

## **TERCERA PARTE**

### ***Luces y sombras***

**Adoro los disfraces,  
y eso desde mi infancia.**

**En Madrid, a veces, me disfrazaba de sacerdote  
y me paseaba así por las calles,  
delito castigado con cinco años de cárcel.**

**Luis Buñuel, "Mi último suspiro".**

## 3.1. ELTEMA DEL DOBLE COMO RECURRENTE EN LA CINEMATOGRAFIA

### 3.1.1. CARACTERISTICAS FRECUENTES

Las películas que refieren al motivo del doble tienen ciertas características que sin dejar de lado las tipologías refuerzan su presentación y no debe obviarse su mención en estas páginas.

La aparición de espejos, cristales, objetos refractales, espacios licuantes son presupuestos básicos de todo filme que aborde el tema. Un ejemplo que viene a cuenta mencionar es el del filme *“Orfeo”* (1925) de Jean Cocteau, cuyos espacios licuantes permiten al héroe mítico atravesar un espejo para encontrarse con la mujer amada. Pero según las lecturas visuales personales realizadas es el mismo poeta el que intenta atravesar los infiernos para saber que hay del otro lado, para resolver enigmas, para descubrir los secretos de su lírica y su visión del mundo. El espectador podrá construir sobre la historia porque el filme de Cocteau, como su filmografía, no han envejecido, se nutren en la mirada renovada de sus espectadores. La niña voladora de la *“Sangre de un poeta”* (*“Le sang d’un poète”*, 1930), sigue guardando cierta extrañeza, la misma que probablemente provocará a Borges su imagen en el espejo, tema que ampliaremos más adelante.

Antes queremos continuar con algunas de las características peculiares que observamos en el desarrollo de la presente investigación.

Otra de las repeticiones la representan la aparición de muñecos, muchos de ellos como sustitutos del personaje protagónico.

Desde retratos personales hasta ocasionales cuadros que nos advierten de alguna pista sobre el tema analizado, la aparición de pinturas que reflejan al personaje principal del filme, que por lo general aparece en el centro de sala de estar o en la biblioteca, no figuran simplemente como un objeto más de la decoración de la película, muy por el contrario sirve para afirmar la presencia o marcar la ausencia del protagonista.

Las fotografías ya analizadas también forman parte de la voracidad icónica de la que hacen uso sus cineastas.

Tanto los espejos, como los cuadros están dotados por lo general de poderes mágicos que permiten a sus personajes atravesarlos o intentar hacerlo.

### **3.1.1.1. “SOMBRAS NADA MÁS”**

Las espectros, también son objeto de culto de los autores que utilizan esta temática. Víctor Stoichita en su ensayo *“Breve historia de la Sombra”* dice: “el origen de la representación artística en su totalidad se remite al primitivo estado de la sombra. Explica que sus inicios (iniciis) se definen como “oscuros” (inserta) lo que equivale a reconocer su carácter mítico”.<sup>236</sup>. No olvidemos, en ese sentido, las sombras chinescas como primitivas imágenes del mundo artístico o en la literatura la cueva de sombras de Platón y el imaginario audiovisual que propone el escrito de aquel entonces. Si la sombra puede sugerir una duplicación negativa, también conlleva a pensar que detrás de ella está la luz, porque la sombra reproduce siluetas si la iluminación lo permite,

---

<sup>236</sup> Stoichita, Víctor: *“Breve historia de la Sombra”*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999. Pág.16.

de lo contrario, aunque parezca obvio nos moveríamos en el terreno de la oscuridad.

En el capítulo referido al *Hombre y sus dobles*, Stichoita, comienza con una frase de Hölderlin: “*Encontrar la imagen de mi corazón, dice, o En las sombras o aquí.*”<sup>237</sup>. Esta nota sigue con una introducción sobre el Siglo de las luces para proseguir con un detallado relato de la novela de Adelbert von Chamisso, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, así como de sus ilustraciones.

Dentro del escenario universal de la historia del cine, resulta inolvidable la figura del vampiro ascendiendo por la escalera en busca de la joven y hermosa *Mina* en “*Nosferatu*” de Murnau o los planos que permiten observar la sombra detrás del Dr. Caligari (el recordado fotograma muestra la figura siniestra del médico, mientras que a su derecha se duplica la imagen de perfil en una ancha y monstruosa sombra). Inclusive un filme de aquellas épocas, *Schatten* (1923), de Arthur Robison, parte del título “*Sombras*” para desarrollar su historia. Otros títulos memorables pueden repasarse dentro del cine expresionista. Se suceden, entre las más recordadas, *El otro* (“*Das Andere*”,1913); *La muñeca* (“*Die Puppe*”,1919) de Ernest Lubitsch. Stichoita recuerda que tanto Murnau como Wiene desarrollaron una técnica fílmica basada en la sinécdoque, esto quiere decir que cada encuadre o plano, se concibe en la totalidad del film. “Por esa razón –dice– los fotogramas de las películas del expresionismo alemán se dejan reproducir tan fácilmente en un libro sin que, por ello, pierdan ni un ápice de su fuerza, su impacto”<sup>238</sup>. En ese sentido la sombra hace visible lo invisible, muestra el interior del personaje, su lado sombrío, opaco, negativo. Es indudable que *Nosferatu* o *Caligari* representaban

---

<sup>237</sup> Ibidem, Pág. 159.

<sup>238</sup> Ibidem, Pág. 155, 156,157.

figuras que escondían algo, un secreto siniestro, a punto de dar a luz su insanía.

Si observamos inclusive el imaginario fantástico de los dibujos de animación, Peter Pan o Pinocho de Walt Disney refuerzan los ejemplos citados. Estos esquemas del imaginario audiovisual han llegado a los terrenos de la publicidad. Stoichita presenta la imagen de un anuncio publicitario de Chanel para el perfume Egoïste, Platinum, 1994, donde se observa a un hombre peleando con su sombra cuya figura en la pared es gigantesca.

Antes de cerrar la característica sombría que recorre el tema del doble vale recordar la bella pintura de William Rimmer, *“Huida y persecución”*, de 1872, realizada en óleo sobre lienzo, 45,7 x 66,7 cm, ubicada en el Museum of Fine Arts, de Boston. La imagen del hombre que corre desesperadamente en un museo, perseguido por una imagen lejana de sí mismo se nos ocurre que puede haber servido de fuente en cuanto a la utilización de posibles narrativos en el cine, así como del dilatado imaginario audiovisual del sujeto moderno.

Otras apariciones recurrentes son las contrafiguras que refuerzan los motivos. Por ejemplo, las gemelas que aparecen en el filme *“Inseparables”*, para un encuentro “casual” o furtivo con los protagonistas.

Los dobles que hacen referencia a no humanos pero cuyas figuras pueden surgir de personas, refuerzan su ferocidad, un ejemplo es la saga de Alien. En este sentido, la monstruosidad es otra de las características reiterativas en el cine estudiado.

También la aparición del sueño o la pesadilla es otro de los referentes que refuerzan el motivo. La utilización de estos recursos aparecen frecuentemente como forma de recuerdo o para resolver

algún enigma que plantea la película. En algunos casos todo el filme nos está hablando de un sueño. “*La vendedora de fantasías*” (1950) filmado por Daniel Tinayre e interpretado por Mirta Legrand y Alberto Closas, es un buen ejemplo de la utilización de este recurso. El *thriller* cuenta la historia de una empleada de tienda que se ve involucrada en un robo y asesinato. Sobre el final de la película observamos que todo se trataba de una pesadilla de la protagonista. Este filme ilustra el tema de la ensoñación como posible narrativo de utilización frecuente. La utilización de los “sueños” ya lo hemos repasado en la primera parte de la tesis y lo seguiremos analizando a lo largo de ella.

### **3.1.1.2. ESPACIOS ESPECULARES: EL OTRO EN EL CRISTAL**

En las culturas primitivas de Austria y Europa central se tapaban los espejos cuando las personas morían por temor a que en ese espacio de reflejos quedara atrapada el alma del difunto.

En los relatos fantásticos los espectros no se reflejan en los espejos. Circulan en esta variable vampiros, fantasmas, brujos y toda una amplia serie de extraños sujetos de la literatura que ya describieron, Poe, Stoker, Lovecraft, Hoffman, Dostoievsky. etc

Quienes han recurrido al tema del *doble* en el cine presentan, por lo general, espejos en la escenografía de los filmes. La noción de imagen especular resulta inevitable a la hora de realizar un análisis sobre los elementos que son utilizados para reforzar el motivo.

Pero los espejos no sólo han servido para devolver o negar imágenes, también han permitido devolvemos otro lugar, otro espacio hacia donde ir. “*Alicia a través del espejo*”, de Lewis Carroll, viene a

nuestra memoria como la primera en atravesar ese umbral entre el mundo real y el de ficción. Este tema ya mítico, “*se sustenta en la atribución de realidad tridimensional al fantasmático espacio perspectivo hiperrealista ofrecido por el espejo, que deja así de ser un espacio virtual o ilusorio para mudarse en un universo extenso. Esta mágica mutación nos recuerda que el espacio perspectivo es también una reserva de representación y de narratividad, sobre todo en el ámbito de las imágenes secuenciales y móviles*”<sup>239</sup>.

Más cerca en el tiempo Jorge Luis Borges atribuía su rica literatura fantástica a la impresión que provocaron los espejos en su infancia, reflexiones que ya citamos antes. El autor argentino escribió una poesía que *refleja* todo su encanto y perplejidad frente al cristal.

*Infinitos los veo, elementales  
ejecutores de un antiguo pacto,  
multiplicar el mundo con el acto,  
generativo, insomnes y fatales.  
Prolongan en este vano mundo, incierto  
en su vertiginosa telaraña;  
a veces en la tarde los empaña  
el hálito de un hombre que no ha muerto.  
Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro  
paredes de la alcoba hay un espejo,  
ya no estoy sólo. Hay otro.  
Hay un reflejo*

---

<sup>239</sup> Gubern, Román: op. cit. (1987). Pág.85.

*que arma en el alba un sigiloso*

*teatro.*<sup>240</sup>

Tanto este poema como la explicación que el autor nos proporciona en la primera parte de esta investigación, nos permiten pensar que los motivos que lo llevaron escribir sobre los dobles pueden extenderse a otros escritores y cineastas. Siguiendo este razonamiento podemos decir que sus personajes se reconocen en el espejo y en algunos casos, como veremos luego, se construyen también en él.

Las fuentes psicológicas tienen otro tanto para decirnos sobre el tema. Según la hipótesis de Lacan el sujeto se constituye a través del espejo, en la imagen y lo imaginario. Después llegará, en el plano simbólico, el lenguaje para explicar la realidad del sujeto. Sin embargo, el espejo constituirá aquel lugar imaginario esencial en su desarrollo.

*“Las reflexiones de Lacan sobre la etapa del espejo nos sugieren que percepción (o, al menos, percepción del propio cuerpo como unidad no fragmentada) y experiencia especular van a la par. El espejo es un fenómeno-umbral, que marca los límites entre imaginario y simbólico*<sup>241</sup>”.

Las variables en los estados pre-sicóticos y pre-esquizofrénicos, donde el individuo padece crisis de identidad, hacen que éste vea su imagen multiplicada en el espejo.

La socialización del sujeto es fundamental para establecer esta noción de reconocimiento en el espejo. *“El inicio de la socialización ha sido esencial para hacer posible la fase del espejo, como demuestran los “niños salvajes” Kaspar Hauser y Victor de l’Aveyron, quienes*

---

<sup>240</sup> Borges, José Luis: *Obra poética 1923/1977*. “Los espejos”, Editorial Alianza, Madrid, 1981. Pág. 126.

<sup>241</sup>Eco, Umberto: *“De los espejos y otros ensayos”*. Editorial Lumen, 1985, Barcelona. Pág. 12.

*rescatados de la asocialidad total eran incapaces de identificar su imagen especular y buscaban a alguien detrás del espejo. Es decir, a pesar de su edad vivían en un estadio de conciencia anterior al bebé lacaniano, demostrando con ello la importancia del proceso de aculturación en la percepción<sup>242</sup>.*

El mito de Narciso y las explicaciones psicoanalíticas sobre el enamoramiento narcisista de la propia imagen también encuentran en el espejo su objeto de estudio.

Si para los antiguos el doble se encontraba en el reflejo del agua o en el espejo y de su cualidad mágica daban testimonio los cristales rotos y las desgracias que podían suscitar, hoy estas presencias parecen pasar ignoradas. Morin advierte que en la actualidad la costumbre de estar rodeados de espejos contribuye a que no nos extrañemos de su presencia. De igual manera ha desaparecido la imagen del doble. *“Necesitamos la sorpresa nocturna de un espejo para que nuestro fantasma se aparezca de repente, desconocido, casi enemigo<sup>243</sup>”.*

En el cine los espejos han habitado desde los lejanos filmes mudos hasta las muy sofisticadas películas de hoy. El cinematógrafo, en sí, es una superficie reflectora imágenes que en nosotros crean una extraña sensación de realidad.

La mayoría de los relatos fantásticos referidos al tema del doble tienen puntos de referencia en el espejo y en ese mundo imaginario que tan realísticamente refleja. Existe en ellos un rechazo al espejo o, por el contrario, un deseo de traspasarlo. Pero también *“hay espejos que producen rejuvenecimiento y envejecimiento<sup>244</sup>”.*

---

<sup>242</sup> Gubern, R.: op. cit.(1987), Pág.31.

<sup>243</sup> Morin, Edgar: op. cit. (1972 a). Pág.38.

<sup>244</sup> Rank, O.: op. cit. (1982). Pág.46.

En el caso de *“El Amante bilingüe”* (España, 1992) de Vicente Aranda, el espejo le devolvió al protagonista un rostro humano, le permitió volver a ver a la mujer amada y lo reinsertó en la vida.

Otro recurso utilizado es la multiplicación de los espejos. El recurso ha sido empleado más de una vez, basta recordar algunas cintas inolvidables como *“El circo”* (*The Circus*, 1928) de Chaplin, Marilyn frente al espejo en *“Como casarse con un millonario”* (*How to Marry a Millionaire*, 1953), la visión febril de Orson Welles en *“La dama de Shangai”* (*The Lady from Shanghai*, 1947) o el marido angustiado e impotente de *“Extasis”* (*Ekstase*, 1933).

### **3.1.1.3. “TU IMAGEN EN LA PARED”**

Como ya dijimos, otro recurso muy utilizado en el motivo que tratamos, es la utilización de cuadros como materiales que permiten acceder a otro estadio. Al igual que la utilización del espejo, el retrato permite al sujeto de la obra cinematográfica salir o entrar en él desde formas distintas.

Desde la narcisista obra de Oscar Wilde *“El retrato de Dorian Gray”*<sup>245</sup> por nombrar un punto de partida desde la literatura, la pintura y su marco, los trazos del artista en el lienzo permitieron al cine hacer uso de él. Inclusive la obra de Wilde registra obligadas versiones del libro. Una de ellas es la de Albert Lewin, filmada en 1945 e interpretada por George Sanders y Hurd Hatfield, entre otros. La obra encarna el tema esencial de perpetuar la belleza física y la juventud en la imagen pictórica, en el retrato. Un siniestro pacto permitirá que Dorian

---

<sup>245</sup> Wilde, Oscar: *“El retrato de Dorian Gray”*, Biblioteca La Nación, Editorial Planeta, Buenos Aires, S.A., 2000.

permanezca joven y espléndido mientras su imagen en el lienzo envejece. En este caso hablaríamos de perpetuar la belleza a través de la imagen fija impresa por el retratista.

Sin embargo, Fritz Lang rodará ya en 1944, "*La mujer del cuadro*" ("*The woman in the window*"), filme policial que une elementos del psicoanálisis y la estética expresionista como sólo el maestro alemán podría hacerlo.

Bajo la pluma de Nunnally Johnson, la historia relata la vida de un hombre común, *Richard Wanley* (Edward Robinson), atraído por la imagen de una mujer en un cuadro (Joan Bennet) que lo conducirá a una pasión desbordante que culminará en un crimen y un suicidio. La imagen reflejada en el cuadro dista mucho de la real.

Pero los cuadros han sido motivo de muchos relatos cinematográficos. Otra obra memorable es la "*Laura*", de Otto Preminger, clásico del cine negro y voluminosa novela de Vera Caspary.

La película comienza con un monólogo que anticipa el doble fantasma que representa *Laura*. Waldo Lynecker (Clifton Webb) dice allí: "Nunca olvidaré aquel fin de semana en el que murió *Laura*. Un sol de fuego ardía en el firmamento como a través de una gigantesca lente. Fue el domingo más caluroso que recuerdo. Tenía la sensación de que yo era el único ser humano que se había quedado en Nueva York, puesto que desde la horrible muerte de *Laura* me sentía solo. Yo, *Waldo Lynecker*, era el único que la había conocido de verdad, y empezaba a escribir la historia de *Laura* cuando uno de esos inconfundibles policías vino a verme".

A partir de entonces nos enteramos de la historia de *Laura*, una bella, dulce y talentosa joven que se relaciona con un escritor prestigioso que

pasa a ser su protector. Los encuentros entre *Laura Hunt* (Gene Tierney) y *Waldo* se suceden, la relación se profundiza. *Waldo*, mucho mayor que *Laura* está muy enamorada de ella. Aunque se conforma con una relación de amistad desacredita a los pretendientes de la muchacha. Sin embargo no puede impedir el noviazgo que *Laura* mantiene con *Shelby Carpenter* (Vincent Price), quien aparecerá como el principal sospechoso de la supuesta muerte de la joven.

Los *flashbacks* y la permanente presencia de *Laura* en el retrato colocado en el piso del departamento de la joven nos hacen sentir su presencia como si estuviera viva. El detective (Dana Andrews) que investiga el homicidio también siente una fuerte atracción por la joven y suele mirar el cuadro donde está retratada. El agente se quedará dormido en un sofá en el apartamento de *Laura* (el relato nos hace pensar que se duerme pensando en la joven). *Laura* aparece sorpresivamente en el departamento; regresa de una temporada de descanso y saca al policía de sus sueños. La imagen del retrato se materializa. Así nos enteramos que no ha muerto y que otra muchacha murió en su lugar.

De tal forma que en el filme se observan dos duplicaciones de *Laura*, la que muere en su lugar y el retrato inmenso que siempre acompaña a la narración. El peso del doble en la pintura que retrata la esbelta figura de *Laura*, es lo que nos importaba destacar de este filme.

Este policial, clásico relato de cine negro, es una película que recurre a la duplicación e identificación del personaje mediante el retrato pictórico.

De tal forma que la bella protagonista se verá reflejada mediante sucesivos *flashback* y en el cuadro que la reproduce de cuerpo entero. La significación de este lienzo es sugestiva dado que la aparente ausencia de la joven es percibida como presencia tanto por el inspector

como por los espectadores. La aparición de “*Laura*” en la misma sala donde está su retrato atormentará al agente que investiga el homicidio del que fuera víctima otra mujer, muy parecida a ella.

En el caso del filme “*Vértigo*” el refuerzo de la temática está dado por la presencia de una mujer del siglo XIX. Se trata de una pintura que representa a *Carlotta Valdez*, figura central del museo del Palacio de la Legión de Honor que cumplirá la función de fantasma en la vida de su supuesta nieta, *Madeleine*, quien va a verla todos los días e intenta copiar su peinado. El agente encargado de resolver los enigmas que plantea el filme, recuperará parte de la historia de la mujer del cuadro a través de un boletín informativo del museo, que reproduce en su carátula dicha imagen. Esa misma pintura volverá a ser dibujada en tono de broma por la amiga del agente, resolución típica de los anticlímax que Hitchcock nunca dejó de presentar sutilmente en sus películas (sobre este tema ampliaremos luego).

En estos casos la figura en el lienzo tiene particular significación a lo largo de todo el filme, sin embargo en otros actuará como refuerzo de la temática analizada.

También existe la posibilidad de atravesar el cuadro pero esta ya no es competencia de nuestra tesis, filmes como “*Los sueños*” de Akira Kurosawa, el fragmento referido a “*Los cuervos*”, o películas como “*La clave del enigma*” basada en la novela de Arturo Pérez Reverte, proponen analizar desde el cine la magia de la pintura, sus secretos, todo lo que nos dicen a lo largo del tiempo. Este apartado solo intenta reflexionar acerca de los retratos pictóricos que refuerzan o afirman el fenómeno del doble en el cine.

### 3.2. CUATRO FILMES CLAVES DEL MOTIVO

A continuación analizaremos, de acuerdo a las tipologías revisadas, cuatro filmes que consideramos pertinentes a nuestros estudios. Cabe acotar que los cuatro directores elegidos, en la mayoría de su obra, presentan una recurrencia del tema del doble en sus obras

En primer término ilustraremos con el filme “*Vertigo*” de Alfred Hitchcock que corresponde a tres tipos de tipologías:

- la B, referida al doppelgänger o de los gemelos idénticos,
- la D que refiere al mito de Anfitrión o disfraz y, en menor medida,
- la E, o mirada estereoscópica, dada por la observación reiterada del protagonista masculino sobre su objeto de deseo.

Luego ofreceremos una lectura sobre el filme “*Persona*”, de Ingmar Bergman, que obedece a la primer categoría de desdoblamiento en cuanto a la vampirización de sus protagonistas y la confusión y fusión de sus rostros.

Buñuel, no deja de sorprendernos, con su particular mirada sobre el tema del doble en “*Ese oscuro objeto del deseo*”. Este filme puede encuadrarse dentro de la primer tipología (desdoblamiento), y la última (mirada estereoscópica), pero siempre dentro de una variada y asimétrica mirada del autor, que lleva el motivo al máximo de la expresión surrealista, utilizando dos actrices para un mismo papel protagónico.

Por último, en “*La doble vida de Verónica*”, de Krzysztof Kieslowski, encontramos la tipología B, es decir, el tema alemán del doppelgänger o de los gemelos idénticos.

### 3.2.1. "VERTIGO", DE ALFRED HITCHCOCK

**"No hay terror en el salto...  
sólo en la anticipación de éste".  
A.H.**

El encuentro de Hitchcock con Murnau en la Alemania expresionista de principios de siglo pasado es un dato puntual para pensar la reiterada recurrencia de la utilización del motivo del doble en su cinematografía, búsqueda que tendría su eclosión en 1958 con la realización de "*Vértigo*".

Se conocieron en Munich. Murnau filmaba "*El último*" ("*Der Letzte Mann*, 1924) y, en un plató anexo, Hitchcock rodaba su primera película, "*El jardín de la alegría*" ("*The pleasure garden*", 1925), con guión de Eliot Stannard, según la novela de Oliver Sandys. Este encuentro unido a su experiencia como Ayudante de Dirección en los estudios UFA de Alemania, proporcionaría a sus filmes influencia expresionista tanto en la narración visual como en la composición de sus personajes y en la elección de la temática mencionada.<sup>246</sup>

Educado en medio de la rígida sociedad victoriana propia de la Inglaterra de principios de siglo XX que dio origen al nacimiento de clásicos personajes de la literatura fantástica, Alfred Hitchcock pasó de ser, en 1919, redactor de rótulos para las películas mudas en los estudios Paramount's Famous Players-Lasky de Londres, a Ayudante de Dirección en 1922, para convertirse, en pocos años, en un famoso director de cine.

---

<sup>246</sup> VV.AA: "Historia General del Cine", Volumen V, Thomas Elsaesser dice que la UFA de los años veinte fue un desastre financiero pero "una Meca para los creadores cinematográficos: la admiración de Hitchcock por Murnau, la de Bueñuel por Lang". Cátedra, Barcelona, 1997, Pág.44.

Entre Inglaterra y Estados Unidos este cineasta filmó una cincuentena de películas, todas ellas con rasgos especiales de misterio, erotismo, cierta angustia existencial en el marco de una delicada operación técnica, utilizada para crear atmósferas determinadas, calculando hasta el mínimo detalle. Fueron esas historias de intrigas las que le permitieron indagar algunos enigmas canónicos de la historia humana, como el miedo, el temor a la naturaleza, el misterio del amor. Sueños que pueden devenir en pesadilla toda vez que la sombra de un oscuro pasado es revelado. La reiterada trama en torno al individuo que vive tranquilo y que, de pronto, se enfrenta a hechos que lo desbordan es clave y motivo del cine de este autor. Lo imprevisible comienza a contaminar el escenario en el que deberá moverse el personaje, hasta sobrevivir o hundirse en las penumbras. Hitchcock avanza sobre temas tabúes, como la necrofilia y la locura, integrando al espectador, permitiéndole identificarse con el personaje y la patología que padece. El erotismo no es sólo patrimonio de los vivos, como veremos más adelante: el *poético mago del suspenso* puede conmovernos con la pasión de un hombre hacia un fantasma.

Su imaginario es de tal sutileza que en la única película donde debía incurrir en el motivo del doble por las características del personaje no lo hace. Es el caso *“Encadenados”* (*“Notorious”*, 1946) donde Ingrid Bergman, protagoniza a una espía, que no cambia de identidad.

Desde 1922 hasta 1958, en que filma *“Vértigo”*, el autor realiza cuarenta y siete películas. Un breve repaso sobre la obra nos permitirá ver cómo incursiona en el motivo.

Tanto dentro de la comedia como en el espionaje desde sus comienzos hasta *“Rebecca”* (1940) abunda en una variable del tema que clasificamos como de cambios de identidad. A partir de aquí empezará a trabajar con la imagen del doble que no existe pero cuya

manifestación es una sombra. Podríamos decir que estamos frente a la presencia de una ausencia, frente al doble muerto.

Dentro de esta variable se encuentran “ *Sospecha*” ( “*Suspicion*”, 1941); “*La sombra de una duda*” ( “*Shadow of a doubt*”, 1943), “*Recuerda*” ( *Spellbound*, 1945), “*El proceso Paradine*” ( “*The Paradine case*”, 1947). Dos son las obras paradigmáticas referidas a la presencia del doble muerto: “*La soga*” ( “*The rope*”, 1948) y “*¿Quién mató a Harry?*” ( “*The trouble with Harry?*”, 1956”) donde en todo momento se estará apelando a la presencia del cuerpo sin vida de uno de los personajes. Este cobra entonces la categoría de doble muerto en términos de Morin.

Antes y después de “*Vértigo*” Hitchcock se va a permitir extrañas variables del motivo. Una de ellas es “*Encadenados*” ( “*Notorious*”, 1946), cuya espía mantiene la identidad, o el caso de la comedia “*Con la muerte en los talones*” ( “*North by Northwest*”, 1959) donde el supuesto “doble” del personaje no existe.

El tema del falso culpable llega hasta el título de uno de sus filmes “*El falso culpable*” ( “*The wrong man*”, 1957).

Después de “*Vértigo*” Hitchcock siguió trabajando sobre el motivo del doble desde distintas perspectivas, aunque profundizó los temas psicológicos dentro de sus variables. En 1960 llegó “*Psicosis*” ( “*Psycho*”), basado en la novela de Robert Bloch, cuyo personaje principal es psicótico y para matar se disfraza de su madre, tomando supuestamente la personalidad de ella. Esta patología representa una enfermedad emocional grave, los trastornos que provoca suelen relacionarse con distintas dificultades para afrontar la vida cotidiana y las relaciones con otras personas. Son dos las categorías principales en las que se divide este tipo de patología. Unas están asociadas con síndromes cerebrales orgánicos, otras son de características

funcionales, como las esquizofrenias o las patologías maniaco-depresivas.<sup>247</sup> En 1964, con “*Marnie, la ladrona*” (“*Marnie*”), basado en la novela de Winston Graham, es la mujer quien padece trastornos bipolares. Así continuó hasta 1976 cuando cierra su obra con el filme “*La trama*” (“*Family Plot*”), basado en la novela de Victor Canning.

### 3.2.1.1. LA CIUDAD MODERNA

“*Vértigo*” se puede considerar como un paradigma del desdoblamiento en el cinematógrafo, cuya temática ha sido analizada no sólo desde la historia del cine, sino desde las tradiciones mítico poéticas<sup>248</sup> y la filosofía<sup>249</sup>.

Revisada por la crítica y considerada hoy uno de los filmes más recordados del director inglés, su trama gira alrededor de una historia de dobles.

