabinad y Aranda, habita la mirada de aquellos niños que fueron. Es el regreso, a través del cine, al lejano mundo de la infancia donde, aún en medio de la pobreza, todo parece posible. Desde la aparición de héroes escondidos realizando *“pajaritas”* de papel hasta la fuga de *Aurora* y *Marcos* sorteando la furia policial.

*“El destino de todos los personajes confluye irónica y trágicamente, en la imaginación de los chavales, en los aventis, que inventan a su alrededor, que como escribe Dionisio Ridruejo en el prólogo de la novela, no son mentiras, sino interpretaciones o recomposiciones (a la luz de una lógica imaginativa más coherente que la realidad) de lo que podrían ser o haber sido las cosas que sólo se han contemplado a medias, como tras la fisura de un tabique”*¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Guarner, José Luis: op. cit. (1993), Pág.383.

Aranda ha explicado que se encuentra autobiografiado en el libro pues, como Marsé, vivió en barrios parecidos. *“Recuerdo que formábamos coros en torno a una fogata y contábamos cosas y había un personaje llamado “Milou” que era el más hábil contando “aventis”¹⁹⁹”*.

Esta mirada retrospectiva a la visibilidad acerca de la guerra civil y la posguerra española desde dos perspectivas, la de quienes realizaron el cine de posguerra y quienes hicieron cine sobre la posguerra, nos da pie para avanzar sobre un tema central en las variaciones que se producen en el fenómeno del doble.

2.3. LA CUESTION DEL OTRO

Una investigación sobre el motivo del doble en el cine resultaría incompleta de no mediar un análisis acerca del tema del otro. Fuente de recurrencia en la novela del siglo XIX, objeto de análisis el psicoanálisis freudiano, proceso continuo de elaboración en los estudios de sociología, la figura del “Otro” y de los “otros” presenta limitaciones y figuraciones que analizaremos en detalle a continuación.

Indudablemente es en la filosofía donde el tema aparece continuamente referido.

Ferrater Mora²⁰⁰ nos habla en su diccionario del *“problema del otro”* entendiendo el concepto como la existencia de *otro que no soy yo*, la mirada sobre la realidad de los demás y el encuentro con aquel que no es uno mismo. En ese sentido propone que la revelación de estos temas surge a partir de cuestiones que vinculan la vida afectiva, es

¹⁹⁹ Alvarez, Rosa y Frías, Belén: op. cit. (1991) Pág.214.

²⁰⁰ Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Tomo II, L –Z, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Págs. 85; 351-353.

decir las relaciones de amistad, de pareja así como los principios de libertad contruidos por los sujetos en la medida de ser capaces de valerse por sí mismos, así como en la dependencias que se establecen con los otros.

Dice Ferrater Mora que desde los griegos hasta hoy toda la filosofía está atravesada por los principios de análisis formulados en torno al problema del otro.

Cita entonces a Pedro Laín Estralgo, quien propuso seis formas de planteo por donde pasa su investigación. “El problema del otro –dice- en el seno de la razón solitaria: Descartes”; “El otro como objeto de un yo instintivo o sentimental: la psicología inglesa”; “El otro como término de la actividad moral del yo: Kant, Fichte y Münsterberg”; “el otro en la dialéctica del espíritu subjetivo y en la dialéctica de la naturaleza: de Hegel a Marx”; “el otro como invención del yo: Dilthey, Lipps y Unamuno”; “el otro en la reflexión fenomenológica”.²⁰¹

Es así como el tratamiento del tema revela un entramado de cuestiones filosóficas que median su estudio, desde metafísicas, gnoseológicas hasta éticas e ideológicas.

El tema fue objeto de estudio de diversos autores. Para Heidegger el análisis de la mismidad incluye la otredad, mientras que para Sartre la propuesta se basa en el “ser-para-otro” que aunque puede descansar en principios del citado autor alemán, refuerza su postura con los diversos modos de darse al otro.

Ortega y Gasset presentará la cuestión como modelo de análisis social. Términos como convivencia y modelos de vida interpersonal aparecen en la referencia que hace del autor español Ferrater Mora. Por su parte Aranguren presenta la “alteridad” para significar “mi

²⁰¹ Ibidem, Pág. 352

relación con el otro”. Es así como la alteridad refiere a lo individual mientras que aliedad lo hace con lo social. Nosotros fijaremos nuestro análisis en tanto el motivo se vincula con la comunicación y en ella con la comunicación existencial que se pone de manifiesto en un medio masivo como es el cine.

Los términos que se estudian en torno al tema del otro refieren al “ser con”; “la convivencia”; “ser para otro”, “aliedad” que supone la relación entre varias personas.

2.3.1. LA OTREDAD EN LA HISTORIA

Cuando surge el romanticismo en la literatura, Inglaterra vivía la revolución industrial. La emigración del campo a la ciudad provocaba todo tipo de crisis de identidad. Las nuevas condiciones laborales por demás nocivas, la colocación de niños en trabajos inhumanos donde adquirirían características de esclavos, las insalubres condiciones de vida, eran también la simiente de actos de violencia de todo tipo. *“El mito del doctor Jekyll y de Drácula son, como ocurría en el tejido social de la época, casos de traumática pérdida de identidad, de despersonalización y de espantosa mutación en otredad²⁰²”*.

Fue Lewis Mumford quien a mediados de siglo XX se encargó de describir las situaciones laborales de hombres y mujeres en *“La ciudad en la historia²⁰³”* en una descarnada muestra de lo significó el nacimiento de las culturas del trabajo y las condiciones de salubridad en el mundo moderno.

²⁰² Gubern, Román: op. cit. *“Revista de occidente”*. Agosto 1994. Pág. 149.

²⁰³ Mumford, Lewis: *“La ciudad en la Historia”*, Capítulo XV. Paraíso Paleotécnico: Villa Carbón, Biblioteca de Planeamiento y Vivienda-Volumen 8- Tomo 2. Ediciones Infinito, Segunda Edición en castellano, 1979, Pág.597-640.

Hoy cuando las transformaciones sociales provocan toda clase de cambios es importante observar cómo opera en el espacio y el cuerpo este movimiento, así como se ven transportados sus imaginarios en las pantallas de cine.

“Como reacción contra las fechorías del industrialismo, los artistas y reformadores del siglo XIX llegaron finalmente a una mejor concepción de las necesidades humanas y de las posibilidades urbanas. En última instancia, la enfermedad estimuló los anticuerpos necesarios para curarla.”²⁰⁴

Los orígenes de lo individual y lo dual se pueden retrotraer al mito del andrógino y su totalidad primordial; es también el mito cosmogónico. Se explicaría así que, en el principio, la totalidad fue fracturada para dar nacimiento al mundo. Esa plenitud contenía todas las virtualidades; estas fueron fragmentadas, el huevo cosmogónico, donde cielo y tierra estaban unidos, se dividió en dos. En la búsqueda de contrarios, en la unión de los fragmentos de la totalidad puede estar el origen y la nostalgia de un paraíso perdido, donde contrarios y múltiples coexisten en una equilibrada y misteriosa unidad.

Mircea Eliade explica que estas búsquedas implican en el hombre sentimientos ambivalentes: el deseo de reintegrarse en una modalidad transpersonal y, por otro lado, el temor a la pérdida de la identidad y al olvido de sí mismo²⁰⁵.

Ese huevo primordial era el paradigma de la perfección, de la no confrontación, de la paz. La unidad total, el uno sin dos. Entonces el mito es una consecuencia de la experiencia que hace el ser humano

²⁰⁴ Mumford, Lewis: *“La ciudad en la Historia”*. Pág.587.

²⁰⁵ Eliade, Mircea: op. cit. 1962. Pág. 157

de su propia división, de la beligerancia, de la alienación. Necesita de unos artefactos simbólicos que de alguna manera reintroduzcan la perfección original en el contexto histórico y en la vida de los individuos y en la sociedad. *“El mito del paraíso perdido es uno de los grandes mitos. El ser humano es un ser deseante que por lo tanto anhela encontrar la perfección de los orígenes”²⁰⁶*.