El filme, para José María Carreño, permite una constante interrogación dada su significación polivalente.<sup>250</sup> Su perfección

---

<sup>247</sup> Stedman's Diccionario de Ciencias Médicas, Op.cit (1993), Pág. 1157

<sup>248</sup> A menudo la obra ha sido comparada con el mito de Orfeo en virtud de la búsqueda que hace Scottie de la mujer amada hasta los umbrales de la muerte; y con la leyenda medieval de Tristan e Isolda, en tanto mito y tragedia. El escritor Diego Fischerman, en relación con la opera alemana, aporta algunas ideas que bien podrían servir para el análisis de “*Vértigo*”. “Wagner –dice- lo único que hizo fue dramatizar y ordenar mitos preexistentes. Me interesa limpiar *Tristán e Isolda* de lo meramente argumental. Es una historia sin tiempo. Y sin un lugar determinado. Para mí debe transcurrir en un no-lugar y en un no-tiempo que sean, al mismo tiempo, todos los lugares y todos los tiempos. NRO.144 - SEPTIEMBRE 2000. Jean-Yves Thibaudet. El especialista. Por Pablo Kohan. *Tristán e Isolda. Goce y dolor*. Por Diego Fischerman Fischerman.BillEvans.URL: <http://www.revistaclasica.com.ar/2000-09/homepage.htm>

<sup>249</sup> Entre la variada bibliografía acerca de la obra del autor inglés y los escritos sobre *Vértigo*, resulta imprescindible citar a Eugenio Trías, quien realizó un estudio pormenorizado del filme, desde una perspectiva filosófica, en “*Lo bello y lo siniestro*”, que en 1998 ampliará titulado titulado “*Vértigo y pasión*”. *Un ensayo sobre la película Verrtigo, de Alfred Hitchcock*, Madrid, Taurus.

<sup>250</sup> Carreño, José María: Alfred Hitchcock, Ediciones JCColección: Directores de Cine. Número 3, Madrid, 1980. Pág. 51.

formal, además, sumerge al espectador en el misterio del ser. Así estamos frente a una película romántica y clásica. Para el autor, existen creadores geniales que sintetizan estos universos, “Shakespeare es uno. El director de *Vértigo*, otro”.<sup>251</sup>

López Llaví titula su crítica “Una pel·lícula que té més d’un quart de segle i en sorprèn la modernitat”.<sup>252</sup>, para explicar luego que se trata de un filme tremendamente moderno, tanto en la estética como en la narrativa, en el guión y la interpretación de actores. El crítico subraya la habilidad de Hitchcock para conducir el guión por senderos imprevisibles.

La película está basada en el libro de *D’entre les morts* de Boileau y Narcejac. Hitchcock niega que el libro fuera escrito especialmente para su película: “ya era un libro antes que se compraran los derechos para mí”.<sup>253</sup> Su interés por filmar “*Las diabólicas*”, cuyos derechos ya habían sido comprados, llevó a los autores franceses a escribir una novela similar a ésta.

“De entre los muertos” es la cuarta novela escrita por Boileau y Narcejac. Su título “alude a la obsesión del protagonista por la promesa católica de la resurrección que confunde a nivel inconsciente con la fantasía pagana de la reencarnación, a la cual relaciona de forma expresa, desde que se enamora de *Madeleine*, con el mito helénico de Eurídice, la amada de Orfeo, hijo de Apolo y Calíope”<sup>254</sup>.

---

<sup>251</sup> Ibídem, Pág.52.

<sup>252</sup> López Llaví, titula su crítica “Una pel·lícula que té més d’un quart de segle i en sorprèn la modernitat”. *Critica de Cinema*. Avui, 17 de julio 1984.

<sup>253</sup> Truffaut, François: “*El cine según Hitchcock*”, Alianza Ed., Madrid, 1988.Pág.209.

<sup>254</sup> Aguilar, Carlos: *Revista NICKELODEON*, “El túnel del amor, en torno a una novela genial”.Pág.225.

Más allá del libro argumental, “*Vértigo*” bebe de múltiples fuentes mitológicas<sup>255</sup> y literarias. Además de las referencias a los mitos de “*Orfeo y Euridice*”, “*Tristan e Isolda*” o “*Pigmalion*”, también se puede citar a Edgar Allan Poe con su “*Retrato oval*”, la novela del autor deductivo Wilkie Collins “*La dama de blanco*”, así como la reconocida novela de Ernesto Sábato “*El túnel*”<sup>256</sup>. En 1955, el cantante y director de cine argentino, Hugo del Carril, filmó, un melodrama finisecular titulado “*Más allá del olvido*”. El guión de la película corresponde al exiliado republicano español en Argentina, Eduardo Borrás. La película trata un tema similar a la película “*Vértigo*” y podríamos decir que, de alguna manera la anticipa.<sup>257</sup> Este filme también nos refiere al amor como obsesión. En este caso la de un hombre viudo incapaz de transitar el duelo de la muerte de su esposa, razón por la que se involucra con una mujer que se parece a su esposa muerta. Laura Hidalgo y Hugo del Carril, son los intérpretes de este curioso filme muy emparentado en cuanto a estética se refiere, a la sutileza estilística de Saslavsky y Christensen.

---

<sup>255</sup> Miguel Marías sostiene que *Vértigo* compila cuatro mitos decisivos de nuestra cultura occidental que se relacionan directamente con la creación artística. En ese sentido opina que se presentan Polifemo y Galatea, en su variante frankensteniana; el segundo es Orfeo y Euridice; el tercero es el Döppelgänger de los románticos junto al tamiz de *Jekyll y Mister Hyde* de Stevenson y el amor en la muerte y más allá de este encarnado por *Tristan e Isolda*. Explica, además, que los mitos confluyen en lo que con acierto Robin Wood, Jean Douchet y Eugenio Trías consideraron una parábola de la creación y de la puesta en escena. “Volver a sentir *Vértigo*”, Revista NIKEL ODEON, Otoño 1997, No. 8, Edita NICKEL ODEON, Madrid, Pág.264.

<sup>256</sup> Aguilar, Carlos: Revista NICKELODEON, No.8, ORDET-VERTIGO, Resurrección y cine, “El túnel del amor, en torno a una novela genial”, Madrid, Pág.226.

<sup>257</sup> El crítico argentino Horacio Bernades en una nota titulada “*El vértigo argentino*”, publicada por un suplemento del diario *Página/12* dice: “Los franceses Boileau y Narcejac, autores de *D’entre les morts*, la novela en que se basa *Vértigo* ¿habrán visto acaso acaso la película de Del Carril? Difícil. Mas posible sería, en tal caso, que Boileu y Narcejac hayan tomado su fuente “de inspiración” de *Brujas, la muerta*, la novela belga de George Rodenbach (1855-1898) que adoptó Borrás para *Más allá del olvido*. Nunca se sabrá.” Suplemento “RADAR”, del 27-01-02, “El vértigo Argentino”., Págs.23.

Eugenio Trías, quien aporta abundantes referencias en ese sentido, insiste en incorporar el cuento de Hoffman “*El hombre en la arena*” como fuente de inspiración para la obra. Un análisis que, por otra parte, ya hiciera Freud en torno a la presencia de *lo siniestro* en la obra de arte.

Capítulo aparte merece la preeminencia fáustica en la obra. Aunque no exista un pacto demoníaco para encontrar a la mujer amada y perdida, igualmente el protagonista se valdrá de todos los medios a su alcance para recrearla. En ese sentido, “La manera en que Goethe utiliza el mito de Helena en el Segundo Fausto es otra clave para entender el mito de *Vértigo*”.<sup>258</sup>

En este tránsito hacia los misterios eternos, “*Vértigo*”, relata las investigaciones del agente *Scottie* (James Stewart) acerca de la esposa de un amigo.

En apariencia, la enigmática mujer (*Madeleine*/Kim Novak) se cree poseída del espíritu de su abuela. El filme, de efecto acumulativo, presenta dobles personaje y dobles finales que analizaremos a continuación.

“*Vértigo*” representa la tragedia por esencia del cine de misterio. El amor es un laberinto de infinitas puertas, la entrada o la salida puede ser un espejismo toda vez que debemos tomar una decisión.

Desde el primer plano del ojo de Kim Novak, sabemos que estamos entrando en un dédalo, porque el espiral que se dibujará sobre la pantalla es el primer llamado a la aventura, es la puerta del laberinto, y lo es también del engaño. La mirada puesta sobre círculos giratorios siempre resulta hipnótica, más aún si se la mira en

---

<sup>258</sup> Rubio, Miguel: Revista NICKEL ODEON, No.8, Otoño 1997, Madrid, Pág. 236.

una imagen cinematográfica. Como si del mismo centro del huracán surgiera lo monstruoso. Los carteles nos anunciarán que el filme es de Alfred Hitchcock. Ese es el primer comienzo del filme, luego la persecución de *Scottie* sobre los tejados nos advertirá acerca de la otra historia, la que explica el temor del agente a las alturas, su fobia, su "*Vértigo*".

Este filme, atravesado por la vida en la ciudad entendida como moderna, significa también una mirada geométrica sobre sus arterias y venas. Es que el filme "*palpita*" en el cuerpo de los protagonistas, se inscribe en la piel de cada uno de sus intérpretes. Son cuatro los días que unen a *Scottie* y *Madeleine*, y en esas jornadas se recorrerá la ciudad de forma diurna y nocturna. La mirada va en dos sentidos: horizontal y vertical, con características propias del cine mudo, dado que no hay diálogos entre ellos durante bastante tiempo; sólo la música acompaña los pasos de los personajes. Esteve Rimbau sintetiza diciendo que "un estudio de la geometría espacial derivada de escenarios –como el puente de San Francisco o un campanario constituido en escenario de un crimen- justifican la tendencia al vértigo que padece el protagonista."<sup>259</sup> Esto para el autor es un magnífico ejercicio de síntesis. De alguna forma la obra participa de la idea de que la ciudad moderna produce vértigo en sus habitantes y lleva esa sensación al límite mismo de la piel.

---

<sup>259</sup> Rimbau, Esteve: "*Vértigo*" (*De entre los muertos*); Avui, 1 Marzo de 1998, Barcelona, España.

### 3.2.1.2. ACROFOBIA

“*Vértigo*” cuenta varias historias relacionadas con el sujeto moderno. La vida en la ciudad como espacio comunicacional puede transformarse en fuente de angustia toda vez que los “sueños” no se realicen. La atmósfera onírica que por momentos toma el relato es una prueba de lo que estamos diciendo. La acrofobia es un miedo mórbido a las alturas<sup>260</sup> y un acertijo para Scottie. Es el paso para revelar el engaño y también la puerta de entrada al misterio. Nos preguntamos si cada uno de los temores y ansiedades que padece el sujeto de hoy no pueden convertirse en las “llaves” hacia la solución de esos problemas.

La ciudad entendida como moderna, como modelo de vida urbana aparece a partir de la Revolución Francesa. Esta nueva forma propone otro modelo de vida, un cambio de escena. En esta ciudad nos movemos, tenemos experiencias vitales, el tiempo transcurre entre los hallazgos y los peligros que implica involucrarse en el palpitar de la urbe. Supone pensar la otredad, quién es en este caso el otro, ese ser anónimo.

A finales del siglo dieciocho y principios del diecinueve empieza a perfilarse una ciudad donde se produce el cambio. Se construye a través del vértigo que se plasma en la construcción de grandes galerías donde las personas empiezan a circular.

La ciudad que es urbe, metrópolis, capital, villa, población, localidad, centro significa también emplazamientos, etapas de crecimiento, funciones y se compone de una población cuyos orígenes dibujaron un plano urbano, trazaron sus rasgos y compusieron la historia en sus calles y avenidas.

---

<sup>260</sup> Stedman' s Medical Dictionary, Diccionario de Ciencias Médicas, 1993, Editorial Médica Paramericana, Buenos Aires, Pág.26

Richard Sennet nos explicó a través de *“Carne y piedra”*<sup>261</sup> cómo el cuerpo y la ciudad se construyen en la civilización occidental. La relación entre la piel y la urbe puede provocar sensaciones ambiguas. La ansiedad aparece en las grandes ciudades europeas producto de un temor que tienen las personas a mostrar su sensibilidad en la vida pública que comienza a experimentarse como una vida falsa generada por las rígidas reglas de urbanidad. Sobreviene la necesidad de ocultar las verdaderas emociones. Entonces la ciudad se transformó lentamente en un mercado de personalidades, en la que cada sujeto aprendió a circular y a utilizar máscaras.

Estas son las ciudades que plasmaron en sus trazos grandes autores de la novela policial o del cine, como el caso de *“El último”* de Murnau.

En esta línea de pensamiento también se inscribe el filme que estamos analizando. Vayamos, entonces, por parte y por planos.

La sensación de extrañeza en todo el filme está dado por lo complejo y meticuloso montaje que efectúa Alfred Hitchcock entre los planos generales de la ciudad y los medios, primero, y primerísimos planos. Los planos generales son muy observables hasta que Madeleine muere (¿Primera parte de la película?). Luego, en cambio, los planos medios y los primeros planos se tornan más frecuentes porque la cámara registra intensamente a los protagonistas. Este juego técnico hace que sobre la mitad del filme adquiera una perspectiva más intimista.

John *“Scottie”* Ferguson (James Stewart) se ve obligado a dejar la policía a causa de su acrofobia; la película lo explica desde el comienzo de su narración con las secuencias de los planos nocturnos de la ciudad de San Francisco y la cámara que acompaña los desplazamientos de los tres personajes que corren sobre los tejados.

---

<sup>261</sup> Sennet, Richard: *“Carne y Piedra”*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

De forma imprevista el agente *Scottie*, resbala. Lo que sigue son planos sucesivos de la caída del policía que intenta rescatar a *Scottie* y luego la mirada aterradora de este último hacia el precipicio.

“La misma idea de vértigo se nos presenta en su doble aspecto: como enfermedad y símbolo. Temor a caer e inevitable tendencia (deseo) a la caída. Atracción del abismo, y lo que es más: necesidad de explorar el abismo para realizarnos. Necesidad de la lucidez. Dolor de vivir. La tentación de la disolvencia en la nada como reposo liberador. Asunción de lo trágico, como reafirmación de la vida sin ignorar el dolor. Todo eso conlleva el vértigo de *Scottie*, su trayectoria moral, que la película nos describe”<sup>262</sup>.

Luego pasamos a observar un plano general de la ciudad de San Francisco de mañana. Esa imagen nos advierte que estamos frente a una gran urbe digna de conocerse. El siguiente plano nos traslada al pequeño piso de uno de los personajes secundarios de la película, pero de gran importancia para el desarrollo de la trama. Se trata de una joven diseñadora de modas que escucha pacientemente las fobias de su amigo *Scottie*, mientras a través de los grandes ventanales del piso se accede a una bella visión de la ciudad. Allí, *Scottie* jugará con un bastón explicando a su amiga *Midge* (Barbara Bel Geddes) los problemas de su enfermedad. La chica intentará resolver la patología ayudando a *Scottie* a subir una pequeña escalera dentro del departamento. En el coqueto piso americano, *Scottie*, no podrá superar sus complejos, cayendo desprevenidamente en los brazos de la amiga.

La segunda mirada sobre la ciudad y sobre sus temores la tendrá *Scottie* cuando un entrañable compañero, *Gavin Elster*, lo invite a su elegante despacho en las afueras de la ciudad, donde maneja un gran

---

<sup>262</sup> Carreño, José María: “*Alfred Hitchcock*”, Ediciones JC, Colección: Directores de cine: Número 3. Ediciones JC, Madrid, 1980. Pág.54.

astillero que rememora el pasado de la exquisita metrópoli. Entre los cuadros conmemorativos de viejas batallas y los cristales desde donde se puede ver el mar, *Elster* (Henry Jones), le pedirá a *Scottie* que no abandone sus investigaciones. Le cuenta una extraña historia, su mujer, *Madeleine*, se cree poseída por el espíritu de su bisabuela, una mujer que se suicidó tras sufrir un ataque de locura. Luego le dice si puede seguirla, observar sus movimientos y protegerla de cualquier intento de suicidio. Durante gran parte de la narración, *Elster* apela a la descripción de la ciudad en distintos tiempos recordando también el pasado de la compañía naviera cuya dirección ha heredado a través de su esposa.

*Scottie* va a seguir a *Madeleine* por los lugares más tradicionales de San Francisco. Los giros de los autos en las faldas de las montañas y la imagen de *Madeleine* jugando con el mar y las flores al borde del agua representa algunos de los planos más maravillosos de la historia romántica del cine. La culminación de la escena será también el comienzo de la historia de amor. Cuando la mujer intente suicidarse bajo el puente Golden Gate, *Scottie* se sumergirá en las aguas de la bahía y la salvará.

Lo que sigue puede ser una historia más de suspenso, no lo es. La bella mujer compartirá con *Scottie* sus temores. Una visión de la *Misión de San Juan Bautista* permitirá a *Scottie* pensar en sanarla de sus extrañas obsesiones. Después de recorrer y recordar el lugar ella, decide de forma intempestiva ascender hasta el campanario de la misión pero *Scottie*, a causa de su enfermedad, será incapaz de seguirla.

Las primeras escenas y las finales en la misión están rodadas desde la perspectiva de *Scottie*, de forma que vemos el efecto del vértigo que padece. En estos planos, Hitchcock realizaba travellings hacia atrás

mientras, simultáneamente, mueve el zoom hacia delante. La utilización de una maqueta a escala del decorado permitió al autor reducir gastos, dado que la instalación de la cámara en el escenario real hubiera significado costos excesivos.

Los demás trucos de la película tendrán una sola protagonista que, sin embargo, serán dos.

### 3.2.1.3. NECROFILIA

Toda película guarda en su textura vida y muerte. La proyección de un filme representa la visión de algo pasado ya extinto, lejano o cercano en el tiempo, pero que fue registrado antes. Sin embargo, su exhibición, provoca la sensación de transcurrir en tiempo presente. Esta reflexión que puede resultar de excesiva obviedad, nos permite entrar en un tema muy delicado asociado con el transcurrir del tiempo, con la compresión tiempo-espacio y con el misterio de la muerte.

“*Vértigo*” es una de esos filmes que se construyen después de cada mirada de forma distinta, como si varios misterios estuvieran a punto de revelarse una vez encendido el proyector pero que, como en la vida, no siempre se descubren. Entonces el sujeto queda como *Scottie Ferguson*, detenido en la torre de Iglesia, al borde del arco de la terraza, con los brazos abiertos, mientras observa espantado la turbación que le provoca la muerte del otro, en este caso, un accidente (supuesto suicidio, primero; supuesto homicidio después) que no pudo detener. Superado el vértigo, la imprevisibilidad de la vida es lo que sorprende.

Como en la mayoría de las películas de Alfred Hitchcock, además de convertirse en un clásico del suspenso y más allá de su exquisita fotografía, la importancia de este filme radica en lo que nos va

revelando durante su desarrollo. La vida, la muerte y el amor como mágica química entre los seres humanos, se entremezclan para mostrarnos algo más que un filme; es una obra de arte. Se trata de una realización que no se puede ver una sola vez; por el contrario una segunda visión nos develará otras incógnitas. “*De entre los muertos*” puede ser una o varias películas, convirtiéndose así en doble de sí misma.

La música sinfónica de Bernard Herrmann, nos advierte sobre una cualidad de la película, su efecto acumulativo. La estética del sonido refuerza las imágenes de tal forma que el espectador advierte los pasos del espiral que está recorriendo. La totalidad de la obra y sus partes construyen una pieza de encadenados sutiles, casi mágicos. “*Vértigo*” y su correspondiente nombre en español, *De entre los muertos*, nos prepara para entrar en el mundo del no vivo, de la perturbadora extrañeza de la muerte y sus efectos sobre el ser. Aunque la narración no explora sobre la necrofilia que puede padecer el personaje, el filme tiene como eje central el amor y la obsesión de reencontrarse con una mujer muerta. Una lectura clínica de esta “*afición morbosa a estar en presencia de cadáveres*”<sup>263</sup> nos informa también que presupone un “*impulso hacia el contacto sexual con un cadáver, generalmente sentido por personas del sexo masculino hacia otras del sexo femenino*”<sup>264</sup>. Aunque esta obsesión pueda manifestarse de forma categórica en los dos tercios finales de la película, está implícita desde el comienzo. Scottie sigue a alguien que no existe, una figura fantasmal, cuya belleza y luminosidad solo pueden pertenecer a otro estadio que no es el terrenal. Los pasos de *Madeleine* transcurren en escenarios de lugares

---

<sup>263</sup> Stedman's Medical Dictionary, Op.cit (1993) Pág.944.

<sup>264</sup> Ibidem, Pág.944.

gélidos que invitan a la contemplación: la feria de flores, el museo, el campo santo, el antiguo hotel “*McKittick*”.

La escena de la floristería resulta poderosa para el análisis de la imagen doble, cuyos pormenores nos permite realizar casi una autopsia de los personajes.

La *escena-espejo* del mercado donde Madeleine compra las flores es particularmente clara sobre la centralidad del tema del doble. La mirada del espectador se centra en la visión que tiene *Scottie* de *Madeleine*, pero esta mirada está reflejada (y esto es lo que ve el público) en el espejo de la puerta. Esa superficie de cristal es el umbral que los acerca y los separa, símbolo de una presencia reflejada en otro espacio. De tal forma que lo vemos (y ve también *Scottie*) es una copia en la luminosidad del espacio licuante de la puerta – espejo. Como dijéramos en la primera parte de nuestro trabajo, los espejos son espacios muertos pero también umbrales para acceder a otros estadios. Adviértase la sutileza de la escena: cuando el autor nos está participando de esta extraña relación, *Scottie* se encuentra al lado de una figura reflejada, figura que existe en otro plano que no es el de él, ni el nuestro.

Tras la muerte de “*Madeleine*”, *Scottie* buscará rearmar la imagen ya que de eso se trata, de encontrar al fantasma. El doble muerto del que hablaba Morín se hace presente en la figura de otra joven que se le parece. *Judy Barton* pasará a convertirse en una copia de *Madeleine* por pedido de *Scottie*. La joven que conoce en las calles de San Francisco de forma casual y tosca, deberá ser otra o mejor dicho, tendrá que ser la misma que amó *Scottie*. *¿Si Carlota Valdez reencarnó en Madeleine por qué, ahora, no puede hacerlo Judy?.* Y ella va a acceder a este pacto aunque no quiera, porque también se enamoró de él y lo necesita. Es *Judy Barton* quien se transformará en la viva imagen

de *Madeleine*. La plenitud que los personajes alcanzan en su reencuentro recuerda algunas afirmaciones de Borges, cuando decía que amaba los momentos de irrealidad, y que pocas veces accedió a ellos<sup>265</sup>.

El efecto de alucinación que produce Hitchcock a través de una técnica de cámara merece especial atención. Para esta escena hizo construir un decorado especial, de modo que cuando la cámara gira 180 grados rodeando a los amantes, vemos lo que James Stewart imagina estar viendo: el interior de la misión desde donde saltó *Madeleine*. Sin encadenados, sin sobreimpresiones, sin trucos fotográficos que compliquen la escena, sólo el limpio movimiento de la cámara en un suave arco. La variable del doble anfitrión o disfraz se clarifica cuando Judy escribe la carta frente al espejo confesando su verdadera identidad. Los detalles por los que *Scottie* llega al mismo descubrimiento a través del supuesto collar de *Carlotta*, revalidan la variable mencionada. *Madeleine* fue una construcción de Judy, un simple disfraz que confundió al protagonista.

Para finalizar con la obsesión de *Scottie* y su amor imposible nada mejor que las palabras del propio Hitchcock para definir su estado.

“Hay un aspecto que llamaría “sexo psicológico” y es, aquí, la voluntad que anima a este hombre para recrear una imagen sexual imposible; para decirlo de manera sencilla, este hombre quiere acostarse con una muerta; esto es necrofilia”<sup>266</sup>.

Otra instancia provoca aún más sobre el tema que tratamos. Se refiere al deseo de precipitar los acontecimientos, para encontrar

---

<sup>265</sup> “*Acerca de los sueños*”, Conferencia de Jorge Luis Borges en la Municipalidad de Quilmes, Buenos Aires, agosto de 1981.

<sup>266</sup> Truffaut, Francois, “*El cine según Hitchcock*”, Alianza Ed. Madrid, 1988. Pág.211.

respuestas en un mundo cuyas certezas se evaporan a medida que transcurre la vida.

El misterio del amor y la extrañeza de la muerte resultan provocativos porque se intenta explicar estos fenómenos, tanto desde el punto de vista emocional como desde el universo de la razón. “El carácter *doble* de la humanidad encierra secretos que sólo podemos comprender unitariamente. Scottie descubre dichos secretos, pero no sabemos qué será de él. El misterio que desvela *Vértigo* se cierra sobre sí mismo, pero mientras exista en su duración cinematográfica, tenemos la sensación de que estamos a punto de tocarlo con los dedos.

Ningún mito es comprensible racionalmente: opera sobre nosotros dejándonos una huella inconsciente, está hecho con el mismo tejido de los sueños, y es tan inaprensible como ellos”<sup>267</sup>. La frase de Shakespeare es fundamental para entender *Vértigo*, si estamos hechos del mismo linaje de los sueños y el cine es quien mejor refleja esta declaración.

#### 3.2.1.4. LAS MUJERES DE VÉRTIGO

**“Todo el aspecto erótico de  
“Vértigo” es apasionante.  
No se ve todos los días  
una actriz americana  
tan carnal en la pantalla”**

**Francois Truffaut**

---

<sup>267</sup>Rubio, Miguel: Revista NICKEL ODEON, No.8, Otoño 1997, Madrid, “*Vértigo, la forma de un mito*”, Pág. 236.

Existe una abundante producción textual acerca de Alfred Hitchcock; desde la mirada americana que lo encasillaba en un sólo género, hasta la fina crítica de los *Cahiers de cinema*, que ponderaron su obra como un “cine de autor”. Pareciera que poco queda por agregar.

En este espacio queremos hablar de “*lo poético*” en sus películas que, como veremos, se encuentra en la sensualidad de los personajes, en el argumento y, por sobre todo, en la técnica utilizada para crear atmósferas determinadas.

Para Jung el inconsciente no es concentrado, es nebuloso y aún oscuro. “Es en extremo extenso, y capaz de coordinar del modo más paradójico los elementos más heterogéneos. Los contenidos del inconsciente personal son adquisiciones de la vida del individuo; los del inconsciente colectivo, en cambio son arquetipos presentes siempre y a priori”<sup>268</sup>. En la vida que le asigna, el inconsciente, sueña. Desde allí podemos decir que en el cine erótico yacen los sueños del inconsciente colectivo. De tal forma que los placeres más deseados, las sensaciones reprimidas o vedadas se representan de una u otra forma para goce del público.

La correspondencia entre los procesos fisiológicos y psicológicos fue analizada por la psicología de la Gestalt, que define su objeto de estudio partiendo de una concepción integradora y donde la conciencia y la conducta son consideradas como totalidades. Los sucesivos estudios de la psicología gestáltica van desde experimentos en torno a los estudios de la percepción, hasta la personalidad, el pensamiento, el aprendizaje y la conducta. Los análisis de Bateson y Watzlawick en relación con la percepción humana son interesantes toda vez que

---

<sup>268</sup> Jung, Carl.G: “*AION*”, Paidós, Barcelona, 1992. Pág.22.

establecen en la percepción uno de los sentidos más importantes del hombre<sup>269</sup>.

Bataille, uno de los autores que con más precisión han definido el erotismo, establece que sus estudios fueron precedidos por los de Michel Leiris, en los que “el erotismo es considerado como una experiencia ligada a la de la vida, no como objeto de una ciencia, sino de la pasión más profunda, de una contemplación poética.”<sup>270</sup>

El autor expresa que el erotismo es la aprobación de la vida hasta la muerte. “Somos seres discontinuos –dice– que morimos aisladamente en una aventura ininteligible pero tenemos la nostalgia de la continuidad perdida”<sup>271</sup>. Reconoce el erotismo de los cuerpos, del corazón y de lo sagrado y entiende que la pasión nos repite que si poseyéramos al ser amado, el corazón que la soledad estrangula formaría un sólo corazón con el ser amado.

Cuando se lee a Bataille es imposible sustraerse a lo poético. Aunque su definición de la belleza pueda resultar rebatible, el resto de las páginas parecen llegar al centro del universo erótico en el hombre, a su alquimia sagrada. Su mensaje es claro: el erotismo y la elección humana en la sexualidad difieren de la conducta animal porque aquellos apelan al interior del hombre, a su movilidad, a su compleja maquinaria que lo diferencia del resto de los mamíferos.

El escritor mexicano Octavio Paz, desde la literatura, explica esta emoción:

“El erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres. La

---

<sup>269</sup> Ver “*La Nueva Comunicación*”, VV.AA, Escuela de Palo Alto, Editorial Kairós, Barcelona, 1984.

<sup>270</sup> Bataille, George: “El erotismo”, Tusquest editores, Barcelona, 1998, Pág.18.

<sup>271</sup> Ibidem: Pág.28.

primera nota que diferencia al erotismo de la sexualidad es la infinita variedad de formas en que se manifiesta, en todas las épocas y en todas las tierras. El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo. El plural es de rigor porque, incluso en los placeres llamados solitarios, el deseo sexual se inventa siempre una pareja imaginaria...o muchas. En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo<sup>272</sup>.

El autor de "*Dejemos hablar al viento*" y otros tantos libros, explica en "*La llama doble*" que la diferencia esencial entre la sexualidad animal y la humana está en la imaginación de esta última. "Solo los hombres y las mujeres copulan con íncubos y súcubos"<sup>273</sup>.

Octavio Paz explica la relación entre erotismo y poesía: "La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal"<sup>274</sup>.