La relación con lo otro la vive el hombre en los comienzos de su vida a través de su boca. Tanto Freud como Karl Abraham²⁰⁷ explicaron las relaciones entre sujeto y objeto a la hora de relacionarse. En la primera etapa de succión, el niño no distingue su yo del objeto exterior a sí mismo. Entonces el seno de la madre y su cuerpo son un todo. En una segunda etapa, cuando la succión se convierte en mordida, el niño podrá realizar sus primeras “destrucciones” en el mundo de los objetos; el hecho de morder se constituye en una forma primitiva de pulsión sádica²⁰⁸. Será también la forma de descubrir la otredad.

Si la relación entre el sí mismo y el otro es una relación conflictiva para Sartre para su compañera Simone de Beauvoir la relación permite mutaciones singulares. Explicaba en el *“Segundo sexo”* que “el hombre busca en la mujer el Otro como Naturaleza y como semejante. Aliada y enemiga alternativamente, se presenta como el caos tenebroso de donde surge la vida, como esa vida misma, y como el más allá hacia el cual tiende: la mujer la resume en tanto que Madre, Esposa e idea; estas figuras tan pronto se confunden

²⁰⁶ Duch, Lluís. Entrevista Personal.

²⁰⁷ Freud explica estos fenómenos en *“Tres ensayos para una teoría sexual”*, Alianza, Madrid, 1985 y Abraham en *“Développement de la libido”*. Payot. París, 1966.

²⁰⁸ Abraham, K. *“Développement de la libido”*, Editorial Payot, París, 1966. Pág.110.

como se oponen, y cada una de ellas tiene una doble faz”.²⁰⁹ El retrato que hace la autora desde un exacerbado existencialismo presenta a la mujer desde la mirada histórica del hombre como “lo otro” que es proyección, alteralidad y también remite al tema del andrógino y su primitiva unidad.

En filosofía es un principio del ser y del pensamiento que permite diferenciar y distinguir y surge como oposición a “lo mismo”. Tanto para los presocráticos como para Hegel, “lo otro” implica una interrelación, un mutuo constituirse lo dual en el seno mismo de una unidad. Inseparable de la concepción dialéctica, impide caer tanto en la simplificación unitarista como en la dispersión dualista.²¹⁰

Querer ser otro y a la vez tener una identidad, en pleno siglo XIX, significaba enfrentarse a fuertes cambios. Las grandes aglomeraciones urbanas; la aparición de la máquina como motor de toda una incipiente industria; la modernidad avanzando agitadamente, limitando al hombre a ser una pieza más del gran engranaje mecánico.

Si el sujeto se sometía a trabajos humillantes, si los niños crecían extrayendo carbón en las oscuras fosas de una mina, ¿por qué la literatura no podía mostrar toda su ira en la transformación de Jekyll y en la succión de sangre practicada por el vampiro de Stoker? Lo otro pasaba a ser una gran maquinaria, el objeto polimorfo, depredador insaciable que se alimenta de la vitalidad humana. El modernismo significaba la gran innovación y el sujeto en medio de tanta turbulencia debía reafirmar su yo a riesgo de perder su identidad en medio de tan agitados días.

²⁰⁹ Simone De Beauvoir: *“El segundo sexo”*, Tomo I, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1989, Pág. 192.

²¹⁰ Enciclopedia Multimedia, Planeta De.Agostini, La Vanguardia, 1996.

En el escenario moderno Román Gubern nos proporciona definiciones precisas: “La identidad es una manera de afirmación personal en relación con lo que no se es. Es decir, si yo me siento judío, católico, protestante, hinduista significa que no soy lo otro. De manera que la identidad tiene un aspecto positivo de reencuentro con uno mismo y un aspecto de acotación de este yo con lo otro distinto. De esta dialéctica entre lo que soy y no soy, nace esta conciencia que esta asociada a la pertenencia a un grupo. Es decir, busca una inversión o una sintonía con un colectivo, con un grupo de personas con los cuales tiene afinidades y patrones de conducta similares, así se explica como existe esta cohesión. De modo que este juego dialéctico entre los míos y los otros, es lo que define y acota el territorio de la identidad. Hay algo de religioso en la identidad, que debe ser criticada porque esa comunión con otros, tiende a ser excluyente. En esa comunión los míos son los buenos, los otros los malos. De modo que, en la identidad existe un punto que los etólogos llamarían de agresividad, de defensa de la identidad. Postura de desconfianza hacia el otro que no es como yo. De ahí vienen los problemas de racismo porque hay grupos étnicos que tienen unas culturas, unas tradiciones, una lengua y ven al otro como un adversario contra su identidad que es la buena o que es la mía. Es un elemento agresivo a la endogamia de la identidad.”²¹¹

En el cine estas realidades también se documentan. Casilda de Miguel al hablar del héroe observa que frente al protagonista y sus hazañas, surge el antagonista representado por el otro, el desconocido, esto proporciona *“la amenaza como ingrediente necesario para que la acción tenga lugar”*²¹².

²¹¹ Revista “*Salud para todos*”, Entrevista a Román Gubern, “*Claustrofilia vs. Agorafilia*”, Agosto de 2001, Río Negro, Pág.18.

²¹² de Miguel, Casilda: “*La ciencia ficción*”, Un agujero negro en el cine de género, Editorial Unversidad del País Vasco, Bilbao, Pág.206.

2.3.2. ALTERIDAD E IDENTIDAD

El principio de identidad afirma que una cosa es del todo y exclusivamente igual a sí misma. Un submotivo del doble como suplantación lo encontramos en el recurrente motivo del "doble del rey" o de cualquier otro tipo de personaje poderoso. Muy utilizado en el teatro español del Siglo de Oro dada su predilección por el tema del honor y del rey y aparece entre otras obras en *"El rey por semejanza"* (1600), de J. Grajales; *"La aventura con el nombre"* (1630), de Tirso de Molina; *"A un tiempo rey y vasallo"*, de autor anónimo; *"El palacio confuso"*, de Lope de Vega; *"La crueldad por el honor"* (1626), de Alarcón y Mendoza; *"El pastelero de Madrigal"* (1660), de J. de Cuellar o en *"Traidor, inconfeso y mártir"*, de José Zorrilla al igual que en otras obras de autores del resto de Europa, como por ejemplo *"Don Sanche d'Aragon"* (1650), del dramaturgo francés Corneille. Todas estas piezas son claros precedentes de un subgénero de la literatura de aventuras que encontrará su máxima popularidad en *"El príncipe y el mendigo"*, de Mark Twain o en *"El prisionero de la Zenda"*, de Anthony Hope.

El motivo de la suplantación que facilita intrigas amorosas también fue ampliamente recogido por el teatro de esta época. Aparece en la obra de Tirso de Molina *"Don Gil de las calzas verdes"* (1617), a través de un personaje femenino, y en *"El hombre pobre todo es trazas"*, de Calderón.

Tras el Romanticismo el motivo de la "duplicación de la mujer" con el fin de crear el desconcierto tomó una orientación más sombría e inquietante. Prueba de ello son las obras *"Frontalbo..."* (1808), de J. Grimm, *"Ligeia"* (1838), de Edgar A. Poe y *"Bruges la morte"* (1892), de Rodenbach.

“Hay un proceso institucional y cotidiano de otrorización, de alterización, en el que, rota la comunicabilidad, escindido el uno del otro, la otredad o alteridad se hace sustancia definitiva y definitoria del Otro.”²¹³

La alteridad remite a la alteración. Esta puede entenderse por un lado como transformación de la cualidad actual de una cosa o como transformación de una cosa en algo diferente. En ese sentido el cambio puede operar en el devenir sea en la realidad física o psico-espiritual. También las transformaciones pueden surgir desde la historicidad que presuponen cambios y alteraciones.

En la compilación de Bargalló anteriormente citado Rafael Valencia Rodríguez analiza pormenorizadamente la imagen del otro en el medioevo hispano. Allí reflexiona acerca de la imagen durante el siglo XIII del “otro”. Explica la imagen que se proyecta en las relaciones del Mundo Arabe-Europa, Oriente-Occidente o Sur-Norte hasta el día de hoy, y comprende que la península se visualiza como territorio de frontera de ambas colectividades. Rodríguez sostiene que el marco del concepto del “Otro” puede establecerse en múltiples escalas, desde una perspectiva general o concreta, según se trate. En el primer sentido “llegaríamos a alcanzar hasta más allá del entorno planetario o humano. En el segundo bajaríamos a la alteridad individual”²¹⁴. Entendemos que nuestro plan de estudio del problema del otro en el tratamiento de los posibles narrativos en el cine también podría analizarse desde esta perspectiva. No es esa la pretensión aunque puede retomarse su estudio en el futuro. Este capítulo pretende llenar un vacío en el análisis del tema del doble: el tema del otro, que es justamente una de sus variables.