La idea central de esta parte de la investigación acerca del erotismo en la película *Vértigo* pretende aproximarnos a la mirada sobre el mundo femenino que establece Alfred Hitchcock. Entendemos al erotismo en el cine como la representación de la poesía del sexo. En medio de un mundo complejo y multifacético el cine nos deja soñar la vida y sentir su pasión sin movernos de una butaca. Es el orgasmo silencio de la mirada de Baudrillard<sup>275</sup>, el que tal vez nos tocó sentir en la sofisticada sala de la gran ciudad o en aquel entrañable cine barrio.

---

<sup>272</sup> Paz, Octavio: "*La llama doble*". Seix Barral, Barcelona, 1993Pag.14 y 15.

<sup>273</sup> Ibidem. Pág.15.

<sup>274</sup> Ibidem. Pag.10.

<sup>275</sup> Baudrillard, Jean: "*El maligno genio de la pasión*", en "*Sobre el amor*", "Revista de Occidente, Extraordinario III, Nos.15-16, Agosto Septiembre, 1982.

Estimamos que en su particular mirada erótica donde aparece el verdadero Alfred Hitchcock. Decía Bataille que el erotismo es la revalorización de la vida ante la muerte. La película por excelencia para trabajar este tema, y los personajes femeninos para representarlos están en “*Vértigo*”. Pero para esto se debe advertir algo, por muy trillado que parezca, la sutileza de Hitchcock a la hora de representar el mundo, la mirada perversa y severa también puede esconder debilidades y angustias que solo pueden ser entendidas en los términos formulados anteriormente por Bataille.

El gran maestro del *suspense* no sólo se dedicó a sorprendernos con sus relatos policiales, también lo hizo en su equilibrado erotismo. Cuando comenzaban tímidamente a repetirse los desnudos en pantalla, su creatividad lo llevó a revertir la situación. En “*Vértigo*”, el deseado desnudo de la protagonista, esperado tanto por el investigador como por los espectadores, se ofrecerá en dos oportunidades en forma original. Serán éstas las ocasiones donde apreciemos que no siempre el desnudo puede operarse al sacarse la ropa. Hitchcock revierte el juego y la desnudez se produce cuando la actriz se viste.

En lo que nos vamos a detener es en el poco común desnudo al que es sometida Novak por el inspector *Scottie*, proceso notable en cuanto su tratamiento poético y extraño erotismo.

En “*El cine según Hitchcock*”, Truffaut señala que su escena preferida es la de Scottie llevando a Judy a la modista para comprarle un traje idéntico al que utilizaba *Madeleine*. La forma en que elige los zapatos, su actitud prolija, roza lo maniático.

*“Es la situación fundamental del film. Todos los esfuerzos de James Stewart para recrear la mujer, cinematográficamente son presentados como si intentara desnudarla en lugar de vestirla. Y la escena que más me interesa es cuando la muchacha vuelve después de haberse teñido de*

rubia. ¿Que quiere decir esto? Quiere decir que está casi desnuda ante él, pero todavía se niega a quitarse la braguita. Entonces James Stewart se muestra suplicante y ella dice: “Esta bien, de acuerdo”, y vuelve al cuarto de baño. James Stewart espera. Espera que ella vuelva desnuda, esta vez, dispuesta al amor”<sup>276</sup>.

Si esta escena es la preferida no es menos erótica otra anterior, donde vemos a Kim Novak en la casa de Stewart después que éste la rescatara de su intento de suicidio en el río. “La volvemos a ver en casa de J.S. acostada desnuda en la cama. Entonces, ella se despierta y eso nos demuestra que él la ha desnudado, que la ha visto desnuda, y sin que en el diálogo se haga referencia alguna a ello. El resto de la escena es extraordinario, cuando Kim Novak se pasea con la bata de Stewart, cuando se ven sus pies desnudos deslizarse por la alfombra y cuando James Stewart pasa una y otra vez por detrás de ella...”<sup>277</sup>

Pero, fiel a su estilo, el director inglés no se conforma con esta sutil muestra de erotismo y utiliza todo el poder de su técnica para crear ambientes de un elevado contenido poético, que rozan la magia. ¿No capta a través de la utilización de éstos el misterio del amor y la pasión? Hitchcock comentó que durante la primera parte del rodaje, cuando James Stewart seguía a *Madeleine* en el cementerio, para hacer más misteriosa la escena rodó a través de filtros de niebla, de esta forma se observaba un efecto especial en tanto aparece el color verde por encima del brillo del sol. Impresiones similares utilizó para recrearla en Judy.

El personaje doble de *Madeleine-Judy* fue preparado para Vera Miles pero su embarazo no le permitió realizarlo y fue reemplazada por Kim Novak. Del análisis de sucesivos reportajes no se puede decir que haya sido una de las actrices preferidas de Hitchcock, pero su actuación

---

<sup>276</sup> Truffaut, Francois, “El cine según Hitchcock” Alianza Editorial, Madrid 1995, Pág. 211.

<sup>277</sup> Ibidem, Pág. 212.

resulta inolvidable y tiene una textura y apropiación que no se repiten en el cine de este autor.

*“Francois Truffaut: No se ve todos los días una actriz americana tan carnal en la pantalla. Cuando la volvemos a encontrar en la calle, en el papel de Judy, con su cabellera rojiza, resulta muy animal debido al maquillaje y quizás también porque bajo su jersey no llevaba sujetador.....*

*Alfred Hitchcock: En efecto, no lo lleva, y, además, es una cosa de la que se jacta constantemente”<sup>278</sup>.*

Si se ha escrito mucho sobre él, también lo han imitado los directores más diversos. Su cine es una referencia constante tanto en la teoría como en la práctica.

Los personajes femeninos de Hitchcock también tienen sus características. Por lo general son rubias, visten sobrios trajecitos y contornean sus caderas. Un dato interesante acerca del vestuario de *Vértigo* es el que refiere a la elección del traje sastre que Madeleine/la esposa víctima de Elster y Judy utilizaron en el filme. El atuendo fue confeccionado a pedido por el departamento de vestuario de la Paramount de color gris con el fin de recordar el color de la niebla de San Francisco<sup>279</sup>.

Las versiones en torno a que torturaba a las actrices de las que se enamoraba fueron recogidas por la prensa del corazón; sin embargo, él mismo ha declarado *“yo soy como un soltero, es decir un abstencionista”<sup>280</sup>*. También se jactó de no haber tenido nunca sueños eróticos, probablemente porque éstos se materializaban en sus

---

<sup>278</sup> Ibidem. Pág. 214.

<sup>279</sup> “*Coloquio en torno a Vértigo*”, Revista NICKEL ODEON, Otoño 1997, No.8, Pág.172.

películas y en ese gran inconsciente colectivo que es la mirada del espectador, que Hitchcock conocía más que ninguno.

Ahora penetraremos en cada uno de las mujeres dobles de “*Vértigo*”.

### 3.2.1.5. CARLOTTA VALDES: EL FANTASMA ROMÁNTICO

El cuadro que representa a la supuesta abuela de *Madeleine* fue pintado para Vera Miles que, ya fue dicho, iba a representar a *Madeleine*.

Quizá por eso el rostro del cuadro no es idéntico al de Kim Novak; esto torna la escena de un contenido más auténtico. Los rostros no son iguales, se parecen, la abuela era “la otra”.

La primer noticia e imagen de *Carlotta* la tenemos a través de un retrato. La mujer del cuadro, el doble impreso en lienzo. *Madeleine* sentada en un banco del museo del Palacio de la Legión de Honor observa un cuadro centrado en la pared. La secuencia del museo es provocativa, en sus movimientos refuerza la idea de juego, de estar dentro de un laberinto, la música de Herman contribuye con su ritmo a reforzar el misterio. Estamos viendo a través de *Scottie* algunos cuadros del pasado de la ciudad, retratos de época. Luego su mirada observará a *Madeleine* de espaldas y la representación críptica del primer doble, *Carlotta Valdés*. De allí surgirá un encadenado de planos que establecerán los parecidos entre ambas mujeres. Advertirá el protagonista el ramo de flores y el rodete que ambas repiten. El círculo se cierra con la mirada de *Carlotta*, a través del cuadro que la representa, mirada que tiene cierta vitalidad y resulta provocativa.

*Carlotta* regresa en el relato del dueño de la librería Argosy. A pedido de *Midge* y *Scottie*, el librero recordará la historia de la bella mujer. Ella forma parte del “*viejo y bohemio*” San Francisco. Había sido una antigua cantante de cabaret cuyos amoríos con un prominente hombre de negocios hizo que

---

<sup>280</sup> Truffaut, Francois, “*El cine según Hitchcock*” Alianza Editorial, Madrid 1995,

le procurara una mansión, el actual hotel *Mckittrick*, y tuvieran una hija. Años después la *triste Carlotta* vagaría por las calles de San Francisco en busca de la niña que le fuera arrebatada por el padre.

El pasado de *Carlotta Valdés* contado por el vendedor de libros representa la historia de la chica soñadora y triste, cuyo destino le impuso el sello de la tragedia y el melodrama. Es también la historia de una pasión. *Carlotta* es un fantasma poseedor del secreto de *Madeleine*.

Su carácter de doble fantasma se refuerza en la escena del hotel, donde *Madeleine* aparece y desaparece como si de un espíritu se tratara. Inclusive el librero atestigua sobre el “*alma en pena*” que representó *Carlotta Valdés* por las calles del siglo XIX en la antigua California.

De regreso de la librería *Scottie* mirará en el catálogo del museo la imagen de *Carlotta* y recordará a *Madeleine*.

Será *Elster* quien informe a *Scottie* que *Carlotta* es la bisabuela de *Madeleine*. Le contará que ha comenzado a utilizar sus joyas, el desconcierto de *Scottie* surge cuando *Elster* le explica que *Madeleine* desconoce la historia dado que la madre le ocultó su existencia.

La secuencia del cuadro volverá a repetirse una vez más. El agente seguirá a la misteriosa mujer hasta la bahía donde, de lejos, advertirá que algo extraño puede suceder. Vestida de oscuro y con guantes blancos *Madeleine* tira una a una las flores que compró en el mercado. Un primer plano de las manos y las flores cargan cierta presunción de muerte y nos sumergen en el pasado. Es entonces cuando *Scottie* ve cómo la mujer se tira a las frías aguas de la bahía de San Francisco. El agente la rescata y la lleva a su casa.

Tras el primer intento de suicidio de *Madeleine*, *Scottie* va a oír presuntamente la voz de *Carlotta* buscando a su hija. Ese sonido llega a

través del cuarto del mismo agente donde –suponemos- la joven se encuentra descansando de su frenesí.

Después de este encuentro *Scottie* intentará aproximarse a *Madeleine* como si fuera un amigo. Ella, supuestamente, no sospecha que es un agente contratado por su marido. En agradecimiento, se acerca a su casa para hacerle llegar sus saludos por la gentileza de haberla salvado de la muerte. Es el inicio del romance.

Es el bosque de secuoyas donde *Madeleine* volverá a ponerse en la piel de Carlotta. Al tiempo de mirar la muestra informativa acerca de los círculos que permiten conocer los años acumulados por cada especie de árbol dice, mientras la cámara realiza un primer plano de la mano cubierta por un guante negro, marcando el tiempo sobre la superficie del plano dibujado en el bosque: *“En algún momentos de éstos nací yo y aquí he muerto. Sólo fue un instante para los demás. Ni se dieron cuenta”*. Luego se aparta y camina por los claroscuros, parece un fantasma con su tapado blanco. *Scottie* no la deja sola, y se acerca nuevamente a ella, hipnotizado por la presencia que evoca la mujer del cuadro.

Luego retoma el monólogo, habla de los espejos. *“Es como si avanzara por un pasillo largo que había tenido espejos y aún quedan fragmentos de esos espejos y a medida que penetro en el pasillo no hay más que oscuridad y sé que cuando me adentre en la oscuridad, moriré...”* Como poseída por Carlotta, vienen a su memoria una habitación en la que está sola, una tumba abierta, una torre, una campana y un jardín.

Frente al mar, en una escena que recuerda una de las imágenes más utilizadas para reflejar el movimiento artístico reconocido como romanticismo, se besan. Esta imagen remite al *“Viajero sobre el mar de niebla”* de Caspar David Friedrich; aquel hombre solitario frente al acantilado y la bruma, vuelve a reflejarse en la película. ¿Acaso *Scottie* no está solo, abrazando a un fantasma ?.

“En el amor el otro es el propio doble. Se ha sugerido que cuando se elige un compañero inconscientemente tendemos a elegir personas que son un eco nuestro y cuyos genes reforzaran los nuestros y hará más posible nuestra continuidad Sin embargo, cuando la similitud entre él yo y el otro es muy grande, hasta el punto de sugerir identidad, el sentimiento que genera no es amor sino sorpresa, perturbación”.<sup>281</sup>

La emoción del beso, lleva a *Madeleine* a confesar una intuición, le anticipa que va a morir.

Si nuestro trabajo se remitiera a analizar la figura de *Scottie*, su personaje, sus búsquedas, motivaría a otra tesis. Nos detendríamos en sus perfiles, su razón de ser, sus ropas, sus actitudes, sus diálogos pero nuestra indagación remite a la aparición del motivo del doble volcado en el personaje femenino. Nosotros analizamos a *Scottie* desde su mirada hacia la mujer a la que en primera instancia investiga, después protege, luego ama y por último mata. El sujeto moderno y su imaginario audiovisual, nos permitirá detenernos en este bello y estético cuadro que encarna la mismidad y la soledad en la que se encuentra el hombre. Ese ser en medio de la nada, el paisaje y la niebla es donde *Scottie* se instalará observando el abismo por segunda vez al final de la película.

Para Caspar David Fiedrich (1774-1840), sus trazos tienen marcados caracteres alegóricos, así como sus imágenes y, en este caso, la pintura a la que venimos haciendo referencia, hace de su composición refinadas simbologías. Para el romántico pintor del siglo XIX todos los elementos de la composición tienen carácter simbólico. De esta forma las montañas representan la fe, los rayos del sol del atardecer encarnan el final del mundo precristiano, y los pinos sugieren la esperanza. Los

---

<sup>281</sup> Paul Coates: “*The double and the Other*, “*Theses on the Double and the other*” Macmillan Press, London, 1988, Introduction. Pág.1.

colores fríos, ácidos, la iluminación clara y los contornos contrastados potencian los sentimientos de melancolía, aislamiento e impotencia humana frente a la fuerza inquietante de la naturaleza que se expresa en su obra.<sup>282</sup>

No sabemos si Hitchcock pensó en este artista alemán pero su comparación en lo que se refiere al manejo de los encuadres y las tomas exteriores exploran los mismos motivos e ideales del movimiento romántico representadas por el autor alemán. Playas de rocas, llanuras planas y desnudas, cadenas montañosas infinitas y árboles que se elevan hacia el cielo. Los paisajes se enlazan con las sentimientos de sus protagonistas. Más adelante su obra comienza a reflejar cada vez más la respuesta emocional del artista frente a los escenarios naturales.

La obra de Fiedrich como la de Hitchcock no sólo no se han desactualizado sino que conservan cierta fascinación y extrañeza frente a quien las mira o analiza, fruto de perdurar como clásicos, como verdaderas obras de arte.

Volviendo a la aparición de *Carlotta Valdés*, Hitchcock recurrirá nuevamente, con cierto humor negro a reforzar el motivo a través de la utilización del retrato. *Carlotta*, luego, aparecerá bajo el rostro de *Midge*<sup>283</sup>. La amiga de Scottie decidió tomar a broma el encandilamiento de Scottie y su falta de tacto se revelará en el rostro melancólico y abrumado de Scottie al decirle “*No tiene gracia, Midge*”. En ese sentido es interesante observar un estudio crítico de Castro de Paz cuando señala lo patético que resulta el plano en el que el retrato de *Carlotta* con el rostro de *Midge* –que ella

---

<sup>282</sup> Fiedrich, Caspar David, nació el 5 de septiembre de 1774 en Greifswald y estudió en la Academia de Copenhague. Como profesor de la Academia de Dresde, determinó la obra de los pintores románticos alemanes posteriores.

<sup>283</sup> No hemos querido hacer un análisis pormenorizado de Midge porque excedería nuestro objeto de estudio. Juan Cobos realiza un luminoso comentario sobre la interpretación de Barbara Bel Geddes titulado “Midge: la mujer refugio” en la “Revista Nickel Odeon”. Revista trimestral de cine, otoño de 1997, Número 8, Págs.219, 220, 221.

misma ha pintado- y la propia *Midge* son vistos como la más desoladora muestra de su imposibilidad. “No es sólo que ella carezca del ramo de flores, o que la incongruente presencia de las gafas en el rostro del cuadro resulte esperpéntica. La mirada de *Scottie*, ya sabemos por qué, no es movilizadora por el deseo (no hay aquí, obvio es, travelling alguno).”<sup>284</sup>

Pero sin duda es la contracara lo que más llama la atención en *Migde*, ella representa la contrafigura de *Madeleine* y la secuencia a la que hacemos referencia es la que más ratifica esta posición. Con la presencia de *Barbara Bel Geddes* se impone la dualidad femenina vista desde *Hitchcock*.

*Carlotta Valdés* regresará a la pantalla a través de las pesadillas de *Scottie* tras el “suicidio” de *Madeleine*. El juicio por la supuesta muerte se desarrolla en la Misión española San Juan Bautista donde antes estuvieran *Madeleine* y *Scottie*. Los febriles sueños del protagonista reviven a *Carlotta* tanto su retrato como la figura que aparece entre *Elster* y *Scottie* en un diálogo que mantienen al final del juicio.

La última referencia a *Carlotta Valdés* estará dada por un collar. Será la clave que descifre el misterio para *Scottie* y también prefigura la fatalidad del destino de las mujeres que llevaron aquella joya.

### 3.2.1.6. MADELEINE

A la verdadera *Madeleine* solo la vemos flotando hacia el precipicio. Nunca antes. Siempre estamos frente a su doble, en este caso representada por *Judy*, quien interpreta mediante la utilización de distintos disfraces a la mujer melancólica mujer de *Elster*. Claro que esta revelación aparecerá sobre el desenlace del filme.

---

<sup>284</sup> Castro de Paz, José Luis: Alfred Hitchcock, *Vértigo*, *De entre los muertos*, “Revista Nickel Odeon”. Otoño 1997, Pág.48

*Madeleine* esta muerta desde el comienzo del filme y será su propio asesino quien la recree. *Elster* inventa al fantasma y lo hace aparecer por primera vez en el restaurante de fachada victoriana cuyo decorado lo relaciona con la antigua ciudad de San Francisco cuya nostalgia dejó entrever *Elster* en la primera entrevista con *Scottie*. El edificio recrea también según *Elster* el “color, emoción, libertad, poder” de aquella vieja urbe. Aquí también es importante destacar la dirección técnica del filme. Un ejemplo de lo espectral que resulta el acercamiento del protagonista al bar restaurante se observa cuando vemos en la placa dorada con la denominación *Ernie’s*, los reflejos de personas que no aparecen en el encuadre. Entonces la integración del fuera de campo provoca extrañeza por su grado de espectralidad.

Desde la primer imagen de *Madeleine* sabemos que estamos frente a un ser irreal, profundamente inasible. El primer plano general es el de la espalda de Kim Novak en el restaurante *Ernie’s* en medio de un plano general de una de las secuencias más provocativas del filme. Es la forma visual utilizada la que refuerza su trazo onírico. Los movimientos de la cámara hacia adelante y los encadenados de la secuencia hacen que la figura de *Madeleine* sea visualizada desde la perspectiva de *Scottie* cuyas facciones nos hacen pensar en la fuerte impresión que la bella y enigmática mujer le suscitó.

El perfil creado por *Elster* y *Judy* nos lleva a pensar en una mujer de finos modales, instalada en una extraña rareza que le impone la presencia sobrecogedora de la abuela muerta y el paso del tiempo. Inclusive desde que *Elster* ayuda a “su esposa” a levantarse en adelante aunque existen planos de *Scottie*, la imagen que se refuerza y toma toda la pantalla es la mujer. Cuando atraviesa el marco de la puerta la cámara acompañará sus movimientos siguiéndola en panorámica hacia la derecha hasta que la encuadra en primer plano, luego vendrá un primer plano de *Sottie* de perfil

observándola y el giro de la cabeza de la actriz hacia la derecha. Allí se observa en primer plano el bello perfil cristalizado por la cámara.

La salida de *Madeleine* con su vestido largo y el chal verde resultan atemporales como si ella hubiera emergido de la misma estructura de un sueño. Aumont<sup>285</sup> encontró en la sistemática utilización del perfil femenino cierto tipo de recurso casi pictórico, esto puede recordarnos las palabras de Roland Barthes en su *Cámara Lucida*, que como decíamos en la primera parte, recurre a la imagen del ectoplasma de lo que había sido. La foto alcanza una categoría de médium.

Kim Novak representando a *Madeleine* tiene también muchos rostros. Aquí sería conveniente pensar que Hitchcock desconfió del mismo tema del doble, quiso apartarse del estereotipo, lo doble como repetitivo, blanco o negro, bueno o malo. Intenta así alejar al motivo de las estructuras binarias y pensar formas de otredad que remitan a lo múltiple y contradictorio. El fenómeno del doble podría ser resignificado, de tal forma que resulte un resumen congelado de algo que tiene mil caras.

Ahora volvamos por un momento al desarrollo del film y los sucesivos encuentros entre *Madeleine* y *Scottie*. La secuencia donde *Madeleine* intenta suicidarse en la bahía merece especial atención porque es el primer contacto de piel entre los protagonistas. *Scottie* fija su mirada a corta distancia sobre el plano general de la bahía de San Francisco donde se ve alzarse el puente del Golden Gate. Los primeros planos de los manos con guantes blancos y las flores que deja caer sobre el agua nos anticipan dejan una impronta, una marca que nos acerca a la frialdad de la muerte. Luego ella se precipita sobre el agua y él la rescata.

---

<sup>285</sup> Aumont, Jacques: "Estética de un filme o Análisis", Paídos, Barcelona,1997, Pág.61.

A partir de aquí la relación entre ambos se profundizará. *Madeleine* y *Scottie* avanzarán sobre el delicado hilo de la trama que ha trazado Elster, recorrerán juntos los mismos caminos que los conducirán al destino fatal del que no podrán salir nunca. Extraño laberinto donde la cámara del autor inglés alcanzará su máxima creación, prefiguraré el vértigo en cada una de sus imágenes circulares.

En la costa de Monterrey vemos a *Madeleine* y a *Scottie* frente al mar helado y azul. Es como si la certeza de la vida y la muerte pudiera quedar fija en el plano del abrazo y del instante fugaz de la pasión.

A partir de aquí *Scottie* buscará desanudar la clave de la obsesión. El viaje a la misión española de San Juan Bautista se encuentra enmarcado en esta búsqueda. El precipicio por donde cae *Madeleine* deja a *Scottie* nuevamente frente a sus peores temores. La fobia y la depresión que padece de ahora en adelante lo sumirá en su más dolorosa angustia. Frente a lo impredecible el hombre parece no poder escapar a su destino fatal.

De la verdadera *Madeleine* lo único que sabremos es que su cuerpo muerto fue precipitado hacia el vacío por su cruel marido.

No se puede decir tampoco que *la dama desaparece* del filme porque en realidad nunca apareció, fue su doble quien compartió los días con el agente *Scottie*. Recordemos que esta película corresponde, en primera instancia, a la tipología C, referida al *Mito de Anfitrión o Disfraz*, esto significa que aunque con identidades distintas, los dobles se confunden mediante la utilización del disfraz.

*Madeleine* ahora cobrará vida en los sueños de *Scottie*. Fantasma enamorado cuya representación volverá en los segundos que resten de la cinta de la película.

#### 4.2.1.7. JUDY, LA OTRA

La vendedora de la tienda, cuyo perfil recuerda a Stewart la mujer amada, es “la otra” que puede parecerse a ella. *Judy* misma se siente así, lo advertimos en la manera de presentarse, en el desprecio con que cuenta a *Scottie* su vida sencilla de chica de pueblo llegada a la ciudad y de la mirada con que los hombres observan su cuerpo.

Recordemos que para reconocer en Judy algo de Madeleine, *Scottie* padeció la tipología E) Mirada Estereoscópica 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. Esto sucede a menudo en los enamoramientos y en los duelos. En este caso se unen los dos motivos.

La aparente vulgaridad de *Judy* es la contracara de la refinada *Madeleine*. Este juego de facsímiles lo repetirá en “*Psicosis*” (“*Psycho*”). En este filme también “juega con las dos hermanas, porque a Hitchcock le gustaba el tema del doble. Y presenta a una en sujetador, en la cama (Janet Leigh), y la otra (Vera Miles) es la hermana más recatada, más tradicional”<sup>286</sup>. El espectador como el protagonista solo conoce la segunda transformación de *Judy*, la primera no se sospecha. Sólo una segunda mirada sobre la película nos permitiría pensar en *Judy*. Sin embargo, el ejercicio de reconocerla resulta muy complejo, el filme está construido de tal forma que parecen dos películas en una.

Por mas veces que uno revise la cinta, la primera mujer siempre será *Madeleine*; la segunda *Judy* y de nuevo *Madeleine*, aunque esta vez la interpretación es diferente, como si el disfraz quedara al

---

<sup>286</sup> Torres Dulce, Eduardo: “*Coloquio en torno a Vértigo*”, Op.cit (1997) Pág.189.

descubierto un poco y la máscara estuviera levemente corrida, tanto como para permitir la visión del cabello oscuro debajo.

Judy puede enmarcarse en dos categorías de análisis según estamos investigando. Puede estudiarse como el tema del otro, tal como lo hemos comprendido en el segundo capítulo de esta investigación. Y también en la recurrencia del tema del doble. Esto cuando decide aceptar la propuesta de *Scottie* y transformarse en *Madeleine*.

Sin embargo, pese a que *Judy* nos habla del tema del otro, no deja de reforzarse el motivo del doble. La primera mirada de *Scottie* hacia *Judy* es de su perfil que nos recuerda a *Madeleine*, es parecida. Recordemos que *Scottie* a partir de su muerte, viene recorriendo los mismos lugares por los que antes la siguió, luego la acompañó y en todas estas secuencias ve imágenes dobles de la mujer amada (mirada estereoscópica). Esta búsqueda se funda en la ausencia del ser querido que corresponde también a una sensación de obsesión y vértigo que padece su personaje principal.

El filme es una metáfora sobre el amor entendido como cosmos, como idea integradora de lo universal. Plantea la imposibilidad de vivir sin la presencia del otro, por eso la necesidad de encontrarla y de ver mujeres parecidas en cada lugar donde estuvo con esa persona cuya ausencia no soporta.

El perfil de *Judy*, que observa *Scottie* desde la vereda de enfrente, es muy similar al de *Madeleine*. El encuentro de ambos personajes sugiere la posibilidad que el amor regrese en otro rostro.

La secuencia en la tienda de ropa donde *Scottie* intentará transformar a *Judy* no deja de reforzar el tema del doble en forma constante. Aún no se ha producido la transformación de *Judy* pero el

enorme espejo de la tienda de ropa duplicará la imagen de la pareja hasta la obviedad. “En un esfuerzo por resaltar el doble papel/doble imagen del personaje central, Hitchcock dijo al director artístico, Harry Bumstead, con su típica sinceridad: “*Trata de utilizar muchos espejos*”<sup>287</sup>.

La revelación de *Judy* también será frente a un espejo, allí redactará la carta que finalmente decide tirar en el cesto de residuos, en un intento desesperado por borrar el pasado.

Sabemos del pasado de *Judy* cuando frente al precipicio, en el ascenso hacia la torre, *Scottie* la obliga a confesar su relación con *Elster*, fueron amantes y a cambio del collar de diamantes y algo de dinero *Judy* aceptó interpretar a *Madeleine*, ser otra.

Es importante aclarar la extrañeza que produce la aparición de *Judy* en los espectadores. Su figura diferente a *Madeleine* pero similar parece responder a los bordes de un espejo donde se dibuja el nuevo personaje.

Porque es allí donde se construye *Judy*: en el marco de la otra historia que representó. “*Vértigo*” toma aquí un giro de puzzle a la hora de componer su estructura, de construir su mundo.

*Judy* muere al transformarse en *Madeleine*, al ser su doble. Aquí se refuerza la idea que aparece con frecuencia como rasgo mítico-poético del fenómeno: el encuentro con el doble provocaría la muerte de uno de ellos.

---

<sup>287</sup> Kobal, John: “*Las 100 mejores películas*”, Alianza, ediciones del Prado, Marzo 1994, Pág. 81

### 3.2.1.7. TRAZOS PICTÓRICOS

La utilización de la luz en *Vértigo* merece una atención especial porque refiere a su pintura. Hay también dos tipos de iluminación en la película. Una nos circunscribe al mundo real, el de los colores conocidos; otra al mundo onírico donde la imagen es distinta.

El primer peregrinaje de Stewart tras Madeleine en el cementerio, se rodó a través de filtros de niebla a fin de alcanzar un efecto coloreado de verde por encima de la luz del sol.<sup>288</sup>

Solo se narra un sueño en el filme, que refiere a *Scottie* tras la muerte de la ficticia *Madeleine* y los colores son exacerbados. Antes y después de esta pesadilla, algunos momentos en que Ferguson persigue a Madeleine están trasportados por una iluminación que propone una mirada metafísica sobre el personaje femenino.

También en la transformación de Judy en Madeleine, el color verde imprime una extraña textura a la imagen.

Tanto la iluminación, como el cambio de color del cabello, es otro punto clave para provocar la metamorfosis del personaje. El color blanco del pelo de *Madeleine* la ubica como una mujer a la que es difícil calcular su edad. Ella, como el fantasma al que representa, resulta atemporal. Es una mujer sin tiempo, que viene del pasado. Judy, en cambio, tiene una carnalidad que la diferencia de *Madeleine* tanto en su color de cabello como en su forma de vestir y comportarse.

De la misma forma que se sirvió de los filtros de niebla, Hitchcock utilizará una particular luminosidad para todas las escenas que supongan la presencia de ramos de flores. Entendemos que en este

---

<sup>288</sup> Truffaut, François: “*El cine según Hitchcock*”, Op.cit, Pág.211.

caso las flores remiten al obsequio o recuerdo que puede llevarse a una persona muerta.

Si hablamos de texturas, narración e interpretaciones, no podemos dejar de lado el alto contenido surrealista que dibuja el pincel con que se componen los cuadros de “*Vértigo*”. El motivo del doble es surrealista por naturaleza pero es en su tratamiento donde Hitchcock le imprime personalidad. Esta vez es en lo cotidiano cuando puede manifestarse lo imprevisible de la vida de forma natural. Se trata de un abanico de casualidades y de infinitos azares los que rigen el destino. Su epifanía puede ser fatal. “La ambivalencia de los objetos no es más que una extensión de la ambivalencia en las personalidades. El tema del doble le intriga a Hitchcock, y los peligros de la suplantación son el tema secreto de muchos de los argumentos de sus películas”.<sup>289</sup>

Pese a ser un filme profundamente barroco, sus imágenes no lo son. Barroca es la ciudad de San Francisco, pero no las interpretaciones ni sus discursos. Juan Cobos sintetiza nuestra idea: “Es pues, ante el espejo donde Kim Novak, a medida que va transformándose, de nuevo, en *Madeleine*, pregunta a James Stewart si no puede amarla tal como es, sin necesidad de cambiar su imagen, esa imagen angustiada y artificial que el espejo le devuelve”.<sup>290</sup>

El filme trata sobre todos los temas la circularidad, los puntos que convergen, el encuentro reiterado, las simetrías y las similitudes que vienen a bordear los acontecimientos que devienen en el comienzo y en

---

<sup>289</sup> Amparo Serrano de Haro en “*Vértigo en clave surrealista*” explica cómo a la realidad de las cosas se impone la fuerza visionaria del artista. Así ejemplifica con Magritte y Duchamp. Cuando llega el turno de Hitchcock dice que “nos revela el carácter asesino de las escaleras y los gorriones, el peligro que esconden los museos y nos hace ver cómo vestir a una mujer equivale a desnudar su alma”, Revista Nickel Odeon, Invierno 1995, Madrid, Pág.211-212.

<sup>290</sup> Cobos compara el filme con *Persona* del que dice que recurrió a trucos artificiosos mientras que Hitchcock resolvió sin solemnidad el intricado cuadro. Op.cit: Migni: *La Mujer refugio*, Revista Nickel Odeon, Invierno 1995, Madrid. Pág.219.

el final, como si de un mismo tiempo se tratara. Es el eterno retorno del que hablamos en la primera parte de nuestro trabajo que se practica en esta película así como también la formulación psicológica y filosófica que atraviesa el desarrollo, lo que imprime el carácter de una obra de arte. Después de ver *Vértigo* por última vez (es un filme que reviste distintas lecturas cada vez que vuelve a verse) una tiene la sensación de no ser el mismo, algo se ha transformado, algo ha cambiado, es la proximidad con su perturbadora belleza, con su estética única, la que nos proporciona esa sensación intransferible.

### 3.2.1.8. DE ENTRE LOS MUERTOS

Como si resucitara *Madeleine* vuelve con su trajecito sastre a recorrer todos los caminos que ya había recorrido. *Scottie* forzará la partida hasta la antigua misión para repetir el destino fatal desde cuya obsesión no puede apartarse.

El nuevo ascenso por la escalera, la subida hacia la cima del campanario es reveladora y propone una resurrección pero también advierte sobre el peligro que acecha a sus personajes, es la sombra del cercano pasado la que regresa a eclipsar las horas.

Aunque la escenografía cree el marco para una misma representación, lo que queda claro es la imposibilidad de volver atrás en el tiempo, el intento obsesivo de *Scottie* de forzar la realidad, sin querer advertir que por mucho que recree el instante cada momento tiene su correspondiente unicidad. El tiempo y el espacio, donde se mueven los personajes, serán únicos e irrepetibles.

Aunque durante el desarrollo de la película se nos plantean distintas historias y diferentes posibilidades en el azar de la vida, los últimos momentos del filme nos conducen hacia la certeza de la muerte.

El final es de una racionalidad implacable. *Judy* muere convertida en *Madeleine* por un temor al fantasma que ella misma había representado.

*Scottie*, depresivo y fóbico, observa desde lo alto la silueta muerta de la mujer amada, a quien no volverá a tener entre sus brazos nunca más.

La película de Hitchcock asume en su totalidad el delicado equilibrio de la emoción y la razón, de la misma forma que los autores del libro fusionaron dos mundos, el de la cordura y la locura. Quizá porque *“hay verdades en las que no se puede detener el pensamiento sin experimentar inmediatamente un vértigo, cien veces más horrible que el vértigo del cuerpo”*<sup>291</sup>.

### **3.2.2. “PERSONA”, DE INGMAR BERGMAN**

#### **3.2.2.1. EL BOSQUE**

*“A algunos cientos de metros,  
el bosque inmenso  
donde el mundo comienza su génesis”*

Michel Foucault

La cita pertenece a una carta escrita por el filósofo francés en su estancia en Uppsala<sup>292</sup> durante los años cincuenta y sirve para reflejar la fuerte presencia de la naturaleza en la vida sueca. El relato sigue:

---

<sup>291</sup> Aguilar, Carlos, *Extracto de la novela*, Revista Nickel Odeon, Invierno 1995, Madrid Pág.222.

<sup>292</sup> Michael Foucault vivió tres años en Suecia, ocupando el puesto ofrecido por Georges Dumézil de lector en francés en la universidad de Upsala. Las frases citadas pertenecen a la biografía de Didier Eribon, “Michel Foucault y sus contemporáneos”, Nueva visión, Buenos Aires, 1995. Pág.113.

“En Sigtrina, el sol no sale para nada. Desde el fondo de esa escasez se eleva sólo lo esencial que a uno le gusta volver a aprender: el día y la noche, las noches protegidas por cuatro muros, frutos que no crecen en ninguna otra parte, y por momentos una sonrisa”<sup>293</sup>.

Foucault, quizá sin advertirlo, pero con aquella mirada certera que según Jean Cocteau<sup>294</sup> tienen todos los extranjeros cuando llegan a una ciudad desconocida, pone de manifiesto dos puntales que interactúan en la vida y el imaginario sueco. El cine reflejará la proximidad de la naturaleza, “ese bosque inmenso” que, por otro lado, será la forma de asomarse al interior de la vida humana. Montaña y espesura, luces y sombras, serán los claroscuros que compondrán un cuerpo viviente, reflejo especular del ser y alegoría del inconsciente que se plasmarán en primeros planos de rostros iluminados donde la cámara se asoma al interior de los personajes para revelar u ocultar los sentimientos.

La cultura sueca está impregnada por su naturaleza, sus enormes bosques, sus anchas praderas, los lagos helados, el largo y frío invierno<sup>295</sup>. Todo eso ha hecho de sus ciudadanos seres cuya fuerza y sentimientos tienen una estrecha relación con estos paisajes. De acuerdo con la leyenda, en las noches heladas de diciembre en medio del bosque se pueden ver a los trolls<sup>296</sup>. Son seres negativos de tamaño

---

<sup>293</sup> Eribor, Didier: Op.cit (1995), Pág.113

<sup>294</sup> Jean Cocteau, en el prólogo del libro “*El Mundo en Color*”, “París”, dice: “En mi película “Orfeo” invento una ciudad utilizando los barrios de París que desorienta. He descubierto, de este modo ciudades y pueblos desconocidos. Los extranjeros conocen mejor París que nosotros. No resulta extraño que un extranjero nos informe sobre los secretos que nos rodean”. “Paris tal como le amamos”, “La ciudad de vuestras ilusiones”, Doré ogrizek, Ediciones Castilla, S.A. Madrid, 1959, Pág. 7.

<sup>295</sup> Bergman se refiere con ironía a los “*once meses invernales suecos*” en “*Ojo del diablo*” (“*Djävulens öga*”, 1961). Es en este filme donde el demonio toma también cuerpo de gato u otro animal.

<sup>296</sup> Según Enrique Bernádez, “*Cuentos Suecos*”, E. Beskow y otros, Anaya, Madrid, 1986. No es fácil dar una definición de los “trolls”, porque las diferencias entre su especie son grandes. Se los suele confundir con gigantes y, por lo general, simbolizan la oscuridad y lo perverso los bosques del invierno escandinavo. Son los seres de carácter negativo más importantes y frecuentes de la mitología nórdica. (Pág. 242)

humano cuyo poder mágico les permite recorrer la selva. Su primitiva historia los emparentó con “la oscuridad y lo perverso de un bosque invernal”<sup>297</sup>. Estos personajes que habitan su tradición alimentaron la imaginación de su pueblo hasta llegar al cine. Pero no fue en la reproducción de lo monstruoso donde se puso de manifiesto su virulencia. Es al interior del individuo donde se desarrollarán los posibles narrativos. Esta escritura puede iniciarse con un sueño cuyas características se transformen en una realidad mediatizada por lo onírico. En algunos casos los personajes retornarán a sus antiguos escenarios como si escucharan voces lejanas, amortiguadas por su propia naturaleza alucinadora, mientras que en otros el demonio se tornará mas abrasador y corrosivo.

“Mi idea es (todavía) que existe una maldad que no se puede explicar, una maldad virulenta y terrible que, de todos los animales, sólo la posee el hombre. Una maldad irracional y que no está sujeta a ley alguna. Cósmica. Gratuita. Inmotivada. No hay nada de lo que tengan tanto miedo los hombres como de esta maldad incomprensible e inexplicable”.<sup>298</sup>

La tradición mítico poética escandinava está poblada de personajes “no humanos” que recurren al “disfraz” o transformación para lograr sus objetivos. “Gigantes”, “enanos”, “duendes” o “gnomos”, “trolls”, “nänk”, “sjora”, brujos y brujas. En contraposición con los cuentos españoles donde rara vez aparece algún “animal mitológico”, en los cuentos escandinavos representan un papel fundamental. Habitan también dioses del amor y la fertilidad como Freya que es la equivalente de Venus o Afrodita. Estos dobles de la cultura e imaginación se

---

<sup>297</sup> Beskow, E: *Cuentos suecos*, Anaya, Madrid, 1986. La frase citada se encuentra en la contratapa del libro y pertenece Ralph Hermanns.

<sup>298</sup> Bergman, Ingmar: *“Imágenes”*, Memorias, TusQuets Editores, Barcelona, 1992. Pág. 263.

alimentaban del paisaje que rodeaba a los primitivos suecos. Aunque estos cuentos formen parte de un antiguo estrato de la mitología germánica y sus equivalentes en mitologías indoeuropeas, sus raíces están en las aldeas o granjas que aunque rodeadas de un terreno conocido se encontraban próximas al bosque y la montaña, poco transitados, pero donde había que aventurarse a cortar leña o buscar a algún animal perdido. Esto favorecía los componentes “míticos”, del “viaje iniciático” de aquellos pueblos.<sup>299</sup>

En la sociedad sueca la magia dividida entre blanca y negra tiene sus raíces en la antigüedad. La denominada “blanca” era practicada por los hombres y tenía relación con la vida cotidiana y con sus dioses; la “negra” la ejercían las mujeres, los trolls o el dios Odín.

Hombre de teatro, espacio que nunca abandonó, el alto y delgado autor llevará hasta la cúspide la línea temática que marcaran, desde vertientes diferentes, Mauritz Stiller y Victor Sjöström<sup>300</sup>. Su carrera cinematográfica empieza a comienzos de los años cuarenta cuando escribe guiones para la Svenska Filmindustri, que, poco después, produjo su primer filme “*Crisis*” (“Kris”, 1945). Luego vendrían 46 filmes más, hasta que en 1982 anunció su retiro.

“Es bastante lógico que la cinematografía se convirtiera en mi medio de expresión. Era un modo de que entendieran en un idioma que dejaba a un lado la palabra, que me faltaba, la música, que no dominaba, la pintura, que me dejaba indiferente. De repente tenía la posibilidad de relacionarme con el mundo en un idioma que literalmente

---

<sup>299</sup> Beskow, E: “*Cuentos suecos*”, Anaya, Madrid, 1986, Pág. 244.

<sup>300</sup> Román Gubern en “Historia del cine”, Editorial Lumen, Barcelona, 1995, dice “El cine teológico y metafísico del celbrado I.B no hace más que desarrollar una temática y un estilo que elaboraron con suma perfección estos primitivos. Pág.126.

habla de alma a alma en giros que, de una manera casi voluptuosa, se sustraen al control del intelecto”.<sup>301</sup>

La realidad y la fantasía forman la pareja predilecta del director sueco. Bergman utiliza el doble en el sentido usual de duplicación de la personalidad y también en el otro, en el que refiere a la transferencia, las confusiones de identidades, donde interroga tanto al original y el advenedizo porque la imagen real y reflejada tendrán similar importancia al interior del filme. Pero en este autor no importa demasiado la clasificación del doble. Se podría decir que vampiriza a todos sus personajes. Los hace otros. En casi todos los casos, la imagen doble permite posibilidades de enriquecimiento vital, asomarse a zonas desconocidas como si fueran reales. Para ejemplificar sirve recordar dentro de sus ficciones la aparición del actor-rostro, el primer plano que muestra los cambios, las transmutaciones que han formado varios íconos. Entre ellos, algunos de los más recordados se encuentran en el del filme objeto de nuestro análisis: “*Persona*” (1965).

“Era difícil distinguir entre lo que yo fantaseaba y lo que se consideraba real. Haciendo un esfuerzo podía tal vez conseguir que la realidad fuese real, pero en ella había, por ejemplo, espectros y fantasmas. ¿Qué iba a hacer con ellos? Y los cuentos, ¿eran reales?”<sup>302</sup>.

“No hay duda de que mi educación fue un campo fértil para los demonios y las neurosis. He intentado explicarlo en *Linterna Mágica*”.<sup>303</sup>

Para Homero Alsina Thevenet <sup>304</sup>, en Ingmar Bergman hay dos identidades; el creador es el metafísico, un ateo que tiene la urgente

---

<sup>301</sup> Bergman, Ingmar: “*Imágenes*”, Memorias, Tusquets, Barcelona, 1992, .Pág.46-47

<sup>302</sup> Ibidem, Pág.326

<sup>303</sup> Ibidem, 1992, Pág.35.

<sup>304</sup> Alsina Thevenet: Ingmar Bergman, Montevideo, 1964, Comunidad del Sur, Pags. 92, 93.

necesidad de Dios y se ha puesto sucesivamente a la búsqueda de la revelación sobre los misterios del nacimiento, de la muerte, del sentido de la vida, y el otro Bergman, dramaturgo y aun comediógrafo, que vuelca aquellas inquietudes en la agitación de personajes muy distintos y contrapone entre ellos las distintas apariencias de lo irracional; los distintos choques de lo sobrenatural contra un mundo terreno donde las relaciones humanas no son tampoco más firmes ni seguras.

“Estoy a veces en un mundo, a veces en el otro, y no lo puedo evitar”, hace decir Karin (Harriet Andersson) en *“Como en un espejo”* (*“Saasom i en spegel”*, 1961) y cabe entender que está hablando de sí mismo.

Thevenet ve en esta dualidad una fortuna porque de ella ha surgido una carrera cinematográfica rica, intensa, inquietante, que ha tocado muy de cerca a la vida interior de miles de espectadores.

“El Bergman metafísico, agitado espiritualmente en algún lugar de Suecia, no habría producido por sí solo ningún efecto exterior y hoy sería un lejano sacerdote, quizás un ignorado suicida.”

“El Bergman dramaturgo y comediógrafo, si se hubiera limitado a saber la expresión de todo y el valor de nada, sería hoy un autor intrascendente y no habría progresado más allá de sus primeros films. En la dualidad está la creación”.<sup>305</sup> Sobre el tema Bergman expresa:

“A pesar de que soy una persona neurótica, mi relación con la profesión siempre ha sido sorprendentemente poco neurótica. He tenido la capacidad de atar los demonios delante del carro de combate”.<sup>306</sup>

Bergman anuda con idéntica fuerza vital realidad y fantasía. Cruzamos el umbral entre estos dos “opuestos” a través de su cine. Son

---

<sup>305</sup> Ibidem, Pág. 94.

<sup>306</sup> Bergman, Ingmar: *“Imágenes”*, Memorias, TusQuets, Barcelona, 1992, Pág.45.

sus películas las puertas que nos permiten llegar al “otro lado”, es entonces cuando ilusión y certeza, verdad y ficción, vigilia y sueño, forman parte de un poliedro cuyas caras nos revelan un delicado y extraño mundo que también puede ser el nuestro. Bucear en ese espacio ficticio de la cinta rodando en la manivela del proyector, es una tarea a la que parece invitarnos en cada una de sus películas. Dado que siempre termina siendo un juego de dos, se trata de interpretar y entender para desatar el nudo y llegar a comprender lo que parece inasible. Es en su cine donde los dobles de la cultura y la imaginación escandinava toman cuerpo y se deslizan en la hora y media de duración.

*“A decir verdad pienso en mi infancia con placer y curiosidad. Nunca me faltó alimento para la fantasía y los sentidos, y no puedo recordar haberme aburrido jamás. Al contrario, los días y las horas desbordaban de cosas curiosas, parajes inesperados, instantes mágicos. La prerrogativa de la infancia: moverse sin dificultad entre la magia y el puré de patatas, entre el terror sin límites y la alegría explosiva”.*<sup>307</sup>

Durante los años del cine mudo, alrededor de 1920, Suecia se contaba entre los países de vanguardia del séptimo arte. Directores como Victor Sjöström y Mauritz Stiller hicieron varias películas consideradas por sus contemporáneos como obras maestras y como clásicos por la posteridad. Varias de esas cintas -como *“La carreta fantasma”* (*“Körkarlen”*, 1921) y *“El tesoro de Arne”* (*“Herr Arnes pengar”*, 1919)- estaban basadas en narraciones de la Nobel sueca Selma Lagerlöf.

Pero Sjöström y Stiller emigraron a Hollywood, acompañados de la estrella recién surgida, Greta Garbo.

---

<sup>307</sup> Bergman, Ingmar: *“Imágenes”*, Memorias, TusQuets Editores, Barcelona, 1992. Pág.326.

Alrededor de 1940 -cuando casi todo el resto de Europa se encontraba en plena guerra- se produjo un cambio debido a que el cine asumió una función importante en la defensa psicológica. La gravedad de ese período de alerta militar exigía nuevos temas e intenciones artísticas paralelamente al uso escapista que se daba al celuloide. Directores como Alf Sjöberg y Hasse Ekman trajeron la esperanza de que Suecia volviera a ser un país respetado en la cinematografía.

Después de la guerra, Suecia mantuvo su lugar cuando el moderno hábito de celebrar festivales generó una mayor demanda de películas de valor artístico. Algunos documentalistas, como Arne Sucksdorff, fueron elogiados repetidas veces en el ámbito internacional, y las películas argumentales suecas merecieron una atención cada día mayor. Alf Sjöberg conquistó su mayor triunfo en 1951, año en que ganó el Grand Prix de Venecia con "*Señorita Julia*" ("*Fröken Julie*", 1951). En 1952 Arne Mattsson sorprendió al público del festival de Berlín -y de todo el mundo- con "*Un solo verano de felicidad*" ("*Hon dansade en sommar*", 1951). Cuatro años más tarde entró Ingmar Bergman en la escena internacional con "*Sonrisas de una noche de verano*" ("*Sommarnattens leende*", 1955). Suecia volvía a ser foco del interés cinematográfico mundial.

Posteriormente, Ingmar Bergman se mantuvo en un lugar central del cine mundial mientras produjo películas, y su fama no hizo más que crecer con los años. No ocurrió lo mismo con el cine sueco en general.

Considerado la mayor celebridad que ha tenido el cine sueco en toda su historia, y también el más reputado director de teatro del país al comienzo de su carrera tropezó con una fuerte resistencia de los productores y la crítica, pero desde el éxito mundial de "*Sonrisas de una*

*noche de verano*" ("Sommarnattens leende", 1955) ha sido el centro de una permanente atención internacional.<sup>308</sup>

Algunas de sus cintas más comentadas son: "*Prisión*" ("Fängelse", 1949), "*Un verano con Mónica*" ("Sommaren med Monika", 1953), "*El séptimo sello*" ("Det sjunde inseglet", 1956), "*Fresas salvajes*" ("Smultronstället", 1957), "*El silencio*" ("Tystnaden", 1963), "*Persona*" (1966) y "*Gritos y susurros*" ("Viskningar och rop", 1973). El mismo Bergman asegura que "*Fanny y Alexander*" ("Fanny och Alexander", 1982) es su última película, lo cual no le ha impedido escribir posteriormente guiones para otros directores.

Para Miguel Porter Moix<sup>309</sup> la relación de Bergman con la cultura y la imaginación de su pueblo termina por constituir una fraternidad bastante extendida que, de esa manera, existe gracias a un contacto puramente egoísta sobre la cálida y sucia tierra, bajo un cielo vacío y glacial. Pero quizá sea en la misma riqueza plástica, en las figuritas que decoran sus fotogramas, en la aproximación rigurosa de la cámara a los rostros de sus personajes donde se descubra la relación ancestral de este hombre con su país de origen y los fantasmas que pueblan su imaginación.

---

<sup>308</sup> Algunas de las referencias relacionadas con la historia de la cinematografía sueca fueron proporcionadas por la Secretaria Cultural de la embajada de ese país en Argentina.

<sup>309</sup> VV.AA, Enciclopedia Ilustrada del cine, Editorial Labor S.A, 1969, Pag. 110

### 3.2.2.2. EL SENDERO ENCANTADO

“El invierno de Escania deja traslucir  
un apagado resplandor azulado  
a través de los sucios ventanales  
que dan al parque del teatro,  
las lámparas ya están encendidas”.<sup>310</sup>  
I.B

“*Fanny y Alexander*”, ejemplo de cine maravilloso, descubrió hasta qué punto nuestro autor de análisis nos remite a una cadena de sucesos que conducen, en palabras del *Fausto* de Goethe, a “*entrar en el terreno de los sueños y los encantamientos*”.

Si estudiamos la obra de Bergman vamos a encontrar con una filmografía en cadena. A partir de “*Crisis*” y hasta el día de hoy en las obras que participa sea como asistente o autor de novela, como es el caso de “*Las mejores intenciones*” (1988), “*Niños de domingo*” (1995) o el último filme en video, “*Clown*” (1998) que volvió a conquistar el corazón del festival de Cannes, los posibles narrativos parecen anudarse en un largo collar donde la soledad, el silencio, los sentidos, los sentimientos, confluyen para recordarnos que la vida se transita a través de un sendero. Ese camino tiene secretos y revelaciones, pero no es tan importante descubrirlos como transitarlos.

¿Cuáles son los engarces de esa collar, que empiezan y terminan armando un círculo?. Repasemos parte de la obra.

Siguiendo el camino iniciado por Alf Sjöberg y August Strindberg, en la “*Señorita Julia*” (“*Froken Julie*”, 1950), Bergman propone por medio

---

<sup>310</sup> Bergman, Ingmar: “*Imágenes*”, Memorias, TusQuets Editores, Barcelona, 1992. Pág.272.

de sus personajes femeninos el perfil de una obra vasta y comprometida en la afirmación de sus personajes.

En “*Crisis*”, son madre e hija las que disputan los planos y el desarrollo de la trama. Esta temática regresa más tarde con “*Sonata de Otoño*” (“*Hostsonaten*”, 1978). Esta vez las relaciones de parentesco desencadenan las frustraciones y las alegrías de la vida. Es una unión perdurable y monstruosa donde la doble hija, es una figura sometida a otra mujer a la que se parece.

Gubern<sup>311</sup> advierte que a partir de *La prisión* (“*Fängelse*”, 1947) Bergman nos retrotrae a la filosofía existencialista advertida en “*Huis Clos*”, de Sartre. Epoca donde el director sueco insistió en la búsqueda de la felicidad y la realización del hombre por medio del erotismo. Ejemplo de ello son “*Juegos de Verano*” (“*Sommarlek*”, 1949) y “*Un verano con Mónica*” (“*Sommaren med Monika*”, 1951). Pero esto significaría también una felicidad efímera que no liberaría al sujeto de sus servidumbres. Esta mirada se entronizó en “*Noche de circo*” (“*Gyclarnas afton*”, 1952), película clave en la red bergmaniana porque une el espectáculo de la vida circense con la realidad cotidiana. La máscara del payaso oculta la verdadera cara del hombre, haciendo acopio de los dos símbolos del teatro universal. La imagen de la sonrisa y la contracara de la tristeza.

Después arribará fortalecido a la luz de los universos filosóficos. Plasmará a Soren Kierkegaard, Martín Heidegger, Jean Paul Sartre, Albert Camus y anticipará a Milan Kundera.

El ideal de Heidegger cuando escribió los “*Senderos del Bosque*” en el corazón de la Selva Negra, o la mirada - pensamiento de Michel Foucault cuando expresó en Uppsala. “*A algunos cientos de metros, el*

---

<sup>311</sup> Gubern, Román: “*Cine contemporáneo*”, Editorial Salvat, 1979, Pág.78.

*bosque inmenso donde el mundo comienza su génesis*”, son algunos de los universos a los que Bergman dará vida en la pantalla.

El cineasta escandinavo imprimió rostros a esas reflexiones desde una perspectiva neoexpresionista que antes parecía reservada a la narrativa filosófica o literaria.

Artista de la plástica, recorrió con su cámara detalles de los sujetos. Filmó cabellos, los pliegues de las bocas, las manos aferradas a una sábana, el rostro doliente de un enfermo terminal, la compasión de unos y el infierno de otros. También fue esperanzador, un gran maquinista de la búsqueda incansable de la existencia, del ser para la vida. A la manera del poeta César Vallejo, habla del dolor pero recuerda *“Voy hablar de la esperanza”*.

Este contrapunto original en su obra encuentra su legitimación no sólo en el valor mítico poético al que recurre sino en el *“bosque encantado”* de los Trolls y las hadas que forman parte de su acervo cultural. En la espesura acecha lo bueno y lo malo, dios y el diablo, el misterio y la revelación. Son esos enigmas los que contempla su particular alquimia, de la misma manera que con su linterna mágica trató de atravesar el espejo para ver qué había del otro lado.

Los dobles de la cultura y la imaginación escandinava salen a la luz en *“El séptimo sello”* (*“Det sjunde inseglet”*, 1956). Amparados en el barroquismo del medioevo los tiempos modernos quedaron fuera de la historia. El caballero jugará al ajedrez nada menos que con la muerte, porque la vida siempre es una batalla con la otredad, pero también lo es con la mismidad. Esfuerzo constante entre ser y parecer, ascenso y descenso, el hombre trata de superarse a sí mismo. Intenta ser otro, considera que nada está hecho para superar lo humano. Sin embargo, existe una incógnita, está en la vida ultraterrena y es su mayor deseo saber qué hay detrás de ella para acceder a lo imposible. En el terreno

onírico puede estar una de las claves, ser ese el pasadizo hacia otra realidad o el ingreso al mundo fantástico. Pero también el tiempo transcurrido suele ser el enigma, un gran secreto para compartir en el invierno, detrás de la ventana mientras el día se apaga y se encienden las luces.

Bergman explica en *"Imágenes"* que de pronto comprendió que el misterio de la muerte radica en ser y de repente no ser. Así llegó a la conclusión que lo que no es de este mundo, no existe y que todo lo que nos pasa y nos pasará está dentro de nosotros. En un principio cree que esto puede ser liberador para una persona aterrorizada con la idea de la muerte pero luego concluye que la existencia también es una transformación constante y voluptuosa de nuestro ser.