²¹³ VV.AA: *“Imágenes del otro”*, Barcelona, 1997, Pág.22

²¹⁴ Bargalló (Ed.): Op.cit: (1994) Pág.171.

Internarnos en el universo cinematográfico y en esta variable nos llevaría sin duda una extensión innecesaria a la hora de concluir el motivo de análisis. Por ello nos serviremos de algunos ejemplos, a nuestro entender emblemáticos para analizar el problema.

2.3.3. LA FORMULACIÓN EN EL CINE SIGLOS DESPUÉS

Los originales y remakes de los mitos de “*Drácula*”, “*Dr. Jekyll y Mr. Hyde*” y otros dobles de la literatura, infinitamente adaptados al cine se pierden en la historia universal del séptimo arte. Ahora bien, ¿por qué estas dos novelas que recurren al motivo del doble han registrado tantas versiones diferentes?

Quizá la respuesta está en la misma formulación de la pregunta. ¿No son acaso dos obras que han penetrado en esos umbrales de la condición humana, en los mundos ocultos tras las convenciones sociales?

Es así como entramos en las variables del sexo, en la angustia de querer ser otro, en la dualidad del ser; todos ellos intentos de aproximación al motivo del doble en el cine.

En este apartado mencionaremos algunos filmes notables que, a pesar de su antigüedad, no han envejecido y mantienen su vigencia.

Tal es el caso de “*El gabinete del Dr. Caligari*”, obra emblemática del tema que hacemos referencia. Los múltiples otros que deambulan en torno a la locura de cada personaje muestran hasta qué punto se puede dibujar el motivo en el cine.

Tanto *Cesare* como *Caligari* y el resto de los personajes son susceptibles al engaño y la transfiguración. Son ellos y, sin embargo, pueden ser los otros. Cesare es el muerto vivo, el sonámbulo, pero también puede ser un muñeco, una momia o un joven loco que deambula en la gran sala del espectáculo de hospital psiquiátrico. Caligari será presentador de circo, médico, psiquiatra y enfermo mental. Cuando aún no estaba en boga el término *maníaco depresivo*, el film prefiguraba este tipo de patología.

Pero como bien indica Siegfried Kracauer, la película olía a podrido, a putrefacción, a muerte y anticipaba la monstruosidad²¹⁵. Prefiguraba de alguna forma la herencia de la infamia y la confusión. Caligari abría las puertas de la otredad, iba hacia los oscuros preámbulos de la locura, el tiempo del ascenso de Hitler al poder. El expresionismo alemán a diferencia de la novela del siglo XIX que mostraba la turbulencia operada en la época, se adelantaba a través de sus alteraciones al fenómeno del desequilibrio colectivo.

El gabinete del doctor Caligari (Das Kabinett Des Dr. Caligari, 1919), fue pensada por los autores del argumento, Carl Meyer y Hans Janowitz, como “una obra realista y del autoritarismo antisocial, pero la productora decidió transformarla en una historia de locos”.²¹⁶

²¹⁵ En la introducción del libro de “*De Caligari a Hitler*”, Siegfried Kracauer, intentando una historia psicológica del cine alemán, explica que este filme arquetípico de los producidos en la posguerra, significó un disparador importante entre la crítica de la época. Cita, por ejemplo, los comentarios de Fréd. Pha, Amiguet, en *Cinéma! Cinéma!*, escritos en Lausana y Ginebra, en 1923, donde dice que la película: “Tiene el olor de la carne podrida. Deja un gusto de cenizas en la boca”. “*De Caligari a Hitler*”, Siegfried Kracauer, Editorial Paidós, Buenos Aires, reimpresión, 1995. Introducción, Pág.11.

²¹⁶ VV.AA: *Enciclopedia Ilustrada del cine*. La definición del expresionismo pertenece al libro *Métode des Expressionismus* (1921) de Georg Marzynski. Pág-458.

Enigmático hasta la exasperación, el filme se representa a través de un enorme *flash back* con final ambiguo. La película maneja este concepto incierto entre una realidad posible y un tiempo imaginado. Esto se puede observar cuando se distancia de las películas que recurrían a la tradición germana de las leyendas y los cuentos de hadas o fantásticas realizadas por Paul Wegener a mediados de los años diez, basándose en las relaciones entre la irrealidad de lo representado en la pantalla y la realidad alemana de los años veinte.

De acuerdo con lo relatado por Kracauer, Meyer y Janowitz escribieron el guión original de la película a partir de diversas vivencias personales. El argumento de la película nos remite a la feria de la ciudad alemana de Holstenwall, entre cuyas atracciones figura *El gabinete del doctor Caligari*. Un extraño sujeto de anteojos y gruesa figura presenta al sonámbulo Cesare, que descansa en un ataúd y, al ser despertado, es capaz de predecir el futuro. Dos amigos, Alan y Francis, que están enamorados de la misma mujer (Jane), deciden ver el espectáculo. Dentro del gabinete, Alan pregunta al sonámbulo cuánto tiempo le queda de vida, a lo que Cesare responde: "*Morirás al amanecer*". La premonición se cumple cuando Alan aparece asesinado. Aunque los agentes de policía detienen a un sospechoso, Francis junto al padre de Jane, un médico de la comarca, inicia sus investigaciones. Mientras Francis espía a Caligari y cree ver al sonámbulo (en realidad, un muñeco de trapo), Cesare llega hasta el cuarto de Jane y la secuestra. El sonámbulo muere al intentar escapar con la muchacha.

Francis, con varios policías, intenta interrogar a Caligari. El psiquiatra huye y se esconde en un manicomio. Horrorizado, Francis descubre que el director del nosocomio es en realidad Caligari. El joven revisa, junto a algunos médicos, la oficina del director y descubre un diario personal. El escrito resulta revelador: influenciado por la historia de un

empresario teatral del siglo XVIII llamado Caligari, que viajaba por el norte de Italia hipnotizando a su médium Cesare para matar gente, el director del manicomio había adoptado esa identidad y repetía el juego diabólico.

Como decíamos, el filme es un gran flash back. Un prólogo y un epílogo unirán el final con el principio. Al inicio, Francis, encerrado en un manicomio, explica a otro paciente unos extraños sucesos en los que se vio involucrado. Sobre el final descubrimos que estamos frente a una *"vuelta al pasado"* imaginada por una mente enferma. Los personajes narrados durante la película deambulan por la sala del centro psiquiátrico. Francis reconoce a Cesare como un paciente del hospital en el que él también está encerrado y al director del centro como Caligari (ambos están interpretados por los mismos actores) y sufre un ataque de pánico. La ambigüedad de la trama se afirma cuando el verdadero director del centro exclama: *"¡Por fin ha reconocido su manía! Cree que soy el mítico Caligari. ¡Sorprendente! Creo que ahora ya sé como curarle"*.

Una característica importante del filme son sus decorados que imprimen una carga visual importante a la hora de realizar una lectura interpretativa de la película. Paradigma del cine expresionista, Caligari conjuga la escenografía irreal y casi grotesca de Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann, con el universo sin límites que impregnan de locura a sus protagonistas. La atmósfera inquietante de la historia se une a la iluminación y la fotografía que aparecen como contrapuntos constantes expresados a través de la irrealidad que mediante luces y sombras, blancos y negros (sin prácticamente matices de gris) y la interpretación de los actores, forman una pieza de extraña y equilibrada rareza.

El cine expresionista alemán representa a gran escala el tema del otro. Por medio de su particular escenografía y expresión de sus intérpretes representa la complejidad psíquica, cada imagen permite transmitir también sensaciones emotivas, el sentir del alma. Este cine se caracterizó por su tendencia demoníaca o diabólica. Estas variantes del tema del doble y particularmente del problema del otro pueden encontrarse en las orillas del Rin donde se asientan sus antiguas leyendas germánicas afianzadas luego por el romanticismo.