Su filme *"El séptimo sello"*, donde un caballero se enfrenta a la "cara de la muerte", (uno de los íconos más famosos del autor), y juega al ajedrez, tuvo muy buena repercusión por parte de la crítica y el público. *"Me llegaron fuertes reacciones de personas que sentían que la película tocaba su propia angustia y desgarramiento"*<sup>312</sup> -sostiene Bergman en sus memorias.

Dentro de estas reacciones nos resulta valioso destacar la del crítico Alejandro Ricagno por su poder de síntesis en la relación creador espectador. "Bergman ha confesado más de una vez que sus filmes lo han salvado. No sabemos exactamente de qué y acaso no importe. Pero no podemos negar que muchos de ellos, al reflejarnos como en un espejo, de algún modo oscuro e incomprensible también nos estaban salvando".<sup>313</sup>

---

<sup>312</sup> Bergman, Ingmar: *"Imágenes"*, Memorias, TusQuets Editores, Barcelona, 1992, Pág. 209

<sup>313</sup> *"El Amante cine"*, revista, año 4, N°37, Marzo de 1995, Ediciones Tatanka, S.A, Buenos Aires, Págs. 34 y 35.

### 3.2.2.3. LAS FRUTAS SILVESTRES

Entre los senderos curvos y rectos del bosque se pueden hallar frutos. Son las sustancias silvestres de la vida las que Bergman va a proporcionarnos en los 88 minutos que dura la proyección de *“Fresas Salvajes”* (*“Smultronstallet”*, 1957).

En la vasta espesura de coníferas y bordeando el mar Báltico, el viaje del personaje principal y los secundarios será un camino de encuentros con el pasado y una reafirmación del presente. En medio de las curvas de la carretera los intérpretes desnudarán sus sentimientos y cada atajo será una forma de penetrar en sus almas.

El día anterior a su investidura como Doctor Honoris Causa, el profesor Isak Borg (Victor Sjöström), es asaltado por algunos extraños sueños. Se ve asimismo en un camino estrecho y dentro de un carruaje mortuorio que se mece como una cuna. De repente el féretro cae y es su doble muerto quien intentará atraerlo con sus brazos hacia el cajón oscuro. En el forcejeo Isak se despertará.

Quizá ese sueño lo empuje a viajar en auto desde Estocolmo a Lud, la ciudad donde le entregarán la condecoración. El filme transita por esas dieciocho horas anteriores a la ceremonia.

La nuera del profesor (Ingrid Thulin) lo acompañará en este viaje. Los senderos boscosos de la selva nórdica le permitirán iniciar una larga conversación. Surgirá así una situación paralela que viven su hijo y su esposa, semejante a la que Borg vivió con la que fue su mujer. Este será el comienzo de un viaje circular en la vida de todos sus figuras.

Durante el trayecto visita la casa de campo donde pasaban los veranos. *“Aquí pasé veinte veranos de mi vida”*, dirá. Es el mismo lugar

donde las imágenes se tornarán tan reales que podrá revivir algunos momentos de su pasado.

Entrará en un momento de sueños y fantasías, que le devolverá su juventud a través del rostro y la alegría de un gran amor, único amor, hacia una mujer niña deseada e imposible. Ayer, porque se casó con otro, hoy porque la diferencias de edad y circunstancias no le permiten tenerla.

Dos Saras. Interpretadas por Bibi Andersson. La recordada prima que con la melena rubia aparece juntando fresas para el cumpleaños de un tío sordo y la otra Sara, la joven que surge entre los árboles para traerle a la realidad de hoy. Isack Borg las observa con el mismo rostro de asombro y alegría.

Sara es siempre la misma. Fruto tan prohibido como amado. Es también quien lo enfrenta con la realidad de un espejo que le devuelve su rostro anciano y lo confronta con el de ella, siempre joven y con sabor a fresas.

El diálogo entre la joven Sara y el profesor es iluminador en cuanto al desdoblamiento del personaje.

*-Hace mucho tiempo me enamoré de una chica que se llamaba Sara*

*-Supongo que se me parecía*

*- Si, era idéntica. Se casó con mi hermano y tuvo seis hijos, y es una viejecita casi perfecta*

Filme clave en la trayectoria de Bergman y en la historia del cine, recurre también a sus tradicionales temas: la existencia de Dios, el mundo que alumbra a la razón y los sentimientos humanos cuya aventura de vida los torna trascendentes en sus debilidades y fortalezas.

Una frase de Borg es iluminadora de todo el filme. “Había algo poderoso en aquellos sueños que agradaba mi conciencia”.

Es verdad lo que dice Gubern<sup>314</sup>: hubo mucha peripecia en esa aventura del profesor Isak Borg pero también existió una profunda unión consigo mismo y los habitantes de su entorno. Y un nuevo encuentro con el amor que lo invitó a una sonrisa tierna de regreso.

“*Siempre te amaré a ti, no lo olvides, te escribiré*”, le grita la joven Sara al profesor.

“*Ojalá que sea así*”, responde él.

El profesor vuelve a sus sueños de la mano de la primera Sara, la prima que lo lleva por la colina. Es entonces cuando esa prolongada y densa masa de bosques de coníferas se abre a un estrecho valle donde se reencuentra con la luz del ayer. Sus padres lo saludan desde “el otro lado”.

Después de “*Fresas salvajes*” llegará “*El rostro*” (“*Ansiktet*”, 1958), filme que anticipa y encadena a “*Persona*” en tanto incorpora en su misma estructura fílmica la pregunta<sup>315</sup>. De forma irónica, en “*El rostro*”, Bergman resucita el conflicto entre la metafísica y la ciencia positiva. Son nada menos que “magos” los que pueblan esta cinta. A través de estos seres, cuyo arte es la simulación, Bergman introduce sus duendes. Se desarrolla un juego de sombras donde una hermosa muchacha logra conquistar al galán al que sigue desde un principio. Pero el nudo se desata a través de los juegos de ficción y realidad que contraponen el director sueco.

El filme comienza con un viaje de un grupo de magos a través de un bosque. La anciana que pertenece a la compañía del teatro es

---

<sup>314</sup> Gubern, Roman: “*Viaje de ida*”, Editorial Anagrama, 1997, Barcelona, Pág. 7.

<sup>315</sup> VV.AA: Enciclopedia Ilustrada del cine, Editorial Labor S.A, 1969, Pag. 113.

inteligente y astuta, ella describe durante el trayecto entre los claroscuros del bosque los fantasmas que lo habitan y los pensamientos de los protagonistas los animan. Como si surgiera de la misma entraña de aquella espesura aparecerá, en el camino, otro actor al que recogerán y subirán al carruaje. Allí, en apariencia, muere cuando está a punto de confesar qué ve “desde el otro lado”. El filme es un largo peregrinaje de los actores con sus máscaras y representaciones, sus juegos de espejos.

Bergman describe con precisión al personaje de la abuela. “En la compañía teatral también está la vieja Abuela, a la que Naima Wifstrand interpreta con inimitable sabiduría. Tiene doscientos años y es bruja. Puede hacer que caigan candelabros y estallen vasos. Es por tanto una bruja de verdad, con raíces en tradiciones antiquísimas. Al mismo tiempo es la más lista de la compañía. Vende filtros amorosos y guarda el dinero que gana con su comercio. Piensa retirarse pronto y hacerse inofensiva.”<sup>316</sup>

Los otros personajes también tienen lo suyo. Es el caso del aparecido en medio del sendero “El otro papel central, junto a Aman/Manda, es no obstante Johan Spegel, el actor. Muere dos veces. Igual que Agnes en “*Gritos y susurros*”, muere, pero se queda atascado en el camino.”<sup>317</sup>

Spegel está muerto y sin embargo no está muerto: No morí. Pero ya he empezado a aparecerme. En realidad quedo mejor como fantasma que como hombre. Me he hecho convincente. Nunca lo fui como actor”<sup>318</sup>.

---

<sup>316</sup> Bergman, Ingmar: : “*Imágenes*”, Memorias, TusQuets Editores, Barcelona, 1992. Págs. 149.

<sup>317</sup> Ibidem, Pág. 149.

<sup>318</sup> Ibidem, Pág. 149.

Pero sin duda “*El rostro*”, como después “*Persona*”, remiten al tema de la máscara. “En nuestra profesión, experimentamos a menudo que somos atractivos mientras llevamos nuestras máscaras”.<sup>319</sup>

La representación Griega no escapa a la evocación que en “*Imágenes*” hace el autor de aquellos tiempos sagrados. Explica que “en la Grecia antigua el teatro estaba indisolublemente unido a los ritos religiosos. Los espectadores se reunían mucho antes de la salida del sol. Al alba aparecían los sacerdotes enmascarados. Cuando el sol salía por encima de las montañas, iluminaba el centro del escenario. Allí habían colocado un pequeño altar. La sangre del animal ofrendado en sacrificio se recogía en una gran fuente. Uno de los sacerdotes se ocultaba detrás de los otros. Llevaba una máscara de un dios dorado. Cuando el sol subía algo más, exactamente en el momento justo, dos sacerdotes levantaban la fuente para que los espectadores pudiesen ver cómo se reflejaba la máscara del dios en la sangre. Una orquesta de tambores y zampoñas tocaba, y los sacerdotes cantaban. Después de unos minutos el oficiante bajaba la fuente y bebía sangre.”<sup>320</sup>

Thea (la mujer interpretada por Ingrid Thulin) es, creo, un intento semiconsciente de dar forma a mi intuición. Carece de rostro, no sabe su edad, es condescendiente y tiene necesidad de agradar. Tiene visiones repentinas, habla con Dios, con los ángeles y con los demonios, se cree una santa, trata de producir estigmatización, es insoportablemente sensible hasta el punto de que, a veces, ni siquiera puede llevar ropa. No es ni constructiva ni destructiva. Es una antena parabólica de señales misteriosas emitidas por emisoras terrenales.<sup>321</sup>

---

<sup>319</sup>Bergman, Ingmar: : “*Imágenes*”, Memorias, TusQuets Editores, Barcelona, 1992., Pág. 142.

<sup>320</sup> Ibidem, Pág, 153.

<sup>321</sup> Ibidem, Pág, 157.

Bergman explica claramente el proceso que se desarrolló desde “*El rostro*” y forma un entramado hasta su último largometraje.

Thea tiene hermanas: Karín, que, en “*Como en un espejo*”, atraviesa los papeles pintados y habla con un dios-araña. Agnes, quien, en “*Gritos y Susurros*”, se queda atascada en el camino entre la vida y la muerte. Aman/Manda, en “*El rostro*”, con su identidad sexual que cambia incesantemente. O primos como Ismael en “*Fanny y Alexander*”, el que tiene que permanecer encerrado en un cuarto bajo llave.<sup>322</sup>

Prestemos atención a la sucesión en cadena de los filmes. Después de “*Persona*” pronto añadirá “*La hora del Lobo*”. Es la historia de un pintor, Joham Borg (Max von Sydow) que escribe un diario personal y el filme es narrado por su esposa Alma (Liv Ullman) a quien decide dejar para unirse con Verónica Vogler, un antiguo amor. Recordemos los nombres de los personajes de *Persona* y encontraremos en los dos filmes claves.

La obra de Bergman gira en torno a 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*. También recurre a casos de *licantropía* y a los antiguos relatos de hombres lobos o vampirismo.

El autor sueco propone un cine intimista y de análisis de los problemas de la identidad existencial. En “*Persona*” recurre a la variable dentro del mito de anfitrión o disfraz. Basados en identidades distintas, los dobles se confunden mediante la utilización del disfraz. A esta tipología le suma variaciones y combinaciones que desarrollaremos en la presente investigación.

---

<sup>322</sup> Bergman, Ingmar: : “*Imágenes*”, Memorias, TusQuets Editores, Barcelona, 1992., Pág.158.

En su particular percepción del doble también se advierten otras variantes o indicadores: a) *Espacio y tiempo*: la época histórica en las que se sitúa el desdoblamiento. En este caso, Bergman ha trabajado la edad media y la modernidad. El lugar de donde proviene su cine es de las regiones de Escandinavia con referencias también a la literatura y cinematografía centroeuropea. Pero sin duda, el fuerte de este director son los *referentes existenciales*: En la obra de Bergman cuatro temas parecen girar recurrentemente: La comunicación, el amor, Dios y el problema de la muerte. En suma, son los grandes interrogantes de la condición humana: su problemática dependencia de un mundo sobrenatural, la sed de absoluto, la soledad, el egoísmo y la cobardía. Aunque Dios no fuera tratado explícitamente, su presencia y temática está latente. En varias de sus obras el amor se ve como ausencia o presencia. Aparecen también las mentiras y la pasión degradada. Este sentimiento, por otro lado, puede significar la única oportunidad de sobrevivir.

La variable de anfitrión en "*Persona*" nos aproximaría a la mutación experimentada a través de la transferencia. Es un proceso de la relación analítica mediante el cual los deseos se actualizan en determinados objetos con arreglo a un cierto tipo de relación establecida con ellos<sup>323</sup>.

Para Freud "la transferencia es una relación afectiva especial del paciente con el médico, que se establece en el curso del tratamiento analítico y que supera toda medida racional, que varía desde el más cariñoso abandono a la hostilidad más tenaz, y que toma todas las peculiaridades de actitudes eróticas anteriores, ahora inconscientes,

---

<sup>323</sup> Enciclopedia Salvat, Editorial Salvat, Barcelona, 1998, Pág. 3576

del paciente<sup>324</sup> El médico no es ajeno a este fenómeno por lo que se puede producir lo que se denomina contratransferencia que son las corrientes afectivas inconsciente que el especialista dirige a la paciente.

La primer controversia entre Brauer y Freud estuvo relacionada con este tema. Por las reacciones producidas en Anna O. debido a la transferencia experimentada por esta. Mientras que para Freud toda raíz de histeria debía estudiarse desde lo sexual, Brauer se negaba a tratarlo desde ese punto de vista.

Ingmar Bergman toma a través de *“Persona”* un giro profundo en favor de las posturas freudianas en relación con la pasión entendida como fuerza cósmica y, para utilizar palabras de Bataille, entenderá al erotismo como la aprobación de la vida hasta en la muerte.<sup>325</sup>

Pero para analizar *“Persona”* y los filmes relacionados con la temática nos tenemos que introducir en el universo femenino clave fundamental para el analisis y la comprensión de su obra.

#### 3.2.2.4. LA FIGURA FEMENINA COMO CLAVE Y SIGNIFICACIÓN

**“En *“Persona”* hay una imagen de Liv que es fascinante:  
los labios se agruesan, los ojos se oscurecen,  
todo su yo se convierte en una especie de deseo”  
I. Bergman-**

---

<sup>324</sup> VV.AA: *“Freud y el psicoanálisis”*, Biblioteca Salvat, Grandes Temas, Barcelona.

<sup>325</sup> Bataille, George: *“El erotismo”*, Tusquest Editores, Barcelona, 1997. Pág.15

Pocos cineastas han llegado a penetrar tanto en el alma femenina como este *atormentado hijo de un pastor protestante*<sup>326</sup> de Escandinavia. Bergman se introduce en la mujer y nada como pez en el agua, la presenta frente al hombre, en relación con otras mujeres, en su entorno familiar, revisando fotografías, disfrutando del placer sexual, angustiada en un mundo que comprende pero que le resulta insuficiente y la lleva de la mano. O tal vez sería más acertado decir que sus personajes lo conducen a él, hacia el éxtasis o la depresión. Si se pregunta por Dios y Dios es silencio, la mujer, en contraposición, es la criatura privilegiada de sus realizaciones, en ella está todo el misterio y todas las respuestas a esos interrogantes que formula su autor. En un extraño y mágico juego de dobles, los personajes femeninos del director son tan independientes de su creador que se animan a desafiarlo en toda su extensa obra cinematográfica.

Desde sus primeros filmes el lugar ocupado por la mujer en la filmografía de Bergman es prioritario. A medida que avanza en el tiempo observamos cómo en *"El silencio"*, *"Persona"*, *"Gritos y Susurros"*, *"El toque"*, se perfila un universo femenino bergmagniano. La mujer es mujer-madre, ser de la razón y lo real, representante del equilibrio frente al hombre, indeciso, inestable, niño. Sin embargo estas facultades pueden ser solamente una aspiración. Ella, aún más fuerte que el hombre, solamente puede ser una compañera, convirtiéndose en testigo de sus angustias y desesperación.

El ingreso de Bergman en el universo femenino ha sido tal que sólo basta ver *"El silencio"* para comprender hasta en qué medida este cineasta pudo comprenderlo. Desde detalles frívolos como peinarse o buscar maquillaje en una cartera hasta mostrar a una mujer

---

<sup>326</sup> Irónica y definitoria frase utilizada por Román Gubern en *"Cine Contemporáneo"*, para describir a Ingmar Bergman. Op.cit, 1973. Pág.77.

masturbándose forman parte de una búsqueda visual que logra penetrar en los rincones más profundos del alma humana.

Anais Nin ha explicado que Bergman “en general prefiere cargar sobre las mujeres el peso de la experiencia: embarazo, violación, histeria, intuición psicológica, alienación, falta de amor, pasión, frustración. El público femenino se identifica con facilidad con las mujeres de Bergman. Las ha retratado a todas.” Luego añade que Freud dijo que las mujeres habían conservado un contacto más directo con el inconsciente que los hombres? “Ellas reconocen sus obsesiones, sus fantasías, sus frustraciones sexuales, sus ambivalencias, sus sacrificios y su masoquismo”.<sup>327</sup>

Ingmar Bergman describe de este modo su ingreso en ese mundo femenino de aquellos años:

*“En mis tiempos, cuando yo tenía catorce, quince años, en el período de la pubertad, las mujeres eran totalmente inaccesibles. Las primeras relaciones que teníamos con el mundo de las mujeres era a través de la madre, de las madres de los demás y de las señoras que venían a tomar el té. Por consiguiente, nuestras ideas sobre las mujeres eran muy curiosas, pues vivíamos en una concepción victoriana de la madre... la madre sagrada e inquebrantable. Y toda esta extraordinaria hostilidad con respecto a la sexualidad, en la que fui educado, no sólo se manifestó durante los años 20 sino también en buena parte de los 30. Eso hizo que las mujeres fueran para mí algo muy místico, muy misterioso, y también muy peligroso...un mundo que exigía ser estudiado de cerca y al que uno se acercaba con una fascinación y un temor colosales.*

---

<sup>327</sup> Nin, Anais: “Ser Mujer”, versión castellana de Teresa Muro, Madrid Debate, 1979 Pág.119.

*Por ese motivo, muy pronto, las mujeres fueron para mí un país desconocido que me decidí a descubrir con la embriaguez de un explorador. A veces me digo que si he hecho teatro es quizás, en gran parte, porque era un medio de encontrar mujeres de una manera natural. Quizá sea una teoría muy atrevida, de la que por otra parte no estoy completamente seguro, pero cuando más he explorado al mundo de las mujeres más he podido darme cuenta de que en muchos aspectos era idéntico a mi propio país. Cuando más amigas se han hecho las mujeres -al igual que los hombres- más se ha ido borrando esta ambivalencia. Mis relaciones con el mundo de las mujeres se han liberado sucesivamente de la neurosis anterior. Supongo que ha ocurrido así”<sup>328</sup>.*

Esta visión nórdica respecto al mundo femenino no sería muy distinta a la que tantas veces pudimos escuchar en el mundo hispano. El concepto de mujer para casarse y mujer para divertirse sería estampado en varios filmes de la historia del cine. El melodrama utilizará estas historias recurrentemente en sus películas.

De todas formas, los filmes de Bergman de la primera época aunque dentro del género, sus figuras se mueven en un mundo de mayor libertad que el de los filmes de habla hispana.

### 3.2.2.5. “EL SILENCIO”

Esta película costó a Bergman infinidad de críticas y elogios y en algunos casos incluso fue prohibida. En ella se registra en forma de clave la relación entre sexo, muerte, erotismo y belleza. Todo su

---

<sup>328</sup> Borkman, S.: “Conversaciones con Ingmar Bergman”, Editorial Anagrama, 1970, Pág. 282

desarrollo resulta inolvidable, cada fotograma es un tratado sobre los temas mencionados.

El gozo sexual a través de la masturbación femenina no había sido retratado en forma tan delicada y sugerente como en este filme. Así como las relaciones sexuales entre un hombre y una mujer en una recóndita platea del teatro. Hay mucha plástica y emoción en el relato y el mundo es mirado desde los ojos de un niño o por el resto de los personajes a través de la ventana de un hotel.

Son dos hermanas y el hijo de una de ellas los que viajan a ese país un tanto onírico llamado Timoka, que en estonio significa *“perteneciente al verdugo”*. Luego se instalarán en un hotel no menos extraño, que el niño recorrerá, estableciendo relación con el mayordomo. Será ese personaje quien le transmitirá la angustia de la castración a través de una salchicha–guiñol mordida y la de la muerte mediante las fotos de un velatorio que guarda bajo una alfombra. Luego observará asombrado los saltos sobre un colchón elástico de algunos enanos, quienes procederán a disfrazarlo como una niña.

La muerte persigue a uno de los personajes y una sospechada relación de homosexualidad y rivalidad se plantea entre las mujeres. En las camas está implícita la vida y la muerte. Es ese el escenario de todo momento orgásmico. *“Es precisamente en términos de salud y enfermedad como Bergman plantea el tercer film de su trilogía. Esther (Ingrid Thulin) representa el cuerpo enfermo, histérico e intelectual mientras que su hermana Anna (Gunnel Lindblom) será un cuerpo tan sano como gozador y no intelectual. Su conocimiento del mundo se basa en contactos sexuales anónimos, sin palabras”*.<sup>329</sup>

---

<sup>329</sup> Company, Juan Miguel, *“Ingmar Bergman”*, Cátedra Signo e Imagen/Cineastas. Madrid, 1993, Pag.52.

Hay en la película un sonido que aturde, es el propio silencio que se siente en toda su magnitud. Pocas palabras circundan esta obra extraña y magnífica. Lo que no se dice está implícito en los rostros de sus personajes: un niño asombrado frente a los descubrimientos de ese frío y exquisito hotel, una mujer enferma que se niega a morir y desea sentir el placer en su piel y otra que establece relaciones casuales en lo que parece un deseado y frenético deseo de sensualizar su vida.

En *“El silencio”* intuimos una Europa devastada por la guerra y unos personajes que aunque protegidos por el dinero no dejan de percibir esa falta de sonido que los recluye en un hotel fantástico.

Lo que se percibe en este filme es la calidad de seres sensuales y sexuales que somos desde nuestra temprana infancia hasta el momento límite de la muerte. Nacemos de un orgasmo y eso nos condicionará en el placer durante toda nuestra vida. Sobre el final, una escena nos remite nuevamente al tren y vemos a dos de los personajes –el niño y la madre– viajando en él. La vida es un vértigo, circula al ritmo de una locomotora.

### 3.2.2.6. DOS PERSONAS

En *“Persona”*, desafiando a sus personajes femeninos, Bergman trata de crear un ser a través de un fetiche fotográfico; son dos los personajes que funde en una sola imagen, los construye asimétricamente y sin embargo no podrá contenerlos. Una vez más, ellos tomarán vida propia durante la hora y media de metraje.

Autor de dobles y uno de los directores más fantásticos de Europa, el cineasta sueco rodó esta película en la isla en la que se recluyó a vivir

hace muchos años. Allí duerme en el suelo y extrae agua de un pozo, carece de luz eléctrica y, por si fuera poco, quiere que nadie lo moleste.

Pero ¿no se materializa en “*Persona*” la fascinación que Bergman siente hacia la cámara y el cine? Esa cámara que es tan femenina como sus personajes ¿no atrae mágicamente al autor sueco como para escribir un guión sin final? La película puede ser un círculo, donde el nudo del doble gira infinitamente en la manivela de un proyector, teniendo en cuenta que, como no tiene fin, puede no tener principio o estar empezando siempre. “*Persona* es un film que habla de sí mismo, de su propia *filmicidad*.”<sup>330</sup>

El filme cuenta la extraña relación entre una enfermera y una actriz que perdió el habla durante la representación de Electra. Aunque en un primer momento parezcan distantes, la relación entre ellas se reforzará hasta que ambas pierdan su individualidad en pos de la alteralidad. Desde los clásicos complejos de Electra hasta las declaraciones de amor más veladas entre mujeres, este film atraviesa el erotismo femenino como ningún otro. Es en la frase que encabeza este apartado donde el director explica cómo, desde la transformación de los rostros, puede tomar cuerpo el deseo por el otro que, a su vez, también es el yo del sujeto. Una escena en la playa muestra el carácter marcadamente erótico del filme. “*El discurso de Alma -pormenorizada narración de una improvisada orgía en la playa donde ella y su amiga Katarina copularon con dos muchachos- se convierte en un mecanismo inconsciente de seducción con respecto a Elisabeth, como antaño lo fue de su amiga Katarina con respecto a ella*.”<sup>331</sup> Juan Miguel Company, remitiéndose a Oscar Masota, establece que el modo en que está narrada la escena hace que se efectúe una ecuación erotismo–palabra, es decir que en

---

<sup>330</sup> Company, Juan Miguel, “*Ingmar Bergman*”, Editorial Cátedra, 1993, Pág.85.

<sup>331</sup> Ibidem, Pág. 93.

este caso el erotismo viene dado por la palabra proferida. Son las imágenes evocadas las que producen la sensación placentera.

Es un juego que remite al sueño y donde lo único real es el propio filme; existe la mirada especular entre Alma y Elizabeth, así como un deseo de fusionarse primero y rechazarse después que también remite al acto amoroso. *“El encuentro imaginario Alma–Elizabeth, su comunión sexual, está preludiado por una enigmática voz de mujer que no se parece a ninguna de las dos –la voz no personalizada del deseo mismo– y que invita a dormir a Alma”*<sup>332</sup>

En una muy clara crítica a la obra de Bergman, Anais Nin, remitiéndose a John Simon, explica que el misterio está en el filme y el autor nos invita a contemplarlo. “Parte del misterio consiste en que Bergman nos muestra el nacimiento de una película y el de un personaje. En *“Persona”* empieza con una serie desconcertante de imágenes semejante al fugaz repaso de nuestra vida que se supone hacemos antes de la muerte. Bergman nos conduce hacia el interior de la mente del director, hacia el titubeante proceso del nacimiento de una película, recordando, reflexionando, porque el tema surgirá como un estudio del arte y de la vida, del conflicto entre la ilusión y la realidad”<sup>333</sup>

Luego aclara que el cineasta se niega a crear límites. Indica que el sueño y la acción se relacionan de la misma forma que la fantasía y la locura, la creación y la destrucción. “No muestra la vida subconsciente como una presencia fantasmal, ya que su misión es hacerla visible, tan visible como la consciente”<sup>334</sup>.

Anais Nin recuerda que Bergman no nos explica el destino de sus personajes, se remite una vez más a hablar de las proyecciones y las

---

<sup>332</sup> Company, Juan Miguel. Op.cit.(1993) Pág. 94.

<sup>333</sup> Nin, Anais: Op. cit.(1979), Pág. 119.

<sup>334</sup> Ibidem, Pág. 118.

identificaciones de personalidades. Recuerda que John Simon, al que reconoce como el mejor crítico de la obra de Bergman, dice que Bergman leía a Jung cuando escribió la película y que eso justificaría la presencia de claroscuros de la personalidad de sus actores.

Bergman presenta el lado oscuro que no queremos reconocer, entonces debemos dejar que esos fantasmas estén en sus filmes y tratar de reconocer de que forma nos transforman. “Quien consigue hacer nuestros sueños visibles y audibles, nos ilumina y nos permite adueñarnos de nuestra propia vida inconsciente”<sup>335</sup>.

En cuanto a los fetiches e imágenes pornográficas y eróticas, John Simon, en *“Ingmar Bergman directs”*<sup>336</sup>, destaca dos escenas cortadas por la distribuidora americana. Se refiere a aquellas donde se intercalan imágenes casi subliminales de un bonzo y los primeros planos de las mujeres y el niño donde fueron eliminados un pene en erección y los labios de una mujer abiertos en primer plano y tomados en forma vertical, que obviamente remiten a una vagina.

De tal forma que el más exquisito realizador cinematográfico del siglo desbordó erotismo sobre sus criaturas.

Muchas de las protagonistas de sus filmes quedaron prendadas de ese ojo penetrante. Así lo certifican sus memorias, plagadas de historias de amor, pasionales relaciones con actrices, frustrantes divorcios y violentas relaciones con el sexo opuesto. Con Liv Ulman protagonizó uno de sus romances más conocidos y tuvieron una hija. Es curioso que mientras ella recuerda en dos libros las tormentosas horas vividas juntos en la isla de Faro, las memorias de Bergman sólo

---

<sup>335</sup> Ibidem, Pág. 121.

<sup>336</sup> Simon, John, *“Ingmar Bergman directs”* Editorial Davis Pynter Limited, Londres, (1973). Pag.243.

invocan a la actriz en unas pocas líneas, al lamentar que ella no hubiera sido feliz con él.