La huella del romanticismo en el cine alemán de los años diez y veinte, incluso en el cine expresionista, resulta imprescindible a la hora de revisar su desarrollo. Desde una temática fantástica, hasta la utilización de ciertos recursos cinemáticos y de puesta en escena como los decorados pictóricos, encuadres y secuencias, predisponen al espectador a experimentar diversas emociones en medio de una atmósfera irreal dada por el tratamiento de los paisajes y los exteriores.

En el cine confluyen una multiplicidad de textos que nos muestran cómo se materializa este fenómeno, enfatizando sus rasgos más notorios. En definitiva, mostrando que tras una realidad aparente se cobijan otras emociones difíciles de dilucidar.

Pero sin duda Caligari refleja un momento histórico cambiante, de marcadas contradicciones, convulsión social de unos tiempos de crisis sufridos en Alemania. Para ello se sirve de un hecho policial y construye una historia irreal y terrible.

En los bordes y en el centro de la locura los personajes que desfilan en la película traducen las profundas controversias por las que atravesaba el país, reveladas a través de la paradójica explosión artística de la que hace gala la película.

El expresionismo en el cine permite ver, vivir, recrear y buscar. Así los movimientos de los actores contorsionando su cuerpo como los mismos decorados nos hacen pensar que algo no está bien, que debemos buscar la forma de solucionarlo. Entonces las perspectivas falseadas, las líneas oblicuas, las curvas, los ángulos, tienden a que la percepción se nutra de la emoción, se aproxime a los sentidos del espectador. Los decorados se tornan muy importantes, su resignificación es metafísica, se traducen en representaciones visuales e interpretaciones que dejan traslucir la otredad y sus fantasmas más perversos.

Muchas escenas en la película están tomadas en plano general. Esto provoca un paralelismo entre los espacios y los planos. Si se observan algunos planos medios y primeros planos se utiliza también con frecuencia el cierre del iris de la cámara o de diferentes formas de corte (mayoritariamente vertical y circular). Decorado, luz e interpretación, son las tres características principales de este filme que recurre a la otredad para hablarnos de los límites entre la cordura y la locura. Bordes que se desdibujan en el rocambolés decorado.

La sombra es otra de las características del cine expresionista. La imagen del perfil de Peter Lorre frente al cartel donde se ofrece una recompensa a su captura, en *“El vampiro de Dusseldorf”* (M, 1931), es una muestra de la cantidad de figuras fantasmales del territorio que recorre este cine. En este caso Fritz Lang, en Berlín, lleva al cine esta exquisita pieza policial y expresionista, de un criminal sádico y de cómo la comunidad responde ante este tipo de acciones patológicas y crueles. Antes resultaría imperdonable no recordar otros perfiles de sombras que se convirtieron en paradigmas del cine alemán y en sus más recordadas obras. La figura de *Nosferatu* (1922), de Murnau, ascendiendo la escalera hacia la víctima y sus

pérfidas manos reflejadas en el contraluz, por ejemplo, resultan conmovedoras aún hoy. Así las imágenes espectrales recortadas en la pared llevaron a sus extremos la metáfora de simbología oscura con “*Sombras*” (Schatten, 1927), de Arthur Robison.

Sin duda, el cine alemán merece más de una revisión de su obra en lo referido al tema del doble y la otredad. Desde la expresión *doppelgänger* que mejor define, en términos del lenguaje, el sentido del tema del doble hasta su representación en el escenario literario y audiovisual, entendemos que su análisis excede las pretensiones de esta tesis. Igualmente nuestras reflexiones intentan dejar abierto su estudio para futuras investigaciones.

2.3.3.1. “LA MUJER PANTERA”

Mención especial merece esta lúcida película de Jacques Tourneur, donde la evidencia de la otredad es tratada con mucha delicadeza.

“*La mujer Pantera*” (*Cat People*, 1942) relata la melancólica historia de la bella Irina Dubrovna (Simone Simon), que pertenece a una extraña comunidad de mujeres que al enamorarse y perder la virginidad se convierten en felinos. Los temas de los celos, la apropiación del otro y el sacrificio por amor a los que se ve sujeta la protagonista, revelan hasta qué punto la transformación humana en animal descompone al sujeto hasta llevarlo a la muerte o provocarla en otros.

Desde un comienzo el tema de la pantera que habita en el cuerpo de la mujer está presente. Es así como en *Cat People*, desde los primeros planos en adelante, ningún elemento o argumento estará de más. Por el contrario, cada plano, cada encuadre, ángulo de

cámara, raccord, tienen sentido en cuanto a su representación y refuerzan el fenómeno.

Mientras Irene dibuja en el zoológico los movimientos de la pantera, hasta los escenarios donde se mueve, todo apunta a sugerir que algo extraño pasa detrás de ese cálido y amigable rostro. Los planos—secuencia en la casa nos advierten de una rara decoración y los sonidos emanados de los animales del zoológico parecen ser una música que “encanta” a la protagonista. La sombra de mujer convertida en pantera que persigue a los personajes secundarios en el exterior o el interior refuerzan su carácter de personaje doble. A su vez, el piso donde vive, próximo al zoo, revela una inquietante extrañeza que lo alejan de los típicos castillos habitados por vampiros.

El encuentro entre las dos mujeres panteras es conmovedor y aterrador a la vez. Ellas son diferentes al resto de los humanos.

El cine de Tourneur sigue en la misma línea al abordar situaciones límites de las que sus protagonistas no pueden escapar, otredad que resulta una maldición para quienes la padecen y que les será imposible superar. En ese sentido, el director abordó el tema de los zombis, seres ni vivos ni muertos cuya tradición se encuentra arraigada en la cultura de Haití. A *“I Walked with a Zombie”* (1943), le siguió *“El hombre leopardo”* (*The Leopard Man*, 1943), todos filmes realizados apelando a un temor de perder la identidad, el ser absorbidos por el mal o por los perfiles siniestros de “otros” seres que pueden habitar en cada personaje.

Es Bertrand Tavernier quien mejor definió las virtudes de Jacques Tourneur. “Hay obras que se parecen al otoño, o que evocan los

momentos apagados en los que el día comienza a caer y los ruidos parecen disolverse, o ciertas tardes de invierno en los bosques cuando las voces parecen amortiguadas por la nieve. Entre aquellas obras quiero mencionar las películas de Jacques Tourneur, ese extraño mundo crepuscular atormentado por el desasosiego.”²¹⁷

Con acierto, Tavernier afirma que es en la percepción de Tourneur donde se encuentra la clave de su emoción. Lejos de concebirlas como una manera de estructurar las escenas, la visibilidad es lo que proporciona su carácter de obras geniales. Así como su sentido de observar, a través de sus personajes, el mundo.

La mujer pantera asiste desde un principio conscientemente a la transformación o metamorfosis que provocará el abrazo con un hombre. Aunque muy ligado a la licantropía y al abordaje de lo fantástico, la película roza lo no fantástico. A diferencia de la vampirización de los autores mencionados antes en nuestro trabajo (Bram Stoker) y sus representaciones cinematográficas, los personajes de Tourneur habitan lo cotidiano, por eso se puede relacionarlas con algunos sentimientos humanos: los celos, la envidia, el miedo. Y también la serenidad con la que sus personajes aceptan su destino.

El filme aún cautiva por su inquietante y profunda extrañeza. Es también una obra romántica y provocativa toda vez que el deseo y la sexualidad humana nos acerca a la bestialidad pero también a las más sublimes manifestaciones del alma. En este caso el acto sexual alcanza características sagradas.

²¹⁷ Jacques Tourneur, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Naziodarteko Zinemaldia Donostia, Filmoteca, Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura, San Sebastián, 1998. Susurros en un corredor lejano, Bertrad Tavernier, Pág.21,

El tema del otro también implica un abanico de posibilidades en cuanto a su análisis dentro de las temáticas del cine o de los posibles narrativos utilizados para contar una historia.

Desde el expresionismo alemán hasta nuestros días las propuestas cinematográficas que abordaron el tema del otro han sido objetos de observación por parte de críticos y científicos. Es un salto en el tiempo el que realiza David Harvey cuando en su libro *“La condición de la posmodernidad”*²¹⁸ analiza al sujeto posmoderno a través de dos filmes tan dispares como *“Blade Runner”* y *“Las alas del deseo” (Himmel über Berlin)*, de Wim Wenders. Harvey realiza un repaso por el tema del tiempo y espacio en estos filmes.