Los textos autobiográficos nos muestren no solo su genialidad fílmica, sino que revelen también su yo/otro, su espíritu conflictivo, su narcisismo, confirmando que todos albergamos un dios y un demonio dentro. Quizá su llegada a la psicología y al mundo femenino tengan sus raíces en ese ser, por momentos muy cruel, que revelan sus memorias. Síntesis que podría explicarnos la novela de Stevenson, *Jekyll y Mr. Hyde*.

### 3.2.2.7. "CARA A CARA"

El afiche de esta película muestra dos perfiles del rostro de Liv Ullmann impresos sobre una mancha oscura. Nuevamente en este filme aparece el test de Rorschach, que ya analizamos en la segunda parte de la tesis, en este caso vinculado al cartel de la película. Debajo de la foto y a manera de epígrafe, leemos: *"El más íntimo encuentro con la única mujer que no conocía, ella misma."* Curiosamente durante el filme no aparecen las imágenes de este test. Sin embargo, la referencia a esta prueba se sustentan en las distintas sensaciones que la protagoniza (Liv Ullman), una médica cuya crisis emocional la lleva a transmitir su angustia a lo largo de todo el filme, descarga sobre las distintas interpretaciones que crea a través de su actuación y que la hacen enfrentarse a su propio rostro descarnado.

Si las diez láminas del mencionado test, en blanco y negro o polícromas, permiten observar de forma cualitativa la inteligencia, los rasgos de carácter, el origen y la naturaleza de los problemas afectivos, estas manifestaciones están representadas en la máscara que le imprime la protagonista a todo el filme.

“*Cara a Cara*”, es quizá una de los filmes de mayor encuentro con la mismidad, con la identidad. Es la imagen confrontada constantemente en el espejo. Película de gran profundidad psicológica pero asfixiante en su desarrollo.

Será por esa razón que durante el rodaje Bergman empezó sentir la ansiedad que de una u otra forma aparecen durante el desarrollo de este filme claramente psicológico. Fruto quizá de ese sentimiento, envió una carta a cada uno de los miembros de su equipo, explicándoles que, aunque la película se ocupaba de sus obsesiones habituales: la vida, la muerte, el amor, esta vez quería tratarlas con mayor rigor que de costumbre.

Desde la utilización del vestuario en los sueños hasta el uso del cabello como componente escenográfico la película conforma una pieza única y representa la contracara de *Persona*, dado que está última es un paradigma del tema del doble y la otredad mientras que “*Cara a Cara*” resignifica el sentido de la existencia en términos de la mismidad.

### 3.2.2.8. “FANNY Y ALEXANDER”, CON LAS MEJORES INTENCIONES

Probablemente “*Fanny y Alexander*” empieza cuando termina “*Con las mejores Intenciones*”, de Billie August. El guión fue escrito por Bergman y trata la historia de sus padres, desde que se conocen hasta que él nace, punto final para esta historia que podría encadenarse con la citada arriba.

Inscripto dentro de un cine maravilloso su última película descubre al auténtico Bergman: el autor fantástico.

Este tercer elemento, la fantasía, muestra hasta qué punto los misterios y su revelación (nunca confirmada) influyó sobre la vida de los suecos.

En esta película, síntesis fundamental en la obra su creador, se pasa de la mayor excentricidad a la austeridad rabiosa.

Decía Walter Benjamin que cuando se cuenta un cuento, en los ojos de un niño nieva. Esta simbología bien puede aplicarse a este último largometraje que recoge parte de la vida de su autor.

Es la fiesta de Navidad de 1897. El cineasta la revivirá en varias secuencias del comienzo del filme. Será el día que Bergman recibe su primer cinematógrafo.

En su autobiografía este "mito" del cine mundial cuenta su primer encuentro con un proyector de películas: "No era una máquina complicada. La luz procedía de una lámpara de queroseno y la manivela estaba unida a una rueda dentada y a una cruz de Malta. En el lado posterior de la caja de hojalata había un sencillo espejo reflector. Detrás de la lente había un soporte para transparencias coloreadas. Con el aparato venía una caja cuadrada de color violeta. Contenía unas cuantas transparencias de vidrio y una película de 35 milímetros de color sepia."<sup>337</sup>

"A la mañana siguiente me retiré al amplio ropero de nuestro cuarto, coloqué el cinematógrafo sobre un cajón, encendí la lámpara y dirigí la luz hacia la blanca pared. Después lo cargué con la película".<sup>338</sup>

"En la pared apareció la imagen de una pradera. En la pradera dormitaba una joven vestida con lo que parecía un traje regional. Al mover la manivela -esto no se puede explicar, no puedo poner en

---

<sup>337</sup> Ingmar Bergman: *"Linterna Mágica"*, Editorial TusQuets, Barcelona, 1988 Págs. 25.

<sup>338</sup> *Ibidem*, Pág.25.

palabras mi excitación; puedo, en cualquier momento, recordar el olor del metal caliente, el olor a polvo y alcanfor del ropero, la manivela en mi mano, el tembloroso rectángulo de la pared".<sup>339</sup>

"Yo movía la manivela y la joven se despertaba, se sentaba, se levantaba lentamente, estiraba los brazos, daba una vuelta y desaparecía por la derecha. Si seguía dando a la manivela, la chica volvía a estar en la pradera y luego repetía exactamente los mismos movimientos. Se movía."<sup>340</sup>

Ingmar Bergman supo transmitir esta sensación en sus películas, de tal forma que al ver alguna de ellas, sus espectadores parecen descubrir la linterna mágica.

"*Crisis*" fue su primer película, pero con su sexto filme, "*Prisión*", será reconocido por el público y la crítica de su país y, en 1956, "*Sonrisas de una noche de verano*", significará su consagración internacional. A partir de entonces será premiado en Hollywood, Cannes, Venecia y Berlín.

"El trabajo cinematográfico -dice Bergman- es una actividad fuertemente erótica. La proximidad a los actores no tiene reservas, la entrega mutua es total. La intimidad, el afecto, la dependencia, la ternura, la confianza, la fe ante el mágico ojo de la cámara, nos dan una seguridad cálida, posiblemente ilusoria. Tensión, relajamiento, respiración común, momentos de triunfo, momentos de fracaso. La atmósfera está irresistiblemente cargada de sexualidad. Tardé muchos años en aprender finalmente que un día la cámara se para, los focos se apagan".<sup>341</sup>

---

<sup>339</sup> *Ibidem*, Pág.25.

<sup>340</sup> Ingmar Bergman: "*Linterna Mágica*", Editorial TusQuets, Barcelona, 1988, Pág.25.

<sup>341</sup> *Ibidem*, Pág.182.

De ese mundo sensualizado no escaparon los personajes de Fanny y Alexander. Los Ekdahl son una familia de gente de teatro que ama todo lo bueno de la vida. Cuando uno de los miembros muere, su viuda (Ewa Frobling) se vuelve a casar y pasa a formar parte de una familia distinta. El nuevo marido es un obispo puritano, reprimido y autoritario. Los niños logran escapar con un viejo amigo (Erland Josephson) que fue amante de su abuela mediante juegos mágicos. Todo volverá a la normalidad cuando mediante el blanco y rosado la vida se muestre, de nuevo, maravillosa.

Si realidad y ficción son la pareja predilecta de Ingmar Bergman, nada mejor que la introducción a *“El Sueño”* de Strindberg leída por Elena en el final de Fanny y Alexander, para cerrar esta aproximación al tema del doble en Ingmar Bergman.

*“Todo puede ser. Todo es posible e inusitado. El tiempo y el espacio no existen. Sobre una débil trama de realidades, la imaginación teje y modela nuevas formas.”*

### 3.2.2.9. EL SER EN EL BOSQUE

*“Persona”* es un filme rupturista que cambió las técnicas narrativas y se constituyó como una película clave de la modernidad. Formó parte de las nuevas tendencias experimentales y vanguardistas que caracterizan al cine en los años cincuenta y sesenta. Ingmar Bergman será a partir de este filme un precursor del libre desarrollo de la facultad creadora, recurriendo a técnicas experimentales de un particular alcance psicológico.

Si Godard encontraba en Bergman la multiplicación de Heidegger por Giradoux<sup>342</sup>, el filme en cuanto a su técnica narrativa recoge los ecos del movimiento modernista, surgido al calor de los cambios de la Europa finisecular. Mientras en el individuo se producen transformaciones estas están ligadas a otras crisis. Al igual que en el modernismo literario y en la línea ya anunciada por Schopenhauer y Nietzsche, se advierte un derrocamiento del pensamiento racionalista y científico. El filme también es una composición donde se integran varias artes, convergen en él tendencias de la vanguardia europea literaria y cinematográfica.

El simbolismo y el impresionismo confluyen en una obra donde también se combinan el preciosismo y la artificialidad de la forma.

Durante el desarrollo del filme existe una ruptura en cuanto a los usos convencionales del lenguaje cinematográfico, así como también se producen cambios en las formas lingüísticas y el desarrollo de la expresión. Como en la mayoría de las obras modernas, *“Persona”* tiene otro vocabulario y remite a una sintaxis diferente a lo ya conocido. Retomando la idea de Jurgüen Habermas de la modernidad como un proyecto incompleto, como un devenir de ideas para el cambio, la película nos introduce en la metamorfosis de la vida toda vez que la transferencia entre dos personas puede trascender en el espacio tiempo del otro.

Miguel Porter Moix<sup>343</sup> dice con acierto que *“Persona”* es un filme surgido de *“El Rostro”* porque incorpora la pregunta en su estructura fílmica. Todo el filme interroga acerca de la condición del sujeto en un mundo que no le resulta sencillo. Obsérvese que la película incorpora un medio de comunicación como es la televisión dentro del cuarto de la

---

<sup>342</sup> VV.AA: Enciclopedia Ilustrada del cine, Editorial Labor S.A, Barcelona,1969, Pág. 110.

enferma (Liv Ullmann). Las noticias que se ven en la película remiten a la violencia, suicidio a lo bonzo, bocinas, ruidos que advierten acerca de la incomunicación. El escenario de la ciudad donde transcurren las noticias no es menos violento que el interior de los dos personajes que se encontrarán en la clínica donde la actriz está internada.

El campo donde viajarán los personajes tampoco significará un lugar de descanso y encuentro. Por el contrario se volverá un boomerang toda vez que los sujetos interactúen y la transferencia los aliene en el cuerpo del otro.

¿Es posible salir del círculo de locura? El film no contesta. Sólo la pregunta remite a otras preguntas que gravitan sobre los personajes sin dejarlos escapar de sus propias angustias. El silencio abrumba de la misma manera que las palabras. Alma (Bibi Andersson) tratará de compensar el silencio de Elizabeth Vogler (Liv Ullman) y su mensaje se transformará en ruido y será tan violento como la mudez de la actriz.

Los primeros planos que pueblan la cinta buscan las respuestas que tampoco podrán responder. Así se suceden los planos del cordero destripado, la palma de la mano atravesada por un clavo que pueden referir a íconos cristianos y también al tema del sacrificio. A esos planos le siguen sucesivas imágenes de ancianos supuestamente en una morgue, cadáveres en la piedra, en la superficie gélida del mármol. Luego, en primer plano observamos el rostro invertido de una anciana que aunque en apariencia muerta, abre los ojos al sentir el sonido de un despertador. Este propedéutico concluye con una continuidad de planos donde aparece un niño-adolescente (Jorge Lindstrom) que despierta sobre una cama también de piedra, para luego mediante un movimiento de contrapicado empezar a pasar su mano sobre el objetivo de una cámara. Luego en contracampo de ese mismo plano aparece el que

---

<sup>343</sup> Ibidem, Pág. 113.

será uno de los íconos memorables del filme. De espaldas a la cámara, en un plano medio, el niño acaricia un vidrio. Al fondo algo borroso se observa un primerísimo plano de una mujer. Poco a poco la imagen se vuelve clara, allí observamos el rostro formado a partir de la unión de dos rostros, los lados de la cara de Alma (Bibi Andersson) y Elisabeth (Liv Ullmann) componen el rostro simbólico. Campo y contracampo, en este caso, advierten de que estamos frente a un filme cuyas imágenes deben ser observadas e interpretadas como un ejercicio más de la visibilidad que puede provocar la visión de cualquier película. Hoy, tras las revisiones de John Simon, Susan Sontag, Juan Miguel Company, Homero Alsina Thevenet, podemos saber que tras estas imágenes da comienzo la película y observarla desde una perspectiva crítica y plena. Lo que no quiere decir que no siga produciendo esa misma sensación de extrañeza y provocación propia de los filmes que recurren al tema del doble en el cine.

Frente a creaciones como éstas, la interacción suele ser de tal magnitud que después de ese encuentro ya no seremos los mismos, algo en nosotros se habrá transformado. Decía Woody Allen que existió una *nouvelle vague*, un neorrealismo italiano y un Ingmar Bergman. Tal apreciación parece confirmarse cuando al salir de ver una de sus películas el espectador siente que ha cambiado, que algo se ha transformado. Como sucede toda vez que nos enfrentamos a una obra de arte ya no seremos los mismos, la interacción se produjo en apenas hora y media de metraje.

Siguiendo este razonamiento podemos afirmar que *“Persona”* propone una nueva estructura de narración fílmica que entronca con una filmografía de ruptura capaz de combinar nuevas y viejas técnicas de filmación.

Pero también puede deberse a lo que explica Anais Nin, en su breve y genial artículo, muy esclarecedor para nuestra investigación. La autora opina que la belleza de las películas de Bergman se debe a que llega hasta el límite de la experiencia emocional y allí alcanza su fondo. Cree que logra así una comunicación directa con el inconsciente de los espectadores, de tal forma que con su cámara puede llegar a lugares del “yo” que ignoramos o no queremos ver.

Company subraya que el film se divide en dos grandes segmentos<sup>344</sup>. Ubica el primero en la clínica donde las miradas de los personajes centrales, enfermera (Alma) y actriz (Señora Vogler) entran en la cámara para salir en el celuloide sensuales e inquisidora en el laberinto de una vampirización que nos remiten relaciones humanas donde se copula con íncubos y súcubos de forma tal que el que mira también se siente incorporado a esa vampirización a la que se somete Alma. El segundo segmento se desarrolla en una casa de descanso a orillas del mar donde ambas mujeres fueron por consejo de la doctora que atiende a la actriz para su mejor recuperación.

“El diálogo doctora-Alma introduce uno de los procedimientos estilísticos dominantes en *“Persona”*: mientras la imagen de la doctora aparece como un desdibujado espacio off – la voz desencarnada de la clínica, diríamos- Alma recibe sus palabras en primer plano”<sup>345</sup>

Entendemos que hay algo conspirador en el filme, que no refiere a la vampirización en sí misma, sino a la estructura narrativa de lo que se llega a poner en la pantalla. Es fundamental estar atento, el riesgo de la distracción supone la discontinuidad del relato. Este sentido conspirador, corporativo, hizo que lleguemos a analizar la película dentro del bosque donde se mueve su autor. Toda la filmografía de

---

<sup>344</sup> Company, J.M.:*“Ingmar Bergman”*, Editorial Cátedra, 1993,Pág 88.

<sup>345</sup> Ibidem, Pág. 89.

Bergman representa entrar en la espesura (en el cine los bosques simbolizan el inconsciente) y tomar por distintos senderos. No hubiera sido posible analizar esta película sin revisar otras que llevaron a la filmación de “*Persona*”, por las razones que venimos explicando. Desde la capacidad técnica artística de recuperar los primeros planos para una comprensión más audaz de los personajes (es como si la cámara entrara en los rostros, en sus cuerpos), de modo que la obra del autor sueco, representa un todo compacto. En medio del bosque, en su más corpórea sustancia encontramos el filme “*Persona*”, nada menos que un filme que iba a llamarse *Cinematografía*, porque anuda en su narración el significado de la identidad, la fusión en la otredad, los rostros ocultos tras las máscaras y la sorpresa de estar viendo nada más que imágenes que se suceden como en un sueño. En ese sentido la sensación onírica que provoca nos aproxima también a la película *Vértigo*.

### 3.2.2.10. ELISABETH

A la actriz enferma la aqueja un mal terrible para un actor, no puede hablar, o no quiere hablar. Durante una representación de la obra *Electra* ha quedado muda. Silenciosos flash-backs se precipitan mientras la doctora que la atiende habla con la enfermera que la va a cuidar. Allí vemos primeros planos de la máscara que utiliza Elisabeth para representar su personaje en el teatro.

Luego la observamos escuchando y disfrutando en la habitación de la clínica. Su rostro se ilumina con la música, disfruta de ella. Después, frente al imaginario audiovisual que trasmite la televisión, una secuencia muy violenta donde observa un suicidio a lo bonzo en las calles de Vietnam. Aquí se suceden campos-contracampos que van desde un

primer plano del rostro de Liv Ullmann a una imagen que trasmite la televisión, un grito de angustia de ella y luego un encuadre total de la imagen televisiva. Esto provoca el temor de la actriz que termina cubriéndose con una sabana en un ángulo del cuarto.

Más tarde, mientras la enfermera le lee una carta de su marido, emotiva y bella, Elisabeth opta por romper la foto de su hijo. Aquí se vislumbra hasta en qué medida el filme plantea la continuidad-discontinuidad de la relación familiar. Solo alguien que tenga una patología aguda, una crisis emocional muy grave que lo lleve al límite de alguna de las variaciones de la psicosis puede hacer algo así, dada las características que representa una fotografía de un ser tan próximo como puede ser un hijo. Mientras las imágenes de la televisión provocaban en ella terror, su íntima relación afectiva sugiere un sentimiento de rechazo y distancia.

Una tercera escena une a la doctora con la actriz.

Doctora (off): Ser, en fin, comprendida, desvelada, disminuida...y quizás anulada.

Plano americano de Elisabeth en la semioscuridad, de pie, volviéndose.

Mientras la doctora sigue hablando acerca de la profesión de Elisabeth y de la patología que padece, el espectador a través de la voz en off de Bergman, nos devuelve la imagen de Elizabeth junto a Alma en la casa veraniega.

Hasta aquí Elizabeth mantiene cierta identidad, luego se producirá la fusión simbólica con el otro personaje principal de la película, del que ahora hablaremos.

### 3.2.2.11. ALMA

El nombre de la enfermera no deja de ser sugestivo. ¿Qué significa la palabra Alma sino todo un conglomerado de definiciones en torno al ser en la vida y la muerte? El alma puede ser un fantasma del imaginario colectivo, una representación de lo infinito<sup>346</sup>.

Sin embargo, Alma será muy terrenal en el ámbito de la clínica. Su mundo se rige por la racionalidad que impone la medicina en estos casos. Alma visita a Elizabeth en el cuarto, le lee una carta y la acompaña como puede para mejorar su estado. Intenta comprenderla, pero ante la proposición de la doctora de irse a vivir juntas, duda. ¿Estará preparada para contener a la enferma?. Finalmente acepta con los riesgos que impone tal acto.

La noticia de acompañar a Elizabeth a la casa de campo de la doctora es recibida por la actriz en primeros planos de su propio rostro. “La cámara (sujeto de la enunciación) es testigo de los efectos producidos por el otro como tal”<sup>347</sup>

Las debilidades de Alma las observamos por primera vez cuando al tiempo que Elizabeth escucha y disfruta de Bach, Alma muy nerviosa (o refiere a ciertas actitudes autistas?) enciende y apaga la luz de su cuarto, para luego con la luz nuevamente encendida mientras se pasa crema por su rostro observar y narrar su vida y la seguridad que ésta le proporciona. Se va a casar, tendrá probablemente varios niños y tiene una profesión que le gusta. La vida parece transcurrir serena y tranquilamente para la enfermera que deberá afrontar el silencio de Elizabeth.

---

<sup>346</sup> Salvador Dalí proyectó realizar una película titulada “Alma” con Greta Garbo como protagonista.

<sup>347</sup> Company, Juan Miguel: Op. cit (1993), Pág.89.

Alma (off): Me pregunto qué es lo que puede tener Elisabeth Vogler. Suspiros en off, en pantalla oscura.<sup>348</sup>

### 3.2.2.12. ELISABETH-ALMA

A partir del traslado de las dos mujeres a la casa veraniega, el film no solo cambiará el escenario (es una casa frente al mar y las rocas) sino que provocará la confusión-fusión de ambos personajes.

Alma intentará desde el primer momento devolver la palabra a Elisabeth. Como no lo logra, intenta por todos sus medios llenar el vacío del silencio de la actriz con su propia voz, a través de relatos que lee al borde del mar, de sus propias historias que confiesa a la actriz, de preguntas que son respondidas con una suave sonrisa. Esto se observará dentro y fuera de la casa. Hasta que Alma descubra a través de una carta que Elisabeth envía a la doctora como la actriz ha observado y analizado a la propia enfermera. Esto Alma lo vive como un revés a su propio espíritu humanitario. Pese a haber violado el secreto de una correspondencia, es ella, Alma, quien se siente ultrajada, psicoanalizada por quien no debiera hacerlo.

Esto provocará la ira de Alma, que atacará a Elisabeth, llegando a límites de agresión física. La especularización se hará aquí muy evidente. No sólo intentará lastimarla con un vidrio que deja sobre el suelo de la terraza para observar a través de una ventana cómo Elisabeth se lastima. Aquí la película comienza a rasgarse, como si se quemara la cinta, como si se cortara la escena sobre la imagen de Alma

---

<sup>348</sup> Ibidem, Pág.90.

observando a la actriz descalza. A partir de aquí volverán las imágenes de la introducción, los clavos en las manos, los personajes diabólicos. Se produce entonces “*Nuevamente el paso del símbolo a la metáfora*”<sup>349</sup>.

### 3.2.2.12. LA ESCENA-ESPEJO

Desde la narración estética “*Persona*” sostiene sus fotogramas en largas y cortas escenas-espejo. Un rostro se reflejará en otro en varios momentos de la cinta. Hasta constituir uno sólo.

Resulta interesante citar algunas declaraciones de Bergman en torno a “*Persona*”.

“Fue una evolución natural combinar, en la fase final del monólogo, las mitades iluminadas de los rostros de Liv y Bibi que unidos mostraban sus respectivos lados feos”<sup>350</sup>.

“Hoy tengo la sensación de que en *Persona* -y más tarde en *Gritos y Susurros*- he llegado al límite de mis posibilidades. Que, en plena libertad, he rozado esos secretos sin palabras que sólo la cinematografía es capaz de sacar a la luz”<sup>351</sup>.

Cuando se refiere a la enfermera dice “Es a sí misma a la que llega a conocer. A través de la señora Vogler, Alma se busca a sí misma.”<sup>352</sup>

Después del gran altercado oscurece y se hace de noche. Cuando Alma se duerme o está a punto de dormirse, de repente es como si alguien se moviese en la habitación, como si entrase la niebla y la

---

<sup>349</sup> Company, Juan Miguel: Op. cit (1993), Pág.96.

<sup>350</sup> Bergman, Ingmar: “*Imágenes*”, Memorias, TusQuets Editores, Barcelona, 1992, Pág.58.

<sup>351</sup> Bergman, Ingmar: Op.cit (1992), Pág.59.

<sup>352</sup> Company, Juan Miguel: Op. cit (1993), Pág.55.

petrificase, como si una angustia cósmica se apoderase de ella, y se levanta y va arrastrándose a vomitar, pero no puede y vuelve a acostarse. Entonces ve que la puerta del dormitorio de la señora Vogler está entreabierta. Entra y encuentra a la señora Vogler inconsciente o como muerta. Se asusta y coge el teléfono, pero no da señal. Cuando vuelve junto a la muerta, ésta la mira taimadamente con los ojos entreabiertos y de repente ambos intercambian sus caracteres. De esta manera, no sé muy bien cómo, vive con una precisión fragmentaria el estado anímico de la otra hasta el absurdo. Encuentra a la señora Vogler que ahora es Alma y que habla con su voz. Y están sentadas una frente a otra y se hablan con tonos y gestos, se atormentan, se insultan y se torturan, se ríen y juegan. Es una *escena-espejo*.<sup>353</sup>

Esta síntesis anómala de la imagen de los dos rostros es uno de los iconos más recordados del filme. El otro es el de la supuesta vampirización de Elisabeth. En una escena que parece asociada a lo onírico, Elisabeth entra en el cuarto de Alma. Luego mediante un corte, estas están frente al espejo; los dos rostros aparecen en primer plano, las caras se cruzan en un beso satánico que la actriz ofrece a Alma. Pero también esta escena puede significar un grado de transferencia sublime que parte del imaginario de Alma.

Identidad y alteridad se confunden en estas *escenas-espejo* que propone Bergman en la segunda parte del filme. Es el sujeto moderno quien a pesar de haber leído el *Ser y la Nada*, de Sartre, o haber superado condiciones infrahumanas de trabajo de las que nos cuenta Mumford, haberse notificado del panóptico de Bentham a través de las tribulaciones de Michel Foucault y sus seguidores, de haber iniciado el conocimiento del espacio, de haber desatendido la advertencia de Lacan cuando nos dijo que *somos seres mirados en el espectáculo del*

---

<sup>353</sup>Company, Juan Miguel: Op. cit (1993), Pág.57.

*mundo*<sup>354</sup>, el sujeto moderno sigue sintiendo que la finitud sólo puede ser detenida en la existencia fugaz del abrazo aunque pese a ello deba trasponer barreras de distinto tipo: sociales, económicas, sexuales, temporales. La comprensión tiempo-espacio significa abordar el imaginario propio y ajeno desde la perspectiva del cambio, de la transformación a través de la praxis humana.

Bergman no se priva de nada para inducir a las mujeres a la alteridad y la fusión. La llegada del señor Vogler con anteojos oscuros provoca la confusión del hombre, ¿Es Elisabeth, Alma?. Primerísimo primer plano de Elisabeth, detrás los rostros de Alma y el Señor Vogler, que parece no advertir las diferencias entre una y otra mujer.

Susan Sontag recuerda que algunos críticos observan en *Persona* “un diagnóstico de la disociación contemporánea de la personalidad, una demostración de que la buena voluntad y la confianza están condenadas al fracaso inevitable”<sup>355</sup>. Sin embargo, opina “que se debe resistir la tentación de inventar añadidos a la historia”. Coincidimos con la escritora. Es verdad, el filme habla por sí solo de la filosofía, los sentidos y emociones, la comunicación, significación y resignificación. Quizá “*Persona*” hable tanto de nosotros, de nuestra propia subjetividad que el mejor análisis es el que no se ha hecho aún y el que no se hará nunca, dado que algunas obras de arte se explican por sí mismas por el acto estético que provocan.

“*Persona*” también es el filme clave sobre el tema del doble en la filmografía del director sueco. Su imaginación le permitió ingresar en el mundo femenino de los dos personajes principales, partió de allí para abordar la temática del desdoblamiento, desde una perspectiva

---

<sup>354</sup>Company aconseja revisar Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (Editorial Barral, Barcelona 1977) especialmente el apartado *De la mirada como objeto a minúscula*. Pág.100.

<sup>355</sup> Sontag, Susan: “*Estilos Radicales*”. Taurus, Madrid 1997, Págs.180-181.

psicológica y desde una narración que provoca al espectador en la búsqueda de una explicación racional a los sucesivos cuadros que atraviesan su desarrollo. "Persona" es un filme de particular riqueza en relación al estudio del motivo de doble en el cine.

### 3.2.3. "ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO", DE LUIS BUÑUEL <sup>356</sup>

El cine de Buñuel se abre con la disección de un ojo y se cierra con la encajera zurciendo. Ambos filmes componen un círculo cinematográfico donde el tema del doble motivó su particular universo. Aunque nos acerquemos a manera de introducción a la obra de Buñuel, no es intención de este trabajo revisarla en su totalidad dado que ello constituiría otra tesis. La investigación analizará su último filme, donde el fenómeno del doble se manifiesta de forma original.

Un resumen apretado de la historia de Buñuel nos dice que nació en Calanda en 1900 y falleció en la ciudad de México 1983. En 1928 fundó en Madrid el primer cine club de España y a estas exhibiciones, probablemente, le debe parte de su posterior obra. En 1925 partió a París donde integró el movimiento surrealista y realizó con Dalí como coguionista el memorable cortometraje "*Un perro andaluz*" (1929). Su trayectoria profesional lo llevó a trabajar en EE UU, México, España y Francia. La fusión entre el realismo negro español con el surrealismo dotó al cine de Buñuel de una particular visión de la vida donde no faltó la crítica a la burguesía, la iglesia católica y la exploración de la

---

<sup>356</sup> José de la Colina en "*Buñuel por Buñuel*", Plot Ediciones, Madrid, 1993, dice que uniendo los nombres de dos de sus filmes, "*El fantasma de la libertad: ese oscuro objeto del deseo*", se podría lograr un título que abarcara todas sus películas. Pág.176.

psicología humana en sus diversas vertientes. En 1982 con la ayuda de su guionista, Jean Claude Carrière, publicó sus memorias (*“Mi último suspiro”*), de la que nos hemos servido para profundizar el tema del doble en su obra. De las 251 páginas que recogen hechos y anécdotas de su vida, destacamos la fascinación personal que ejercieron sobre él los disfraces; en la piel de otro, podía ver el mundo de forma distinta y observar las reacciones que provocaba según el traje que se pusiera. De su experiencia a mediados de los años veinte en París, queda el recuerdo de los pintorescos bares que frecuentaba alternando su vestimenta. *“Por aquel entonces, La Closerie des Lilas no era más que un café al que yo iba casi todos los días. al lado estaba el Bal Bullier que frecuentábamos con bastante asiduidad, siempre disfrazados.”*<sup>357</sup> Esa atracción por el disfraz probablemente lo llevó a aparecer en doce filmes, algunos que él mismo dirigió, convertido en “otro”<sup>358</sup>. Y, se puede decir sin temor a equívocos, que a partir de *“El perro andaluz”* (*“Un chien andalou”*, 1929), su filmografía parece atravesar universos *“dobles”*. El filme, como se ha dicho tantas veces, parte de los sueños de sus autores y abunda en simbologías y figuraciones pero es en la secuencia de *“Hacia las tres de la madrugada”* cuando el fenómeno se manifiesta con claridad. Un encuentro entre el protagonista (Pierre Batcheff) y su doble, varios años más joven, desata su ira y dispara a su *alter ego*, quien cae en un parque sobre el torso desnudo de una mujer. Otra variante del motivo lo protagonizará en *“Gran Casino”*

---

<sup>357</sup> Buñuel, Luis: *“Mi último suspiro”*, “Memorias”, Plaza y Janes, Barcelona, 1983. Pág.84

<sup>358</sup> En 1926, en *“Mauprat”* de Jean Epstein, actuó como figurante-monje; fue contrabandista en *“Carmen”* (1926) de Jacques Feyder; en *“Un chien andalou”* (1929) representó a un individuo nervioso que fuma, mira la luna y prueba la navaja de afeitar y también fue su mano la que sujetó el ojo seccionado; en *“Min and Bill”* (1930) aparece como camarero; le siguen así otros diez filmes. Entre las máscaras que utilizó la más frecuente ha sido la de religioso. También fiel a su sentido de la ironía, y lejos de las luminarias del cine, recorrió las calles de París con su amigo Juan Vicens disfrazado de “monja”.

(1947) Libertad Lamarque, quien oculta su identidad para descubrir a quienes asesinaron a su hermano. De esa, recurriendo a la variable de anfitrión o disfraz bajo un nombre falso, encontrará a los culpables. Prefigurando *“Ese oscuro objeto del deseo”* en *“Subida al cielo”* (1952) durante la secuencia del sueño, un mismo personaje femenino es interpretado por dos actrices Lila Prado (Raquel) y Carmen González (Albina), quienes seducen alternativamente a Oliverio (Esteban Márquez).

Para nombrar algunas de sus más exquisitas realizaciones, allí tenemos *“Abismos de pasión”* (1953), donde el doble aparece sobre el final llamando a la muerte, o *“Viridiana”* (1961) en la que la sobrina termina convertida en la tía muerta. La joven, que estaba de visita en la casa, acaba vistiendo el traje de novia de su tía en un intento de reemplazarla a los ojos de su esposo.

En *“Ensayo de un crimen”* (1955), Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso) creará un doble maniquí de su novia, sosías perfecto para saciar su deseo criminal, pero sorpresivamente al destruir la muñeca ve quemarse su propio rostro<sup>359</sup>. Las múltiples transformaciones del diablo en la figura de Silvia Pinal reavivarán el mito de anfitrión o disfraz en *“Simón del desierto”* (1965).

Otra manifestación del doble, en este caso de doble personalidad, se observa en *“Belle de Jour”* (1966), en la que aparece la mujer con sus dos caras/dos personalidades, plasmadas no sólo en esa doble vida que lleva sino en sus sueños y atormentadas pesadillas.

Tres años después, y también con Catherine Deneuve como protagonista, filma *“Tristana”* (1969), donde una joven huérfana es

---

<sup>359</sup> Un detalle importante de la producción a tener en cuenta es la ejecución técnica del motivo. En la secuencia mencionada Buñuel alterna al maniquí y la actriz, de modo de dotar de mayor credibilidad al encadenado.

recogida por su tío que primero la protege como un padre para luego convertirla en su amante. Después de haber escapado con un pintor, *Tristana* vuelve enferma a la casa de su tío, donde le amputarán una pierna para poder salvar su vida. A partir de este hecho sufre no solo una transformación física sino también personal. “Claro que soy otra - dice al pintor mientras alza su falda y muestra la pierna amputada - ¿se puede ser la misma con esto?”. Buñuel diría al productor Eduardo Ducau que, de haberlo pensado con tiempo, habría desdoblado el personaje para expresar el cambio después de la amputación. De esta forma, el filme parece continuar con los cambios de personalidad de Catherine Deneuve en *Belle de Jour* y anticipar la duplicación de la figura de Conchita en *Ese oscuro objeto del deseo*.<sup>360</sup>

En “*El fantasma de la libertad*” (1974), cuyo primer episodio está basado en la leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer “*El beso*” (1863), Adriana Asti representa al cadáver de Doña Elvira (dama en negro) y luego a la hermana del primer prefecto, utilizando en ambas secuencias la variable del doble muerto. Más adelante se observará otra distinción del fenómeno referida al tema del otro, que llamamos “*no-uno*”. Se trata de la escena que describe la desaparición de una niña. Mientras sus padres denuncian el hecho la pequeña no deja de acompañarlos. El motivo se escenifica más aún cuando el policía señala “*es mejor que hayan traído a la niña, facilitará su búsqueda*”.

También sin ser puntual en la temática filmes como “*La edad de Oro*” (“*L’age de’or*”, 1930) abunda en simetrías y escenas que nos trasladan a otro lado; “*Los olvidados*” (1950) aunque de tono realista recurre a sueños y símbolos, “*alcantarillado*” *subliminal*, según Sánchez Vidal, que no escatima en referencias al conflicto edípico. La presencia

---

<sup>360</sup> Sánchez Vidal, Agustín: “*El mundo de Luis Buñuel*”, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, Pág. 151.

sórdida e inquietante de las gallinas unida a la rítmica y tortuosa música y los golpes, componen una pintura donde el dolor se desdibuja en fantasmas visibles. De la misma forma partiendo del delirio febril de *“Robinson Crusoe”* (1952) pasando por *“El”* (1953), *“Ensayo de un Crimen”* (1955) y *“Nazarín”* (1958) Buñuel nos habla de la soledad, la individualidad, el “ser único” y su unicidad, mientras que a la vez, nos presenta a los personajes envueltos en la locura que los convierte en “otros”.

Como si de un espejo se tratara, en *“El Angel Exterminador”* (México, 1962) los protagonistas se encuentran en el umbral; están de este lado y no pueden ir al otro (o están del otro lado y no pueden llegar a éste). Pocas veces se ha trabajado con tanta exactitud el fenómeno ‘umbral’; la suya es una narración-descripción ejemplificadora de la sensación especular que experimenta el hombre a lo largo de su vida. *¿Cuál es el límite humano? ¿Hasta dónde pueden llegar los conocimientos, el deseo de saber, de conocer, de atravesar el espejo?*

Aunque conciente de sus limitaciones Buñuel creyó en los sueños para ir mas allá, para llegar al otro lado. Los objetos en su cine cobran vida toda vez que los protagonistas y los espectadores deciden formar parte del juego en esa realidad inventada. Entonces la mujer y sus misterios encarnados en una sexualidad oculta, profunda y “oscura” figuran cofres que conservan sus secretos.

La fragmentación de los cuerpos, como en el montaje y los planos del cine, permitirán la automatización de unas manos (*“Perro Andaluz”*) o que una fruta se transforme en un cordón umbilical (*“Subida al cielo”*). Los cuerpos fragmentados comportan lesiones que deberán subsanarse para devolverles el equilibrio original, ergo si en la desfloración hay herida esta debe remendarse, zurcirse, enmendarse. Aquel dicho popular *“no dio puntada sin hilo”* podría caberle a toda una

filmografía que no dejó de hacer referencia al motivo que estamos estudiando.

Este repaso por la cinematografía del autor calandino nos lleva, a la emblemática *“Ese oscuro objeto del deseo”* (1977), donde nos va a sorprender con el personaje de *Conchita* y su interpretación a dúo entre Angela Molina y Carole Bouquet.

Síntesis de las miradas, las obsesiones, los pensamientos de Luis Buñuel a lo largo de toda una vida, el filme se erige como la culminación de una obra compleja, multifacética, coherente y reveladora, en la que hallamos el compendio de su discurso y que intentaremos analizar a continuación.

### 3.2.3.1 DOS MUJERES Y UN ÚNICO DESEO

**Una mujer me ha envenenado el alma,  
otra me ha envenenado el cuerpo,  
ninguna de las dos vino a buscarme,  
de ninguna de las dos me quejo.**

**G.A.Bécquer**

Quizá por su obviedad, poco se ha explicado cuál es el oscuro objeto del deseo a quien tanto poetas como dramaturgos le han cantado. El triángulo deseante y deseado, al que hace referencia Buñuel representa el pubis de la mujer. Se trata de una región anatómica que comprende las partes blandas situadas sobre la sínfisis púbica que en la pubertad se recubre de vello. Aunque en su novela *Pierre Loüys* se refiera a ese

*pálido objeto de deseo*<sup>361</sup>, Buñuel lo define como oscuro; y, por lo general el vello púbico, siempre es de una tonalidad más opaca que el resto del pelo que cubre el cuerpo.

La sutileza de la narración aunque en todo momento hace referencia al deseo sexual del hombre y a la negación de la muchacha, no es explícita. Jamás se habla concretamente de la virginidad, ni de su precio. Simone de Beauvoir<sup>362</sup>, Román Gubern y otros autores nos han hablado del valor *capital virginidad* que la mujer ofrecía en el matrimonio. El protagonista nunca propone casamiento a su novia, en cambio si le entrega dinero, una casa y otros objetos de valor. De tal forma que termina siendo un juego donde los personajes apelan a todas sus astucias para conseguir su objetivo.

La virginidad como valor ha sido muy utilizada por el melodrama. De Griffith para aquí ejemplos huelgan (*“Prefirió morir a entregar su honra”*), en las múltiples versiones mexicanas de *“Santa”*<sup>363</sup>, o en filmes

---

<sup>361</sup> Buñuel, Luis: *“Mi último suspiro”*, Plaza y Jones, Llobregat, Barcelona, 1983, Pág. 243. Buñuel refiere en *“Mi último suspiro”*: “A partir de la expresión de Pierre Louys, *“pálido objeto del deseo”*, la película se llamó *“Ese oscuro objeto del deseo”*. Por otro lado, Agustín Sanchez Vidal, en *“Luis Buñuel, obra cinematográfica”*, Madrid, 1984, explica que el título fue tomado invirtiendo una frase del protagonista de la novela: *“No he sido don Juan. Últimamente llevaba la cuenta de las mujeres que he poseído y me asombraba de no haber tenido una amante rubia. Con lo que habría ignorado siempre este pálido objeto de deseo”*. (Pág.376)

<sup>362</sup> Simone de Beauvoir, *“El Segundo sexo”*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires.

<sup>363</sup> En *“Hacia una identidad nacional: la relación México-España en Santa, de Federico Gamboa”*, Salvador A. Oropesa, un trabajo realizado para *Kansas State University*, dice que *“Santa”* es una de las obras claves para entender la identidad nacional mexicana, es un texto que desde principios del siglo XX (1903) ha venido capturando la imaginación del público, y ha sido siempre uno de las favoritas de éste. Se puede afirmar casi sin exagerar que todo mexicano ha leído *Santa* o ha visto alguna de las versiones cinematográficas de la película o ha escuchado los boleros de Agustín Lara basados en esta novela/películas. Por ejemplo, la edición que se maneja en este artículo, de 1938, es de 62,000 ejemplares y se anuncia como undécima. Cifras fabulosas no sólo para la época, sino para hoy en día. A pesar de que ciertos manierismos melodramáticos han hecho que se haya sido reacio a considerar *Santa* una de las obras capitales de la literatura mexicana, hoy día podemos decir, que los aciertos de este texto sobrepasan los escrúpulos que el lector moderno pueda tener. En un proceso lento pero firme el género melodramático va ocupando el lugar de importancia que le corresponde en la cultura occidental en general, y en la mexicana

argentinos como *“De padre desconocido”*, de Zavalía, con una muy joven Delia Garcés en el papel de prostituta, madre y doliente bastarda. El tema fue retomado en la actualidad en obras de la calidad de *“Tess”* (1979), de Román Polanski, o el drama victoriano *“La mujer del teniente francés”* (1981) dirigida por Karel Reisz y en otros filmes de características muy diferentes como *“Carrie”* (1976) de Brian DePalma, que aunque alejado de los anteriores en cuanto a género, también retoma el tema de la castidad, la sangre como provocación en la vida/muerte y la actualización de valores que creíamos arcaicos.

Mito en diferentes épocas, objeto de sacramento e iniciación en distintas culturas, la virginidad femenina nos muestra un lado misterioso, una puerta hacia la profundidad. Atravesar esa *“valla”* significa también el comienzo de un viaje hacia el conocimiento del otro y el misterio de la creación.

En la mujer virgen el himen mantiene parcialmente cerrada la abertura vaginal. Este repliegue membranoso de la mucosa de la vagina puede tener distintas formas, anular, bifenestrado, bilabiado, cribiforme y semilunar. En algunos casos es tan elástico que no se rompe nunca y hasta se pueden producir embarazos sin quebrar su forma, lo cual refuerza su carácter de *“mito”*.

Buñuel, cuenta en sus memorias que: *“En los tiempos de mi juventud sólo había, salvo raras excepciones, dos posibilidades de hacer el amor, el burdel o el matrimonio”*.<sup>364</sup> Y es en esos estadios donde encontramos a las dos mujeres que se repiten en la imaginación de los pueblos, son los dobles de su cultura a los que nos remite el cine de este autor cuya obra se repartió en dos continentes.

---

en particular. Esto es muy importante en un país donde el sentimentalismo ha formado parte de la definición de la cultura nacional.

<sup>364</sup> Garcia Buñuel, Pedro Christian: Luis: *“Recordando a Luis Buñuel”* , Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1985, Pág.63

El desdoblamiento de la figura femenina, su dualidad entre una mujer deseante y otra tímida a la que se reserva el papel de esposa y madre, estaban en las comedias de equívocos de Lope de Vega.

En la historia del cine español, “Goyescas”, dirigida en 1942 por Benito Perojo, es un ejemplo de esta doble cara, que sirviéndose del pincel de Goya proyecta el perfil de “*la maja*” latina soñada desnuda, soñada vestida, en una doble faz que ya estaba implícita en esta tela del siglo XIX.

Cuna del romanticismo en el mundo de la Europa finisecular entregaba cuadros de la calidad de Goya, sus caprichos y sus majas disfrazadas, desnudas, modeladas de acuerdo con el imaginario del siglo. Desde la palabra, los poetas invocaban a la mujer estatua, la mujer doble de si misma, lejana, deseada e imposible.

Como Heine, Bécquer llama a la dama de sus sueños aunque esta esté pálida, rígida y muerta como una estatua. “*El beso*”, “*La mujer de mármol*”, “*Los ojos verdes*” y las *Rimas* no dejan de convocarla.

Fritz Lang en “*Las tres luces*” (*Der Müde Tod*, 1921) hace llorar a la fría efigie y es allí donde Buñuel parece detener su mirada y tomar a todas estas fuentes para iniciar el camino misterioso y sorprendente de su cine.

Si se observa detenidamente cómo el siglo XIX habita en el director calandino desde la escenografía hasta el relato, se podrá concluir en el arraigado romanticismo del cine de Luis Buñuel.<sup>365</sup>

---

<sup>365</sup> Durante la proyección del filme “*Belle de Jour*” por Televisión Española en el programa “*Que grande es el cine*” de julio de 1998, Luis Garci, recordaba cómo en la escenografía de los filmes de Buñuel, los pasillos, las habitaciones y los cuartos remiten al siglo XIX.

Pero para explicar y entender los dobles de la cultura y la imaginación hispanoamericanos debiéramos remontarnos a los ocho siglos de dominación musulmana de la península y a la posterior contrareforma católica cuya concepción de la sexualidad de matriz hispanoislámica imprime claras diferencias en los modelos y las costumbres sexuales entre hombres y mujeres. Estas concepciones fueron exportadas durante la conquista y se consolidarían con las piezas teatrales de las compañías españolas. La aparición del cine estimuló estas propuestas.

En esa misma dirección España, a su vez, exportará a América el llamado “*machismo*” que privilegia al hombre en derechos eróticos frente a la mujer a la cual penaliza. Fruto de todas estas concepciones desde los años treinta hasta los 60 el melodrama predominó en el cine español y en el de la América Latina. En la actualidad este género se convirtió en eje central de las telenovelas que el nuevo continente consume y exporta al antiguo, cerrando, quizá, un ciclo que se iniciara con aquellas compañías de teatro llegadas de Europa.

Si para Gubern existen varios modelos de melodrama: el histórico, el político, el melodrama familiar, el laico, el religioso, para el historiador de cine argentino Claudio España<sup>366</sup>, es un género básico y raizal en las cinematografías nacionales (se refiere a América Latina) y está estrechamente ligado a la novelística popular y al folletín. “El melodrama como herramienta, procuraba robarle público a la literatura del corazón por hablar idéntica lengua que el receptor y porque en la

---

<sup>366</sup> Claudio España aprovechando las conferencias que dictara Román Gubern en la Universidad de Buenos Aires sobre el melodrama los '80, escribió un breve y sugestivo ensayo, con una introducción personal sobre la obra del historiador español, titulada, “*Melodrama en el cine español*”, (1930-1960).

base del viejo cine había una intencionada convocatoria por las emociones primarias”<sup>367</sup>.

Román Gubern en el *“Melodrama en el cine español”* nos advierte que “el trasiego cultural y cinematográfico no solo afectó a géneros y subgéneros sino a intercambios de profesionales de diversas industrias. El ejemplo más paradigmático de trastierno fecundo fue el del aragonés Luis Buñuel quien después de promover en la productora madrileña Filmófono en 1935-36 varias comedias y melodramas populares, proseguiría en 1946 su carrera en México con obras de corte muy similar, surgidas de idénticas matrices mitogénicas.”<sup>368</sup> Estos patrones son los que conformarán los dobles de la cultura y la imaginación que Buñuel traslada a su cine en la figura de la mujer al desdoblarla y cuyas raíces están en todo aquel legado de dominación musulmana cristalizada y luego traspolada al nuevo continente. El surrealismo agregaría una pincelada de espejo deformante a una imagen que se pretendía nítida y consolidada, a la vez que arrojará luz en toda una cultura que poco se permitía la transgresión.

En cuanto al melodrama en el cine de Buñuel en particular es curioso advertir una frase con que da comienzo el libro de Pablo Perez y Javier Hernandez, “La poética del Deseo. Pasión y melodrama en el cine de Luis Buñuel”. *¿Melodrama?...Pues me da igual*”<sup>369</sup>, dice Luis Buñuel, al comienzo del escrito. Esta enunciación es interesante a la hora de analizar hasta que punto a los críticos, a veces, les cuesta llegar a la obra de este autor español cuyo cine se desarrollo en gran medida en México. Una respuesta lógica a la reiteración del melodrama en su obra es que al vivir en el país azteca muchos de los ofrecimientos

---

<sup>367</sup> España, Claudio: Op.cit: (1991), Pág. 6.

<sup>368</sup> Gubern, Román: *“El melodrama en el cine español”* (1930-1960), Ya Fue Producciones, Buenos Aires, 1991, Pág. 12.

para realizar cine hallan corrido en ese sentido y, a su vez, la época en que los filmó tiempo en qué el cine recurrió entre los posibles narrativos al melodrama<sup>370</sup>. Sin embargo, Buñuel no se detiene en los aspectos melódramáticos, muy por el contrario pasa de ellos, introduciéndonos en una atmósfera surrealista que nos sorprende tanto como Hitchcock, cuando exclamaba *“Esa pierna cortada de Tristana!!!!”*.

En medio del juego la imagen queda detenida, no podemos pasar el umbral, nadie puede hacerlo, ese quizá sea uno de los rasgos más enigmáticos, del autor calandino. Como en *“El ángel exterminador”*, es sencillo entrar en su cine, lo que cuesta es salir de él.

“La idea del melodrama como camino de purificación, entendido como esa segunda oportunidad ofrecida a los personajes, no suele cumplirse canónicamente en las cintas del aragonés. El humor sardónico, la mirada perversa, la estilización esperpéntica desvían este itinerario ascético hacia terrenos más desdramatizados y al mismo tiempo sombríos, hasta el punto de que la catarsis se tornará neurosis.

En *“El”*, Francisco será arrastrado por el fantasma de los celos hacia una situación paranoica que lo convertirá en un ser ridículo –en el melodrama está proscrita la ridiculización de un personaje ante los ojos del espectador-; en *“Ese oscuro objeto del deseo”*, la obsesión de Mateo por desvirgar a Conchita hace del seductor un patético pelele; en *“Tristana”*, al final asistiremos a la degradación física y moral de un don Lope convertido en la sombra de lo que fue, etc...”<sup>371</sup>.

A través del surrealismo y la utilización del melodrama Buñuel compuso un cine cautivador, cuyos intérpretes se funden en los relatos y se plasman en los planos de forma tal que hasta la actuación de sus

---

<sup>369</sup> VV.AA: “La poética del Deseo. Pasión y Melodrama en el cine de Luis Buñuel”, Animateruel, Zaragoza, noviembre de 1993.

<sup>370</sup> Ibídem: Introducción a “La poética del deseo”.

personajes resulta sospechosa. Utilizamos esa palabra porque parece que Buñuel pasara de los actores del drama, del sentido de la obra y sólo le importara el acto maravilloso y creador de hacer cine. Como si se tratara únicamente de cumplir con una misión donde confluyeran sus lecturas más amadas, su historia de vida, los viajes deseados y los forzados, las claudicaciones en torno a la posibilidad de tener otra profesión y los deseos que no se satisfacen.

Este tema tiene una relación estrecha con la aparición de la novela de Pierre Louys, publicada en 1898, "*La femme et le pantin*", cuyo éxito tuvo una relación directa con cierta sensibilidad misógina que rodeaban aquellos tiempos<sup>372</sup>.

### 3.2.3.2. LA NOVELA Y LA PELÍCULA

Basado en la obra de Pierre Louÿs "*La mujer y el pelele*" (1898), la última película que realizó Buñuel, tiene como eje central la no realización del deseo y su desesperado intento de consumarlo. Desatar ese nudo fue una de las razones que llevaron al director aragonés a filmarla después de un primer intento, detenido dieciocho años por desacuerdos con la producción. La idea de un hombre que nunca logra penetrar a la mujer que desea, la obsesión que jamás se hace realidad, son temas reiterativos en la obra del autor calandino<sup>373</sup>, él mismo ha

---

<sup>371</sup> *Ibidem*, La poética del deseo.

<sup>372</sup> Para ampliar este comentario es pertinente remitirse al capítulo XXVI, Secuencias del miedo y la misoginia, que Erika Bornay, aborda en *Las Hijas de Lilit*, Ensayos Arte Cátedra, Págs.357-377. En particular la que refiere, a *La "femme et le pantin"*. Págs.362-364.

<sup>373</sup> O.M: "*Ese oscuro objeto del deseo*" en Club Mundo. "*Coloquio buñueliano*", Barcelona, 17 de febrero de 1978.

dicho “*Soy hombre de ideas fijas. Quizá sólo me interesa un tipo de personajes, unas cuantas situaciones*”.<sup>374</sup>

El proyecto que quedara detenido en 1957 en París por desavenencias con la producción, que quería imponer a Cary Grant y a Brigitte Bardot como protagonistas, mientras Buñuel prefería a Vittorio de Sica, fue llevado a la pantalla por Julien Duvivier ese mismo año con los actores elegidos por la productora.

La novela de Pierre Louÿs “*La femme et le pantin*”, ambientada en Sevilla, fue cuatro veces llevada al cine. De la primera versión se sabe que fue realizada por Reginald Baker en 1920 con la actuación de Geraldine Farrar. Posteriormente, Jacques de Baroncelli, filmó la segunda versión silente del libro, “*La muñeca y el pelele*” con la participación de Conchita Montenegro. Marlene Dietrich sería la protagonista de la tercera versión cinematográfica “*The devil is a woman*”(EE.UU, 1935). Bajo la dirección de Josef von Sternberg, la película tuvo sus problemas en cuanto a su distribución en la península. Las autoridades de aquel momento (el Gobierno español de la II República) consideró ofensivas algunas de sus escenas en virtud de lo cual indicó la destrucción de los negativos a la productora Paramount, con severas medidas para la firma si no cumplía con esta regla. La escena en cuestión mostraba cómo un guardia civil bebía en un café público. Esto irritó algunos funcionarios dado que entendían que ello significaba una ofensa para las fuerzas armadas españolas. Afortunadamente aunque la productora accedió a los requerimientos no se destruyeron todas las copias de los negativos.

Brigitte Bardot sería la cuarta protagonista de la película que esta vez filmó Julien Duvivier.

---

<sup>374</sup> Pérez Turrent, Tomás, De la Colina, José: “*Buñuel por Buñuel*”, Ediciones Plot, Madrid, 1993. Pág.174.

“Si el film de Stenberg era la exaltación romántica de la bailarina española en un clima de fetichismo, el de Duvivier representaba la versión morbosa de una pasión loca, desesperada y pesimista”.<sup>375</sup>

Para Buñuel quedaría la quinta adaptación de la novela francesa, que recién podría llevar adelante en 1977. Aquellos primeros y febriles bosquejos de los que hablabamos antes quedarían impresos en la caligrafía de *"El diario de una camarera"* (1964) y sobre todo en la excelente obra surrealista *"Belle de jour"* (1967) y en *"Tristana"* (España. 1970).

La sexta versión cinematográfica de *"La mujer y el pelele"* la realizó Mario Camús en 1991 y fue interpretada por Maribel Verdú.

La película de Buñuel parece haber obedecido fielmente a la novela según algunos ensayistas. “Desde el punto de vista del argumento, los personajes, los incidentes y el diálogo, la película es una adaptación fiel de *"La femme et le pantin"*”, dice Katherine Kovács y lo mismo opinan Jean-Paul Goujon y María del Carmen Camero Pérez.<sup>376</sup> Claro que lo que hace diferente y único al filme es que el personaje de Conchita es representado por dos actrices diferentes, quizá uno de los más recurrentes juegos del surrealismo en el cine.

Cabe aclarar que en un principio no se pensó en desdoblar los personajes. María Schneider iba a representar el papel de Conchita pero a poco de iniciar el rodaje surgieron desavenencias por los que la actriz italiana fue despedida.

---

<sup>375</sup> Para el aniversario del centenario del nacimiento de Luis Buñuel, Fernández Sánchez, escribió un trabajo titulado “Luis Buñuel: Trascendiendo el tópico, Profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla, Ámbitos 5, Sevilla, 2º semestre de 2000. De allí extrajimos esta información cuya cita pertenece a Alcalá, Manuel, *"Ese oscuro objeto del deseo"*, en *Cinema 2002*, nº 37, Madrid, marzo 1978.

<sup>376</sup> Kavács, Katherine, *"Luis Buñuel and Pierre Louÿs: Two Visions of Obscure Objects"*, en *Cinema Journal*, vol. 19, núm. 1, 1979, págs. 87-89, citado por Hopewell, John, en *El cine español después de Franco*, Ed. El Arquero, Madrid, 1989, pág. 308.

### 3.2.3.3. ESE PÁLIDO OBJETO DEL DESEO

La historia de Pierre Louÿs, nos lleva hasta un joven novelista popular de finales del siglo XIX y comienzos del XX, autor cuya atracción por lo erótico lo llevó a sentir el género desde una visión que comprometía a la antigüedad helénica y al orientalismo. Sus novelas fueron llevadas al cine, y en su momento sembraron la crítica y ciertas controversias entre defensores y detractores. Con novelas postsimbolistas como “Las canciones de Bilitis”, publicada en 1894, se produciría el primer escándalo. Luminoso autor para unos, vulgar y aburguesado para otros, este autor sorprende aún con la novela de nuestro análisis, “Le femme et le pantin”, publicada en 1898.

Tenía 25 años Pierre Louÿs cuando visitó Sevilla por primera vez y se quedó tres meses. Para ese entonces ya había publicado “Las canciones de Bilitis”. En la segunda visita ya era conocido por su obra “*Afrodita*”. Durante el transcurso de esta última visita un poco como al personaje principal de la novela, Mateo, le sucedió algo imprevisto y terrible, “Marie de Heredia, la mujer que amaba y que llevaba un niño suyo, se casa con el poeta Henri de Régner. Asustado, marcha con precipitación hacia Egipto”<sup>377</sup>. En 1898 “*La femme et le pantin*”, ya estaba terminada.