Desde nuestra perspectiva y teniendo en cuenta la imposibilidad de realizar un recorrido histórico por el tema del otro en el cine, hemos elegido analizar el filme de Alejandro Amenábar *“Los otros”* como expresión modélica del motivo en el cine y porque también prefigura una de las variables analizadas, que es la del doble muerto.

2.3.3.2. LAS HERIDAS DEL ALMA

Al cine español del tardofranquismo hasta nuestros días lo ha caracterizado su expresividad surrealista (Buñuel; Medem); su exacerbada calidez (desde José Luis Cuerda hasta Garci); sus formas sorprendidas e inquietantes de evadir la censura (Saura); su posmodernidad y estilo de vanguardia (Almodóvar); su extrema lucidez y visceralidad (Aranda, Bigas Luna) y, en general, su

²¹⁸ Harvey, David: *“La condición de la posmodernidad”*, Investigación sobre los orígenes del cambio cultural, Amorrortu editores, *El tiempo y el espacio en el cine posmoderno*, Capítulo 18.

llamativa y recurrente retrospectiva y memoria sobre la guerra civil y la posguerra.

Un autor joven, Alejandro Amenábar, ha evadido todos estos laberintos para entrar en otros universos mucho menos frecuentados por el cine de la península, y lo ha hecho desde la perspectiva del infierno, del tema de otro que no es uno, que no está o que habita entre las sombras. Llevada hasta el extremo la belleza de lo frío, la perspectiva del misterio, ha querido a la manera de Hitchcock o de Polanski entrar en el vértigo de lo desconocido y lo prohibido. Su cine analizó en primera instancia la cámara que mata, “*Tesis*” (España, 1996) entrando en los tormentos mundos del *snuff movie*; siguió con “*Abre los ojos*” (España, 1998) donde transitaba los sueños turbulentos de un joven mostrando lo que pocas veces se atrevió el cine: la máscara fea, el rostro deshecho. En esa película un joven arrogante y guapo se transformaba en otro. Así, Alejandro Amenábar se atrevía a convertir la muerte en pesadilla, retomando un poco la idea de Calderón que la vida es sueño y bordeando el discurso de Borges sobre sus propias fantasmas.

Amenábar se mueve en territorios puramente gélidos y su último filme “*Los otros*” (2001) confirma esta afirmación. Intentaremos un análisis desde la perspectiva que formulaba el profesor Rafael Valencia Rodríguez, desde lo general y universal, hasta lo particular y su alteridad.

Este filme, quizá no del todo valorado, acierta como ninguno en los motivos que el tema del doble prefiguran en las manifestaciones del imaginario audiovisual del sujeto moderno.

Aunque la película puede nutrirse de filmes como “*El resplandor*” (“*The Shining*”, 1979), de Stanley Kubrick; “*Alien*” (1979), de Ridley

Scott; “*La profecía*”, de Richard Donner; “*La semilla del diablo*” (*Rosemary’s Baby*, 1968), de Roman Polanski y “*Al final de la escalera*” (“*The Changeling*, 1980), de Peter Medak, no deja de ser original en su formulación y en lo que respecta al tema que nos abocamos.

Si la mezcla de géneros busca provocar intenso miedo en el espectador, el filme lo logra y lleva consigo todos los temas que interesaron en trabajos anteriores de Amenábar: el individuo, la familia, la religión, la extrañeza de la muerte. Pero sin duda la película oculta más de lo que cuenta.

Uno no puede dejar de preguntarse si no es la pluma de Henry James la que está moviendo la cámara de Amenábar.

2.3.3.3. “ELLOS”

Influída por Flaubert, Turgueniev, Zola, Conrad, Stevenson y Balzac, la escritura de Henry James destaca por la delicada sutileza que parece componer en verdaderos ejercicios estilísticos propios de un artesano de la palabra.

El filme de Amenábar y su forma de narrar no está demasiado lejos de este autor americano considerado como un hombre de dos mundos, debido al profundo conocimiento del contraste entre los dos continentes. James lo subraya con gran agudeza en “*Los europeos y el americano*” o en “*Retrato de una dama*”, relatos que de alguna forma lo conectan con el joven autor español.

Lo que hace Amenábar con el cuento de Henry James, “*Otra vuelta de tuerca*”, es imprimirle algunos cambios que lo alejan del sentido moralista del cuento.

“La sociedad de James está compuesta de mónadas (unidad ontológica inteligible de naturaleza espiritual); quizás esa es la razón por la que el doble es tan particular en su narración. Su discurso remite al tema del otro. Estas mónadas no están exentas de ventanas pero las ventanas tienen pesadas cortinas”.²¹⁹

Como Henry James, Amenábar, trabaja en mundos sombríos, pero intenta observar los hechos desde la objetividad, la mayor objetividad que pueda lograr una obra de arte. Las dos miradas, la de James y Amenábar, se detienen en cada personaje y los fijan en el lector-espectador para hacerlos reflexionar sobre un tema tan inasible como la muerte. Ninguno permite la indiferencia.

La sensación después de leer el cuento es que, Amenábar propuso otra vuelta de tuerca en la historia de “*Los otros*”.

Sería también interesante realizar un estudio comparativo de la película con el cuento “*Casa tomada*” del autor argentino Julio Cortázar, dado que la visión del filme nos hizo pensar en la mirada que un europeo puede hacer de aquel exquisito relato.²²⁰

²¹⁹ Coates, Paul. Op.cit: (1988), Pág.60.

²²⁰ Durante el transcurso de la elaboración de la tesis doctoral, sobre finales de octubre de 1998 consultaba un libro de análisis de los cuentos y de la obra de Cortázar, concretamente el tema del doble en el autor argentino. Sobre esas fechas recibí un extraño llamado de un estudiante catalán que quería conocerme porque admiraba a Cortázar y su obra. La indiscreción de un bibliotecario lo había llevado hasta el número de mi celular. La anécdota no debiera tener ninguna importancia para esta tesis si no me detuviera a refrescar la memoria de aquel encuentro casual, muy próximo al universo del escritor argentino. Nuestro encuentro en la biblioteca de Humanidades de la Universidad Autónoma de Barcelona me llevó a percibir las figuraciones distintas que el estudiante tenía de aquella casa que había sido tomada y del universo de Cortázar. Me hablaba de aquella extraña casa, como si se tratara de un castillo. La ilusión y la figuración luego las observé retratadas (de alguna manera) en el filme de Amenábar. El mundo de la vida que funciona como lo obvio, como lo sabido desde siempre, prefigura otros imaginarios donde se construye el relato.

La historia del filme transcurre en la isla de Jersey, en el Canal de la Mancha, en 1945. Allí vive *Grace* (Nicole Kidman) - nombre que puede ser un homenaje a Hitchcock y una de sus actrices predilectas, Grace Kelly - y sus dos hijos enfermos. Aunque terminó la guerra su marido aún no ha vuelto. La familia vive aislada en un palacio victoriano bajo rígidas normas religiosas cuando son incorporados tres sirvientes. Las normas de la casa son férreas: los niños sufren una rara patología y no pueden recibir directamente la luz del sol. De tal forma que las puertas y las ventanas deben estar cerradas unas y cubiertas las otras para no dejar atravesar la luz.

El personaje que representa Nicole Kidman, “irrumpe en la pantalla por todo lo alto y, pese a ello, sigue subiendo aún más arriba, a medida que el relato se adentra en los escondrijos del laberinto por donde se mueve, o se desliza, o flota la presencia de esta bellísima mujer de piel transparente, con la noche metida en el alma.”²²¹

La película incorpora el tema del secreto en el universo cinematográfico. Es por ello que esconde mucho más de lo que revela. La luz llegará sobre el final cuando nos remita a la escena de espiritismo, acto religioso y máxima aspiración para afrontar el problema de la muerte e intentar por medios espirituales aproximarse a los seres que ya no están vivos.

Lo interesante para el análisis en este trabajo es la dificultad en establecer quién es el otro. Desde el comienzo de la película, la cámara nos muestra a tres personas que se acercan a la mansión inglesa en medio de la niebla. Se presupone por su ropa que será personal de servicio del lugar. *Grace* es el personaje principal, la dueña de la casa. Estos otros, Fionnula Flanagan (Mrs. Mills), Eric Sykes (Mr.

²²¹ Angel Fernandez Santos, “*Noche en el Alma*”, www.elpais.es/especiales, Agosto 2001.

Tuttle), Elaine Cassidy (Lydia), efectivamente se ofrecen como personal doméstico. Atendemos aquí la diferencia que se establece entre *Grace* desde la mirada del espectador y la visibilidad que advertimos de los protagonistas secundarios.

Grace muestra la casa y la clave de su esquema rutinario. No se pueden dejar las puertas abiertas, las llaves son de vital importancia para cerrar cada lugar, para frenar el ingreso de la luz.

En medio del territorio de las sombras, con una lámpara a vela que nos recuerda el impresionante lienzo de la *Aparición del Ángel a San José* (Museo de Bellas Artes, Nantes) de *Georges de La Tour*, danzan todos sus personajes. La iluminación de toda la película tiene singularidad con este cuadro probablemente por la luz de la vela que aproxima a sus retratos. “La llama que en el centro de la tela, hábilmente escondida, opone con violencia al perfil del niño a la penumbra, que baña al anciano con una gama cálida de ocre y amarillos, crea la tensión espiritual característica de este gran artista”²²². Esta última frase viene como anillo al dedo para explicar también la similitud con todas las luces y sombras que dan color al filme y perfilan los rostros y los cuerpos de los personajes.

A partir de allí, *Grace* conducirá a los criados hasta la habitación de sus hijos entre las penumbras de los pasillos. Las voces de los niños surgen desde la oscuridad hasta que atraviesan junto a su madre la puerta del cuarto, allí aparecen con sus rostros pálidos. Alakina Mann (*Anne*), James Bentley (*Nicholas*), intercambiarán saludos con los nuevos habitantes de la casa, los primeros que suponemos “otros” para sus dueños.

²²² Historia del Arte, Salvat, Arte Barroco II, 2000 Salvat Editores, S.A. Pág. 12

El misterio que acompaña a los personajes y a la casa nos acercan al texto de Cortázar. “Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia”²²³. Luego llega la descripción de sus personajes, dos hermanos solteros a los que les agradaba pensar en la casa profunda y silenciosa que habitaban.²²⁴. A partir de allí se describe minuciosamente las partes de la casa.

Amenábar muestra los personajes principales, su soledad, la magnitud de la mansión de Jersey y entra con su cámara a recorrer iluminando y oscureciendo cada habitación cuando las circunstancias de la narración visual lo permitan.

Los personajes que siguen en el filme de Amenábar no se ven, sólo se perciben a través de los ruidos. Sus presencias se advierten, están en el aire; son fantasmas, intrusos, o representan los miedos de *Grace*. Su locura.

Es la pequeña *Anna* la primera en percibir a *Víctor*. Personaje de apariencia fantasmal o de duende. Es un niño al que vé y por el que es vista. *Anna* no tiene miedo, quiere que se vaya y no la moleste y le cuenta a su hermano que se asusta mucho. *Anna* es castigada por su madre por mentir y *Mrs. Mills* intentará defenderla y escucharla.

La película transita entonces por espacios gélidos y de constante vibración. No hay paz para *Grace*, la alteración se refleja en su rostro, en los planos que toman la imagen de la melena brillante y dorada. Toda la atmósfera que rodea a *Grace* es de tensión.

²²³ Cortázar, “*Casa Tomada*”, Editorial Bruguera, Barcelona, 1980, Pág. 26

²²⁴ *Ibidem*, Pág.26.

Es curioso como sólo sobre la mitad del filme se muestra un breve momento de calidez, de diálogo. Es el instante donde *Mrs. Mills* le confía a *Grace* que existe una delgada línea que separa a los vivos de los muertos.

Desde el comienzo *Grace* parece tan fría como la muerte. A medida que el relato de la película cobra vigor su tensión va en aumento. Desde el primer plano donde estalla en un grito, como si despertara de una pesadilla, no existen anticlimax para ella. Sobre la mitad del filme empezamos a advertir desde donde viene el frío. Ni el regreso del marido de la guerra provocará su calma. Con una herida, lastimado, aparece entre la niebla, bajo los árboles de un sendero boscoso. Es la primera intervención del marido y padre ausente, quien le dirá a *Grace*: "a veces sangro". Con él compartirá *Grace* otros momentos del filme desde diversas elipsis narrativas que nos aproximarán a la verdad. El dolor del padre en esa frase del sangrado es tenebrosa en la vulnerabilidad que presenta ante los reproches de su esposa. Pareciera que el personaje pide amor, reclama ser querido, lejos de saber dónde está, ni de dónde viene. Es entonces cuando *Grace* se queja del abandono, que después sabremos supuso su propia locura.

En el centro del laberinto, descubrimos que este personaje roza lo fantasmal, viene de muy lejos, de otro lugar.

2.3.3.4 EL OTRO COMO FANTASMA

Anne, viene informándonos acerca de los otros. Para la niña si los aparecidos fueran fantasmas llevarían túnicas blancas. Aunque ya vió a Víctor y dibujó a los personajes que habitan la casa y los mostró a su madre y a los criados, los observa como si fueran verdaderos intrusos en la casa.

Como si se tratara de un fantasma del imaginario de *Anne*, la niña vestida con su traje de comunión comienza a danzar en la sala. Sola en su habitación ocre, girando con los tules blancos se confirma su propia definición sobre las figuras espectrales. La entrada de la madre en el cuarto descubre al fantasma, una vieja mujer se apoderó del cuerpo de su hija, entonces *Grace* estalla y ataca a la figura. Es allí cuando golpeada frente a un ropero *Anne* le devuelve su imagen atormentada.

Tras la golpiza *Anne* se vuelve a reencontrar con su padre y le confiesa su dolor. Esto no lo vemos, lo escuchamos en el diálogo que la pareja tiene en el dormitorio.

De allí en más se empezarán a descorrer las cortinas hasta que la luz lo invada todo. La metáfora de la iluminación como aproximación a la verdad, al conocimiento, al saber, en contraste con la penumbra que recorre todo el film, cobrará vida bajo la mirada permisiva de los criados y el asombro de *Grace*. Esto sucede tras la desaparición del marido que vuelve a marcharse y a dejarla. Antes ambos parecen aproximarse y contarse las razones que provocaron la separación de la pareja. Bajo la mirada muerta del hombre, la mujer le recriminará su abandono y él intentará amarla en el cuarto matrimonial.

Después llega la mañana y con ella la luz. No hay cortinas. La locura de *Grace* por tapar a los niños, por ocultarlos del sol que ilumina toda la mansión es una de las escenas más intensas y provocadoras de la película. El ocultamiento de los niños bajo su bata oscura nos recuerda la figura de *Rosemary's Baby* (1968), con Mia Farrow vestida con aquel largo traje rojo sentada en una silla al costado de la sala, tratando de proteger su embarazo y de detener el dolor que sentía en el útero. Las imágenes crean gran tensión provocando la propia visibilidad del espectador.

Los que han tomado la casa, han retirado las cortinas, se las llevaron. Los niños quedan expuestos a la luz. Esto significa a su propia muerte. *Grace* acusa a los sirvientes de la desaparición de los cortinados. Ellos tratan de explicarles que quizá ya no les afecte tanto. *Grace* los expulsa de la casa.

Infructuosamente busca los cortinados, intenta tapar las ventanas. Volver a la oscuridad. En uno de los cuartos descubre un sobre con fotografías.

2.3.3.5. SEPIA

En la primera parte de nuestra investigación destacábamos el escrito de Roland Barthes sobre la fotografía mimética en *“La cámara lúcida”*, calificándola de *“ectoplasma de lo que había sido”*. Mientras Barthes busca a su madre muerta a través de una foto, Gubern nos llama la atención sobre la presencia del doble muerto en la fotografía familiar, en el cuadro.

La película de Amenábar va más allá del análisis de los teóricos al mostrar la fotografía de personas muertas. *“Buscaban así conservar sus almas”*, le explicó cierta vez la ama de llaves a *Grace*.

Una de las últimas imágenes que encuentra muestra a los criados muertos. Ellos, entonces, son los otros, quienes han invadido la casa. Quienes la han tomado.

De noche los niños abren las ventanas e intentan salir de la casa. La oscuridad no los afecta, la asociación con el mundo de los vampiros resulta de mención inevitable. Nuevamente serán los niños quienes descubran las lápidas con los nombres de los sirvientes. Vemos que desde muy lejos se acercan a “ellos”.

La mañana alumbrará con la imagen de los criados llamando a la puerta de la casa. *Grace* se niega a atenderlos, pero finalmente lo hace.

El desenlace nos traslada a una reunión espiritista donde finalmente descubrimos que los otros eran los vivos, que vivían en la casa y trataban en vano de expulsar a los fantasmas muertos hace varios años atrás. Los dueños actuales deciden irse porque no soportan la presencia de los “otros”. “*Víctor, está sufriendo mucho*”, dice su madre, dueña viva de la casa.

Mrs. Mills aclarará a *Grace* que a veces suelen ver a los seres vivos. A veces se siente la presencia del “otro”, y se hace evidente.

El film elegido para el análisis del tema del otro nos permite ver a través del imaginario audiovisual de Amenábar las perturbaciones desde la finitud del ser, las eternas preguntas sobre quiénes somos, adónde vamos y desde dónde venimos, surgen de su guión singular. “Sería interesante intentar desvelar cómo Amenábar se las arregla para que la revelación de esa verdad, una de las bases del argumento, se convierta en un viaje metafísico para el espectador.”²²⁵

La casa finalmente quedará para sus fantasmas porque sus habitantes vivos se van. No sabemos si sus dueños, como en el cuento de Cortázar, antes de marcharse tiran la llave. Lo que queda para el espectador es la mirada del joven Víctor desde el parque hacia la

²²⁵ Arróspide, Amparo: “*Los otros*”, *Reflexión sobre la película de Alejandro Amenábar*. <http://eldiaporas.com/com/tierra>. La autora de esta nota se pregunta acertadamente “Esta película encierra un cuento fantástico o sobrenatural, según la perspectiva de la antítesis imaginaria. ¿Quién es el narrador?: el discurso de Grace, con el que podríamos identificarnos, está viciado porque es hijo del miedo, de la locura de la madre amnésica, hasta que descubre la verdad, y entonces nos confiesa que ella tampoco sabe más que los niños, ni si el limbo donde transcurren es eterno, como les enseñaba con tanto afán... La incertidumbre de la revelación (que podamos estar muertos, que existen los otros, que la calidad del fantasma es nuestra propia piel, que nosotros somos los fantasmas) nos permite, paradójicamente, atisbar cierta forma de esperanza.. La luz que amenaza de muerte a los niños es la del conocimiento”.

ventana, donde *Anna*, *Nicolás* y *Grace*, los observan y repiten que el lugar les pertenece.

El tema del otro no sólo lo relacionamos con la visión de la fotografía de Barthes sino también con los escritos de Edgar Morin, particularmente con su texto citado en la primera parte de nuestro trabajo, "*El hombre y la muerte*". En este caso Morin inscribe al otro como doble muerto. Nosotros quisimos hacer la separación entre el tema del otro y el tema del doble, sin embargo es interesante remarcar que ambos están directamente relacionados en tanto construcción del imaginario antropológico, así como en la apropiación que el cine hace sobre sus personajes vivos o muertos. Los posibles narrativos utilizados en el cine particular de Amenábar rondan el tema de la muerte y del otro como vivo, muerto o víctima de un sueño del que no puede escapar. El sujeto moderno se encuentra frente al silencio de Dios, del que ya no es parte, y es también la negación frente al no sujeto, negación para aceptar la racionalidad que impone la finitud del ser. El director interroga al espectador sobre el otro que fue alguna vez. Plantea hasta qué punto el alma queda atrapada en una foto mientras carga al personaje principal con la pena máxima del filicidio. El alma errante de *Grace* en la casa rodeada de fantasmas representa el temor del sujeto moderno a la locura. La figura del padre muestra el perfil del derrotado, del hombre abatido por la técnica aplicada a la muerte, víctima y victimario de la guerra. Su fantasma personifica al hombre engranaje, pieza fraticida de la dominación tecnológica.

El contraste con el tema de la finitud aparece en la observación espiritista de los vivos, quienes creen en la vida de los muertos, en la presencia de extraños seres que habitan la casa. La película plantea también el desconocimiento de los fantasmas de su propia condición, la de estar muertos.

John Berger, en *“Las tres vidas de Lucie Cabrol”*²²⁶, revela sobre el final del cuento una hipótesis muy sugestiva, cuando en boca del personaje principal, *La Cocodrille*, dice: *“Los muertos, olvidan a los vivos; yo todavía no he olvidado”*²²⁷. De alguna forma Amenábar también maneja esta idea cuando la ama de llaves revela a Grace la visión que tienen de “ellos” las personas vivas.

El escenario es la casa habitada por vivos y muertos. ¿Quiénes son los otros en realidad?, ¿quién es el otro en el relato del filme?. Pareciera que el filme empieza cuando termina el cuento de Cortázar. *“Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada”*²²⁸.

Mucho más cerca de la realidad de la vida cotidiana, el cine también ha reflejado la visión del otro en la personificación de una mirada profunda sobre los sentimientos y emociones relacionadas con las cuestiones referidas al amor. Es Rodil Aller quien en el guión de *“Ana y sus hermanas”* (*“Ana and Her Sisters”*, 1986) dice *“Quizá tengan razón los poetas. Quizá el amor sea la única respuesta....”*. Pero estos amores no siempre nos llevan hacia la felicidad. El amor también puede comportar dolor, engaño, simulación, representación. *“El que ama, odia”*, dice el sociólogo Christian Ferrer²²⁹ apreciación de extrema dureza pero que nos da pie para el análisis del filme *“Amantes”* de Vicente Aranda.

²²⁶ Berger, John: *“Puerca Tierra”*, Editorial Punto de lectura, Impreso en España, 2001. Págs. 183- 326,

²²⁷ Berger, Jhon: Pág.285.

²²⁸ Cortázar, Julio:Op. cit, Pág. 32

²²⁹ Ferrer, Christian: *“La mirada ajena”*, revista *“El Amante Cine”*, Buenos Aires, agosto de 2000. Resulta interesante recordar que *“Los que aman, odian”* es el título de una novela policial de Silvia Ocampo y Adolfo Bioy Casares, publicada por Emecé, 1946.

2.3.3.6. “LA OTRA”

Los espejos no siempre devuelven una imagen igual al original. Los hay deformantes, esos que en las ferias permiten al bajo verse alto, al gordo reflejarse flaco. Es la variable del doble diferente, camuflado.

Por lo general, es muy difícil olvidar la sensación que nos producen estos espejos, nos vemos *otros*, aunque sabemos que seguimos siendo nosotros; existe una imagen revertida, cambiada, transformada.

En el cine de Aranda, como hemos dicho en un principio, cuando no hay dobles hay opuestos, espejos revertidos.

Una de las imágenes memorables de “*Amantes*” es ejemplificadora de esta variedad de espejos. Es en el primer encuentro entre las dos mujeres de la historia, cuando los novios salen del cine. En sus miradas ellas se reconocen como rivales. Si a ese plano medio le quitáramos a *Paco* (Jorge Sanz), veríamos con más claridad a las actrices reflejándose como frente a un cristal. De espaldas, *Luisa* (Victoria Abril) mira a la pareja. La mirada la devuelve a la cámara *Trini* (Maribel Verdú).

En “*Amantes*” esta cualidad de *dobles* es mayor de lo que se puede advertir en una simple observación. Existe, por ejemplo, una doble dependencia amorosa, de *Paco* a *Luisa*, de *Luisa* a *Paco*, de *Trini* a *Paco*.

Una brevísima sinopsis nos cuenta que en un pueblo de España de finales de los cincuenta, *Paco*, un soldado que terminó el servicio militar, visita a su novia *Trini*. Ella se niega a tener relaciones con él hasta que no se casen. *Paco* vivirá en la pensión de *Luisa*, una viuda que no tardará en ser su amante, creando una suerte de adicción erótica en el joven.

Los sucios manejos en los que se ve mezclada *Luisa* hacen que deba pagar una fuerte suma de dinero a riesgo de perecer si no lo hace. *Trini* tiene ahorros para casarse y *Paco* y *Luisa* ven allí la posibilidad de conseguir el dinero. *Paco* pretexta un trabajo en Burgos y los novios parten hacia esa ciudad.

Trini descubre en el viaje los deseos de su novio y comprende que él quiere a otra mujer. Sentada bajo la lluvia en el banco de una plaza, *Trini* le pide a *Paco* que la mate. Tras el asesinato el joven se reunirá con su amante en las vías de ferrocarril con las manos repletas de sangre, que ni la lluvia borrarán.

El filme tiene muchas lecturas, desde la simple interpretación policíaca, al melodrama. Pero nosotros nos detendremos en el espejo revertido que representan las dos mujeres, como representación del problema del otro que venimos analizando.

El espejo cambiante que juega con la contracara entre una mujer buena y una mala, está ya en los orígenes del cine y la literatura. Para Frenzel, con mayor insistencia que al amante, la literatura duplicó a la amada, proporcionando a dos mujeres de aspecto parecido rasgos característicos opuestos. De allí resultó una importante variante para el motivo del hombre entre dos mujeres. La autora se remonta a la leyenda de Berta (Karlmeinet) de 1320 para luego referirse a Poe, Grimm y Rodenbach²³⁰.

El cine no ha sido ajeno a esta variable, ejemplos huelgan tanto en la comedia, como en el cine de terror y en el drama y melodrama.

En el período mudo Clarence Brown rodó "*El demonio y la carne*" ("*Flesh and the Devil*", 1927) donde a una Greta Garbo hermosa, vampiresa y mala, se le contraponía una dulce, llorona y tierna

²³⁰ Frenzel: op. cit.(1976), Pág.99.

mujercita que rezaba plegarias para que la malvada depusiera su actitud.

En *“Tierra de pasión”* (*“Red Dust”*, 1932), de Víctor Fleming, Clark Gable se encuentra entre los fuegos de una rubia seductora y los de una morena dulce, casada y virtuosa. Finalmente ni una ni otra son lo que sus imágenes prometían. La amante esposa terminará siendo adúltera y la prostituta consolará y atenderá al hombre herido.

Cuando *Trini* cree perder a su novio no vacila en entregarse a él, a costa de perder su virginidad, un capital que en los años cincuenta sólo podía ser ofrendado al hombre tras el casamiento. Las mujeres, pese a ser distintas, tienen rasgos comunes: las dos son posesivas y hacen que el hombre se mueva entre dos fuegos. *“Ambas ansían devorar al macho, cada una a su manera”²³¹*.

Este filme que plantea una antigua variación del tema del doble, sintetiza también algunas características del cine de Aranda, como la necesidad perentoria del otro, *“una necesidad que anula cualquier otro rasgo del carácter o de la educación judeo-cristiana de nuestra civilización, para imponerse sobre todos los tabúes, cualquiera que estos sean”²³²*.

Tras el crimen veremos a los amantes uniendo sus manos a través del cristal de la ventana del tren, confirmando que - esta vez - uno es espejo del otro.

El mismo autor utiliza en el filme *“Intruso”*, otra variable de este tema. Este es un filme de relación amorosa en clave de triángulo. *Luisa* (Victoria Abril), *Angel* (Imanol Arias) y *Ramiro* (Antonio Valero) fueron amigos desde niños. Por entonces eran considerados como

²³¹ Freixas, Ramón y Bassa, Joan: *“Amantes”*, Libros Dirigido, Barcelona, 1996. Pág.22.

²³² Colmena, Enrique: *“Vicente Aranda”*, Cátedra. Madrid, 1996. Pág.208

“inseparables”. *Luisa* se casó primero con *Angel* y luego con *Ramiro*, un prestigioso dentista.

Se suponía que *Angel* estaba en Sudamérica haciendo fortuna, cuando un día *Luisa* lo descubre mendigando por las calles. Ella vuelve a sentirse atraída por él y decide llevarlo a su casa. Después se enteran de que *Angel* está por morir. *Luisa* decide compartir su relación con ambos y cuidar del enfermo. Finalmente los celos de ambos hombres harán que se enfrenten una y otra vez. Es *Ramiro* quien decide aplicarle una inyección letal, pero el moribundo en un último esfuerzo logra inyectar al dentista. La escena final nos muestra a una doble viuda (*Luisa*) y a sus hijos acompañando dos furgones fúnebres hasta el camposanto.

En el caso particular del afiche de la película, *Luisa* se halla frente al espejo, siendo abrazada por *Angel*, pero en el cristal la figura se revierte y cambia. *Luisa* es mostrada de espaldas en el mismo abrazo, pero con ella está *Ramiro*, con rostro enjuto.

Será la mujer quien impondrá sobrevivir a un *Angel* moribundo; y lo hará frente al espejo, al espejo múltiple. Luego, lo forzará a atravesar el espejo de agua de la piscina para que vuelva a respirar.

Esta marcada presencia de espejos repetidos, casi laberínticos, es sinónimo de climas agobiantes, asfixiantes, paralizantes, donde el sujeto parece obligado a verse y sentirse repetido y, con ello, a angustiarse. El espejo es metáfora y marca una presencia infinita e interminable.

Lo llamativo en “*Intruso*” es que plantea la posibilidad, un tanto tabú, de amar a dos personas con el mismo deseo, pasión, desenfreno y erotismo. Si *Luisa* hace el amor con *Angel*, después lo repetirá con *Ramiro*; hasta las últimas escenas se reitera esta simetría relacionada

con el amor. Es otra opción a la hora de sentir. Ingmar Bergman decía que el peor error de la humanidad es la monogamia. En este filme Aranda parece repetirlo. *“Luisa ha encontrado en el amor simultáneo a los dos hombres su forma ideal de vivir, de amar, de sentirse bien, y luchará, contra toda esperanza por ello”*²³³.

En cierta forma nos muestra un reverso de *“Amantes”*. Esta vez son dos los hombres que se disputan el amor de una mujer, hasta ser devorados por la propia pasión. Este variante también es recurrente en el cine. *“El paciente inglés”* (*“The English Patient”*, 1996) es un ejemplo de cómo estos temas siguen teniendo vigencia.

Después de haber visto a *Angel* en la calle, *Luisa* muestra a *Ramiro* algunas fotos de cuando eran niños y se registra este diálogo:

Luisa: *“Habían decidido que cuando fueran mayores ella se casaría con los dos.”*

Ramiro: *“Y así fue”*.

Luisa: *“Pero no al mismo tiempo”*.

Ramiro: *“Solo faltaría eso”*.

El tiempo le dará la razón a los niños que fueron; *Luisa* será la mujer de los dos en un mismo tiempo. Alvarez y Frías entienden que esta es una historia que narra el intento desesperado por recuperar el paraíso perdido de la infancia tras el paso del tiempo²³⁴.

La imagen del afiche de la película es una síntesis de la obra de Vicente Aranda. Allí están representados los dobles en el espejo, los dos actores fetiches y el deseo como manifestación suprema de la pasión.

²³³ Colmena, Enrique: op. cit.(1996) Pág. 228.

²³⁴ Alvares, Rosa y Frías, Belen: *“Vicente Aranda” “El cine como pasión”*. Imprenta Jiménez, Huelva, 1994. Pág.25

Otro realizador español, Julio Medem en "*Tierra*" (1996) cuenta una historia también de amores cruzados. *Ángel* (Carmelo Gómez) cree ser un ángel, y que una voz rige su vida desde el cosmos. Llega a un pueblo para trabajar como fumigador y se enamora de dos mujeres diferentes, *Angela*, (Emma Suárez), una mujer casada y muy sencilla y *Mari* (Silke) una joven audaz y mitomana.²³⁵

La película refiere a la vida actual de los campesinos españoles pero desde una perspectiva filosófica. En ese sentido proporciona una idea universal del "Ser" en el mundo.

Julio Medem se inscribe dentro de una corriente de nuevos realizadores españoles muy elogiado por su filme anterior "*Vacas*" (1992). Su filmografía remite siempre a la naturaleza y los seres que la habitan. También la forma de filmar lo vincula al director argentino, Eliseo Subiela, en cuanto a la incorporación de posibles narrativos y la expresión particular de los usos del lenguaje cinematográfico.

Otra característica de este filme es que el personaje de Ángel se desdobra en el hombre que es y el ser celestial que se le aparece a cada momento. Sobre el final, ambos se separarán para quedarse cada uno con la chica que quiere.

Queremos dejar aquí este tema para continuar nuestro análisis sobre el tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno.

²³⁵ Gasca, Luis: "Un siglo de Cine Español", Planeta, Barcelona, 1998. Pág.490.