El autor francés viajó a Sevilla por serios trastornos pulmonares. En sus visitas aprovechaba para tocar el órgano e interpretar la obra “*Carmen*”, de Mérimée y Bizet. En esos años descubrió el tema de “*La mujer y el pelele*”. “Pensaba muchas veces en el libro que podía

---

<sup>377</sup> Cardinne-Petit, R., secretario de Louÿs, citado por Goujon, Jean-Paul y Camero Pérez, María del Carmen en Pierre Louÿs y Andalucía. Cartas inéditas y fragmentos, Ediciones Alfar, Sevilla, 1984, pág. 19.

obtener acerca del carácter de la mujer, considerado desde el punto de vista de Carmen, pero de una Carmen más sutil, más inteligente, más atrozmente mujer. Pues en Carmen (de Mérimée) a menudo es la bestia humana la que actúa".<sup>378</sup>

"*Ese oscuro objeto del deseo*" es una obra que, aunque no se aparta de la novela y su sentido, crea desde una mirada de despedida y homenaje al surrealismo que nunca abandonó al director aragonés.

Seis flash-backs permiten al protagonista, Mateo (Fernando Rey) contar las desventuras que padece con su novia Conchita (interpretada alternativamente por Carole Bouquet y Angela Molina) de tal forma que la obra se vuelve más ágil, en medio de un desarrollo ordenado, lineal, transportando el imaginario de Louÿs en distintos cuadros que transmiten el erotismo y la perversión de forma singular. Durante el transcurso de la película se observa una cámara en movimiento y con planos largos donde los actores desarrollan su personaje. Los flash-backs narrativos permiten matizar el equilibrado montaje del filme. El montaje estuvo a cargo de Helene Plemiannikov, quien aportó cierta yuxtaposición de planos que se unieron a la narrativa técnica de Buñuel.

La película comienza con el enlace de varias secuencias. La primera nos sitúa en la residencia que Mateo ha alquilado en Sevilla, donde observamos cómo prepara las maletas con su empleado Martín para realizar un viaje a París. Al ir a tomar un taxi para partir, se produce un atentado en el parque María Luisa, cuando un hombre (Serge Silberman, productor y actor en la película) se introduce en un coche bomba. Mateo que observa la explosión frente a su mansión ubicada en La Palmera dice *¿Aquí también?*.

---

<sup>378</sup> Cardinne-Pettit, R: Op. cit.(1984), Pág.19.

Mateo ocupa un coche de primera en el Ferrocarril que lo llevará a Francia. Viajan con él una vecina de París, un juez que conoce a su primo y un enano. En ese momento, con un cambio de plano vemos a una joven que pretende subir al tren para estar con Mateo. El, entonces, pide un cubo de agua y se lo tira a la muchacha que está en el andén. La escena es entre irónica, gélida y surrealista, el “no lugar” que representa una estación de tren, ese lugar de tránsito que de por sí es frío y el espacio menos indicado para recibir un chapuzón de agua. La actriz que recibe el baldazo es Carole Bouquet.

La sorpresa de los compañeros de compartimento, sus miradas, invitan a Mateo a contar por qué razón realizó ese extraño acto. Conchita ha subido igual al coche del tren preparando una supuesta venganza, esta vez será ella quien derrame sobre él agua al bajar del tren. Pero esto aún Mateo no lo sabe. Entonces empieza a contar las tribulaciones que padece con la joven. Buñuel, como ya hemos dicho, se sirve con maestría del flash-back para relatar la extraña historia de amor. “Esa mujer es la peor de las mujeres”, confiesa.

#### 3.2.3.4. LA FEMME ET LE PANTIN

Conchita (Angela Molina) es una andaluza muy bella que va a servir a casa de Mateo, en París. Por los flashbacks intuimos que la conoció en casa de un amigo, como mucama y desde allí no pudo dejar de desearla. A poco de conocerla intenta besarla, y ella le cuenta que no quiere trabajar de mucama, que sólo le gusta bailar. A la mañana siguiente ella se ha despedido.

La fascinación que la mujer ejerce sobre Mateo es frenética. Tratará de llegar a la casa donde la joven vive con su madre, asistirá a los ensayos de baile y le llevará regalos y dinero. Un día Mateo, muy

exitado, recibe de boca de Conchita (Angela Molina) la noticia acerca de su virginidad. A partir de allí, el juego de la relación se tornará ambiguo y perverso. Esto produce desequilibrios en el protagonista, que no sabe qué hacer para calmar sus deseos.

La joven andaluza (Angela Molina) promete a Mateo convertirse en su amante en la casa de campo parisina.

*“¿Cuándo, ésta noche?”*

*“No, mañana”.*

Pero en la habitación de la casa barroca de París, solo le permite tocar su cuerpo. Se observan dos planos que resultan inolvidables. Uno es cuando la cámara toma a los personajes de espaldas pero reflejados en el espejo. Mateo toma las manos de Conchita (Carole Bouquet) junto a las de él y toca los delicados senos de la mujer. Luego, ella le dice que no se siente bien. Mateo se pone muy nervioso e intenta hacer el amor con ella por la fuerza. Ya en la cama, descubre que Conchita lleva puesta una faja llena de lazos y nudos. Conchita le pide paciencia:

*“A ti lo que te gusta es lo que no te doy”.*

*“Si te diera todo lo que me pides dejarías de quererme”.*

Mateo, entonces, la echa de la casa.

Sin embargo, volverá a buscarla. Viaja nuevamente a Sevilla, para volver a verla en el barrio de Santa Cruz. Allí observa como Conchita (Angela Molina) baila desnuda para los turistas que visitan el lugar. Es entonces cuando Mateo decide comprarle una casa en Sevilla. A través del portal de la antigua casona Conchita humilla a Mateo haciendo el amor con un guitarrista ante sus ojos exaltados.

Por la mañana, la joven le cuenta a Mateo que todo lo que vio era una mentira, fingió hacer el amor con un homosexual y aún es virgen.

Mateo, entonces la deja tras pegarle y ella le devuelve la llave de la casa.

En otra escena Conchita le tira otro cubo de agua a Mateo, tras lo cual se reconcilian.

Juntos pasean por una galería. Mateo se detiene en un escaparate donde una mujer cose ropas manchadas de sangre, esa imagen despierta cierta fascinación en Mateo e indiferencia en Conchita (Carole Bouquet). Luego pelean, hasta que estalla una bomba terrorista que opacará con su humo la pantalla. Así termina la película.

El bastidor de la bordadora al final recuerda al cuadro de Vermeer "*La encajera*"; sobre la imagen desdibujada por el pincel de Buñuel que mancha de sangre el bordado, estalla un atentado terrorista. La escena advierte de los peligros a los que la sociedad se enfrenta, el clima de inseguridad del mundo contemporáneo, y la pareja que aislada de ese mundo también tiene una pasión intensa que sin embargo no llega a consumarse o así lo deja entrever Buñuel, a través de la mirada fascinada de Mateo al encaje y la bordadora.

### 3.2.3.5. UN FILME SURREALISTA

La película está atravesada por composiciones surrealistas entre las que se suceden un saco, un ratón, una mosca, una gitana que lleva por niño un cochinillo, el bastidor de la bordadora al final, que recuerda al cuadro de Vermeer "*La encajera*"; así como el desdoblamiento de las actrices, material primordial para constituir a la obra como pieza clave del surrealismo. Angela Molina, representa a una mujer carnal, ardiente y provocativa, muy parecida al personaje que Pierre Louÿs detalla en la novela, mientras que Carole Bouquet, tiene una belleza fría, que parece

unir en un solo personaje a Célestine (Jeanne Moreau) de “*Diario de una camarera*” (“*Journal D’Une Femme de Chambre*”, 1964) con las primeras apariciones de la manipuladora y totalmente imprevisible Séverine (Catherine Deneuve) en “*Bella de día*” (“*Belle de Jour*”, 1967).

Sin duda, la originalidad de la versión de 1977 se encuentra en el desdoblamiento de las actrices, acción que Paulino Viota en la revista *Trama y Fondo*<sup>379</sup> señala como maniobra puramente cinematográfica<sup>380</sup>. “El hallazgo -*trouvaille* lo llama Buñuel- más genial de su película es haber hecho representar, o vivir, un mismo personaje por dos actrices distintas. Lo es precisamente por lo que tiene de puramente cinematográfico porque supone llevar al más allá de la realidad, de una manera que la realidad es incapaz de recuperar “para sí”.<sup>381</sup>

“Al tener que repartir el papel de Conchita, Buñuel tuvo la brillante ocurrencia de dárselo a dos actrices. Una variación del esquema “doctor Jekyll y míster Hyde” que ilustra dos aspectos de la misma figura”<sup>382</sup>.

Luis Buñuel fue también un observador y crítico de la modernidad. Se sirvió de la fantasía para involucrar al público en su personal dialéctica donde se conjugaban la realidad y los sueños. De este entramado surge la distinción que separa la máscara del rostro y revela ese universo escondido tras la superficie escenográfica.

En este sentido en “Ese oscuro objeto de deseo”, las dos actrices aunque representen un mismo personaje tienen otros rostros, se mueven en ambientes y culturas diferentes y, además, supuestamente,

---

<sup>379</sup> Viota, Paulino: “Pierre Louÿs- Von Sternber -Dos Pasos-Buñuel, “*Trama y Fondo*”, lectura y teoría del Texto, Madrid, 1996. revista N°2 abril de 1997, Pág 44.

<sup>380</sup> Ibidem, Pág.44

<sup>381</sup> Ibidem, Pág.44.

<sup>382</sup> Schwarze, Michel: “*Luis Buñuel*”, Tribuna de Plaza & Janés, Biografía. Pág. 175.

Mateo transmite la extrañeza y los deseos opuestos que estas señoras provocan en él.

Dos anécdotas de la vida del autor podrían explicar el desdoblamiento de personajes de manera acabada.

Las descripciones de Dalí acerca de la devoción de Buñuel por los conventos de Toledo es elocuente. Relata el pintor que cierta vez delante de una pequeña virgen, Buñuel se emocionó y comenzó una especie de oración, y luego, sin el menor transición, la escupió y empezó injuriarla<sup>383</sup>.

En "*Mi último suspiro*" el autor calandino en el capítulo que lleva el nombre de *Amor, Amores* inicia su relato con la fascinación que le produjo el suicidio de los "*amantes de Amaniel*" de 1920, donde dos jóvenes sin razón aparente se matan. Téngase en cuenta que lo que más lo sedujo de la situación fue la condición virginal de la joven<sup>384</sup>.

Luego cita a Lorca "*Mi alma niña y niño*"<sup>385</sup> cuando recuerda que en su infancia conoció sentimientos de amor intenso, ajenos a toda atracción sexual, hacia niñas y niños de su edad.

Unos párrafos más adelante cuenta la relación que mantuvo con una aspirante a actriz. Tras aclarar su aversión por los productores o directores que utilizan su poder para realizar sus conquistas entre estas muchachas, describe una breve e intensa historia con una joven<sup>386</sup> que puede ser el paralelo de aquella devoción-rechazo a la virgen de Toledo. La acción se sitúa en 1935, un romance platónico de verano, que culmina-o empieza- cuando se entera que la chica se acostaba con

---

<sup>383</sup> Sánchez Vidal, Agustín: "*El mundo de Luis Buñuel*", Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, Pág.147.

<sup>384</sup> Buñuel, Luis: "*Mi último suspiro*", Plaza y Jones, Llobregat, Barcelona, 1983, Pág.143.

<sup>385</sup> Ibidem, 143

<sup>386</sup> Ibidem, 145 y 146.

otro. Sorprendido por la situación (se lo dijo el propio amante) Buñuel propuso a la muchacha hacer el amor dado que antes solo le tomaba la mano y la besaba (para la concepción de la época y su lenguaje “*él la respetaba*”). Ella aceptó. “*Le pedí que se desnudara, la ayudé a hacerlo y la estreché, desnuda, entre mis brazos. Pero el nerviosismo, la emoción me paralizaron*”<sup>387</sup>. Poco tiempo después la invitó a ir a bailar, así salieron en auto de Madrid y a dos kilómetros de Puerta de Hierro, dejó a la chica en medio de la carretera<sup>388</sup>.

Este hecho se puede enlazar con algunos contrapuntos del filme:

Buñuel con Pepita: la respetaba, le tocaba la mano.

*Mateo con Conchita: la besaba y la acariciaba.*

Buñuel se entera de los romances de Pepita.

*Mateo observa desnudarse a Conchita delante de otros hombres.*

Buñuel deja a Pepita en la carretera.

*Obsérvese el balde de agua fría que arroja Mateo sobre Conchita*<sup>389</sup>

Una mujer que puede ser dos, una virginal y angelical, símbolo de pureza y, la otra, carnal y visceral, que invita a gozar de lo prohibido. Una digna de admiración y devoción pero intocable, y otra seductora y apasionada que permite el abrazo pero que, a su vez, será sancionada. Esta visión se repetirá en *Ese oscuro objeto del deseo*. El cuadro de situación se debe entender en una época donde la mujer aparece como dual, donde los contornos están, en apariencia, muy bien limitados. Se

---

<sup>387</sup> Ibidem, Pág. 146.

<sup>388</sup> Ibidem, Pág. 146.

<sup>389</sup> Luis Buñuel había inventado un ritual que practicaban en la Residencia de Estudiantes denominado “mojaduras de primavera” que consistía en echar agua sobre la cabeza de la gente sin un motivo que lo justificara. En esta idea, probablemente, se encuentre, también el germen de aquella escena. En “*Conversaciones con Luis Buñuel*” de Max Aub Buñuel se expone sobre este asunto.

es *buena* o *mala*. Pero también el doble rostro nos remite a una visión surrealista de la vida.<sup>390</sup>

El film se inicia con el castigo, el balde de agua fría sobre la delicada joven y cierra con otro mayor: el estallido de una bomba instantes después que la pareja contemplara un bastidor ensangrentado.

La mujer en Buñuel es inasible, inacabable, misteriosa e imposible. Dueña de la virtud contiene el magnetismo y provoca deseo. Su profundidad también puede ser oscuridad y su acceso puede comportar la sensación de infinito, el agujero negro al que no se sabe adonde nos puede llevar (sirva de ejemplo "*Susana*" como visión extrema). Pero sobre todo este filme procura poner en evidencia lo inasible de querer entender o llegar al alma femenina, su centro.

Después de algunas desavenencias con quien iba a ser la protagonista de la película, a Buñuel se le ocurrió que podía ser interpretado por dos actrices, "*algo que nunca se había hecho*"<sup>391</sup>. Explica Buñuel al productor de esta película: "*Tu conoces a mi mujer, Jeanne; vivo con ella desde hace cuarenta años y, sin embargo, hay veces en que me parece otra. Una mujer no es siempre la misma, tiene muchas caras, muchos momentos*"<sup>392</sup>.

Resulta curiosa esta descripción si la comparamos con la que años después realizara Buñuel para la serie de entrevistas que le realizaron

---

<sup>390</sup> Coincidimos con Gubern cuando señala en "*Cine Contemporáneo*", Editorial Salvat, Barcelona, 1973, Pág.55, que en Buñuel, como en todo surrealista auténtico, los supuestos morales residen en una voluntad purificadora que incita a la demolición sistemática de la moral burguesa, conservadora e hipócrita, y de los andamiajes sociales que la sustenta. La doble faz de la mujer y la utilización de dos actrices para un solo papel y la figura del hombre "*el pelele*", es también una representación cinematográfica de estos postulados.

<sup>391</sup> Sánchez Vidal, Agustín: "*Luis Buñuel, obra cinematográfica*", Ediciones J.C, Madrid 1984, Pág. 374.

<sup>392</sup> Sánchez Vidal, Agustín: "*Luis Buñuel, obra cinematográfica*", Ediciones J.C, Madrid 1984, Pág. 174.

Tomás Pérez Turrent y José de La Colina, *“Prohibido asomarse al interior”*<sup>393</sup>. Cuando los periodistas le consultan acerca de un comentario del crítico Emilio García Riera respecto de que la aparición del doble femenino se explicaba porque nadie conoce a la persona que ama, Buñuel contesta: *“Es una explicación muy lógica, me hubiera dado vergüenza pensar en ella”*<sup>394</sup>.

Las dos citas que abren este trabajo tienen una estrecha relación con la figuración de la mujer en la obra del autor calandino. Probablemente la forma en la que habita el poeta en Buñuel. Si *“El fantasma de la libertad”* se basó en *El beso* de la leyenda de Bécquer también puede suponerse que la figura femenina, su inaccesibilidad está contenida en ambas obras. La mujer como escultura, fina porcelana, fría y distante, amor imposible, impenetrable, es tan admirada como rechazada. La mujer virginal, efigie que atrae y de cuyo hechizo no es fácil librarse se encuentra en los dos artistas.

*Yo soy un sueño, un imposible,  
vano fantasma de niebla y de luz;  
soy incorpórea, soy intangible;  
no puedo amarte. ¡Oh, ven; ven tú!*<sup>395</sup>

También la rima podría leerse en estas declaraciones de Buñuel “Por diversas razones - en primer lugar de las cuales se encuentra, sin duda, mi timidez -, la mayoría de las mujeres que me gustaban permanecieron inaccesibles para mí. Sin duda también, yo no les gustaba. En cambio me ha ocurrido verme perseguido por algunas mujeres hacia las que no

---

<sup>393</sup> Pérez Turrent, Tomás y De la Colina, José: *“Prohibido asomarse al interior”*, México, 1978.

<sup>394</sup> *Ibidem*, Pág. 173.

<sup>395</sup> Bécquer, Gustavo Adolfo: *“Rimas”*, Rima 51, Editorial Lumen, Barcelona, 1985, Pág.106.

me sentía atraído. Esta segunda situación me parece más desagradable aún que la primera. Prefiero amar que ser amado”.<sup>396</sup>

La imposibilidad del amor y del profundo objeto de deseo también anuda en la obra. Es llamativa una frase de Buñuel sobre Catherine Deneuve donde dice que la actriz es “*Fría como la muerte*”<sup>397</sup> nada más parecido que la imagen de una estatua.

Si volvemos al amor-rechazo que le produjera tanto la virgen de Toledo, como la aspirante a actriz, otra rima de Bécquer bien puede explicar lo ocurrido.

*Cuando me lo contaron sentí el frío/ de una hoja de acero en las entrañas;/me apoyé contra el muro, y un instante/la conciencia perdí de donde estaba.*

*Cayó sobre mi espíritu la noche;/en ira y en piedad se anegó el alma;/y se me reveló por qué se llora,/y comprendí una vez por qué se mata!/Pasó la nube de dolor..., con pena/logré balbucear una palabras.../¿Y qué había de hacer?...Era un amigo./¡Me había hecho un favor!...Le di las gracias<sup>398</sup>.*

El alto contenido moralista, la “*castiza moral española*”,<sup>399</sup> de la rima no lo es menos en la manifestación de un profundo dolor, pena contenida, amor quebrado, envuelto en un halo romántico con acordes armoniosos.

Sánchez Vidal refiere “Una vez más la castiza moral española que refleja el cuento de Bécquer con su monogamia recalcitrante más allá de la muerte se opone a la libre y natural disponibilidad social y

---

<sup>396</sup> Buñuel, Luis: Op. cit.(1993). Págs. 144 y 145.

<sup>397</sup> Revista “Viva”, Clarín semanal, “*Catherine Deneuve, Clásica y Moderna*”, 1 de noviembre de 1998, Pág.40.

<sup>398</sup> Bécquer, Gustavo Adolfo: Op.cit.(1985), “Rima XIV” Pág.49

<sup>399</sup> Sanchez Vidal, “*Luis Buñuel obra cinematográfica*”, Ediciones J.C, Madrid, 1984. Pág. Pág.372.

relativismo poligámico que expresa el apólogo profesor de Fantasmas de la libertad<sup>400</sup>.”

A través de las memorias de Jeanne Rucar, tituladas *Una mujer sin piano*, nos podemos enterar de algunos relatos que bien podrían caer también en aquella monogamia de la que nos habla el biógrafo. En lo que refiere a la vida con Buñuel no son pocas las referencias a la celosía de su marido. “Era celoso como un moro”<sup>401</sup>, dice.

Una de las preguntas más célebres de los surrealistas que Luis Buñuel gustaba recordar y responder era *¿Qué esperanza pone usted en el amor?* “Si amo, toda la esperanza. Si no amo, ninguna”. “No hemos sido víctimas de una ilusión. Aunque a algunos les resulte difícil de creer, hemos amado verdaderamente.”<sup>402</sup>

Antes de morir Buñuel dejó una nota a Jeanne donde le decía que era la única mujer a la que había querido.

Cierta vez leyendo sobre los amores de Abelardo y Eloísa, uno de sus tantos críticos llamaba la atención acerca de entender la relación de los protagonistas en el marco de la edad media, y sus terribles consecuencias también en ese sentido. En esa misma línea es propicio arrojar una mirada a estas rimas y a ese cine profundamente romántico, por tanto poético.

Sin embargo tanto uno como otro autor desafiaron a su época en varios aspectos. Bécquer hizo también un llamado a la libertad de los sentimientos.

*¿Quieres que de ese néctar delicioso/ no te amargue la hez?/ Pues aspírale, acércale a tus labios/ y déjale después.*

---

<sup>400</sup> Sánchez Vidal: Op.cit.(1984), Pág, 373.

<sup>401</sup> Rucar de Buñuel, “*Memorias de una mujer sin piano*”, escritas por Marisol Martín del Campo, Alianza Editorial, 1990.

<sup>402</sup> Buñuel, Luis: Op. cit.(1993). Pág, 146.

*¿Quieres que conservemos una dulce/ memoria de este amor?/ Pues amémonos hoy mucho, y mañana/digámonos ¡adiós!*<sup>403</sup>

El significado del surrealismo en la obra de Buñuel arroja luz sobre su obra: *“Otra cosa que me queda del surrealismo es el descubrimiento en mí de un muy duro conflicto entre los principios de toda moral adquirida y mi moral personal, nacida de mi instinto y de mi experiencia activa. Este conflicto me parece indispensable para todo ser humano.”*<sup>404</sup>

Ocho siglos de dominación musulmana se pueden reflejar en la obra de sus autores y los cambios y transgresiones que se permitieron en su creación también.

De tal forma que herederos de los dobles de la cultura y la imaginación plasmaron sus fantasmas y obsesiones de muchas maneras, tanto en la obra como en sus vidas privadas.

Motivados por nuestro objeto de estudio, el tema del doble en el cine, quisimos plantear este paralelismo entre ambos autores para mostrar hasta qué punto temas que aparecen en *“Ese oscuro objeto del deseo”* ya estaban plasmados en las emblemáticas rimas: la mirada del hombre sobre la mujer, la aparición de “el otro” según la descripción de Simone de Beauvoir, la culpa, el amor, la búsqueda de la felicidad, los celos, el deseo y la imposibilidad del amor, temas que por otra parte, son algunos de los tantos eslabones de la gran cadena que une a los creadores de un pueblo. No se confunda esta aproximación con un estudio comparado de la obra de los autores porque nada está más lejos de nuestro trabajo.

---

<sup>403</sup> Bécquer, Gustavo Adolfo: Op.cit.(1985), Rima VIII, Pág.37.

<sup>404</sup> Buñuel, Luis: Op. cit.(1993), Pág. 121.

Por otro lado, resultaría muy sencillo comparar a Buñuel con otros autores contemporáneos, pero esto no solo se ha realizado cantidades de veces sino que a nuestros fines, resaltar los dobles de la cultura y la imaginación, la comparación de estos dos autores separados por cien años nos permite contraponer los fantasmas y las obsesiones de dos artistas.

La idea de incluir a Mateo llevando sacos según Buñuel tuvo relación con el azar, miembros del equipo habían olvidado un saco con los tacones de madera del travelling y al verlos se le ocurrió que Fernando Rey debía tomarlos y llevarlos en la escena que le dice a Conchita “*Por qué eres así conmigo?*”. Durante la edición observó otra escena sin que Mateo llevara los bultos pero preguntó a miembros del equipo cual era la mejor y todos optaron por los sacos.

Además, la adaptación cinematográfica de *El Beso* mantiene fidelidad con la idea de Bécquer. No solo capta la esencia del cuento sino que pareciera prolongar el sueño del poeta. Como si Buñuel hubiera arrancado del artista muerto aquella *Introducción Sinfónica* y lo volcara en sus *Fantasmas de Libertad*.

*Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados  
y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía,  
esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para  
poderse presentar después en la escena del mundo.*<sup>405</sup>

Fernando Cesarman explica en “*El ojo de Buñuel*” que a lo largo de 65 años de vida el cineasta seguía luchando por encarnar sus fantasmas. “Buñuel no intenta enterrar ni ocultar sus propios deseos; por el contrario, los quiere vivos, reales, acariciables. El quiere que esas

---

<sup>405</sup> Bécquer, Gustavo Adolfo: “*Introducción Sinfónica*”, Editorial Lumen, 1985, Barcelona, Pág.21.

voces que lo asaltan a medianoche y entre los sueños se levanten bajo la forma de otros cuerpos y hablen, que hablen todos”.<sup>406</sup>

### 3.2.3.6. ORIGINALIDAD Y REPETICIÓN

Aunque Buñuel afirmara que antes de *“Ese oscuro objeto del deseo”* jamás se habían utilizado dos actrices diferentes para un mismo papel, el dato resulta difícil de comprobar. Como decíamos, el director se sirvió de un modelo parecido en la secuencia del sueño de *“Subida al cielo”* y también hubo eventualidades por lo que el/la protagonista fue reemplazado por otro actor durante el desarrollo del filme. Es el caso de *“El genio alegre”*(1935), de Fernando Delgado, que vio retrasado su estreno por la guerra civil y cuya protagonista debió ser reemplazada de espaldas durante el rodaje.

En el último filme de Buñuel se recurre a la variable de gemelas idénticas pero partiendo de su reverso: las mujeres físicamente no se parecen, aunque son las mismas, entonces dos actrices representan un mismo personaje. Encontramos en una *crónica* de Juan Francisco Torres el contrapunto ideal para definir esta elección *“Lo más divertido de esta historia sobre la pasión (diversión erótica, pero casta) es el desdoblamiento del personaje de Conchita, confiado a dos actrices: la francesa Carole Bouquet, fina y fría como una figura de Botticelli, y la española Angela Molina, sensual y ambigua como una cortesana de Goya”*<sup>407</sup>.

Es bueno recordar la primer impresión que produce la visión del filme. Sensación de *“extrañeza”* relacionada con lo que el psicoanálisis

---

<sup>406</sup> Cesarman, Fernando: *“El ojo de Buñuel”, Epilogo, “Los sueños de la razón”, Anagrama, Barcelona, Pág 277.*

denominó *la inquietante extrañeza* y que explica la impresión que experimenta el niño en los estadios del espejo de Lacan y posteriormente en el desarrollo de la vida adulta cuando vemos nuestra imagen en el espejo y nos reconocemos (*¿este soy yo?*).

Buñuel explicó que en muchos casos el público no había notado el cambio de actrices. Sin embargo, la contraposición entre una y otra es muy notoria y no solo produce extrañeza sino que durante algún largo rato nos cuesta percibir que es la misma persona.

La aparición del desdoblamiento de este filme es surrealista; buscarle explicaciones resultaría limitado. Podemos decir que aunque dentro de la categoría gemelas idénticas, es un doble atípico dentro del cine. Las claves nos la da su autor *“No hay explicación racional, ya se los digo. Es curioso que el público haya aceptado los constantes cambios de actriz. Al principio pensé: “Van a pensar que son dos personajes diferentes”. Pero no es así. Aceptan que sea un solo personaje. Para que vean ustedes que el cine es como una especie de hipnotismo. En la vida real, de ninguna manera confundirían ustedes a las dos mujeres. Son de rasgos muy diferentes.”*<sup>408</sup> Vale decir que una mujer aunque transformando su cara y sus rasgos puede ser la misma, en consecuencia puede ser igual de inasible para un hombre.

*“Lo que me queda del surrealismo es el libre acceso a las profundidades del ser, reconocido y deseado, este llamamiento a lo irracional, a la oscuridad, a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo.”*<sup>409</sup>

---

<sup>407</sup> Torres, Juan Francisco: *“Buñuel estrena hoy en París”*, Tele/eXpres, 17 de agosto de 1977.

<sup>408</sup> Turrent, Tomás Pérez; De la Colina, José: *“Buñuel por Buñuel”*, Plot ediciones, Madrid, 1993. Pág.173.

<sup>409</sup> Buñuel, Luis: op.cit.(1993), Pág. 121.

Una película del expresionismo alemán es clave para entender este detalle como todo el cine del autor calandino. Si la visión del paredón de la muerte de *“Las tres luces”* (*“Der mude Tod”*, 1921) de Fritz Lang hizo que Buñuel decidiera su carrera cinematográfica, no es menos cierto que a partir de este filme se pueden descubrir las profundidades y las luces del cine que sobrevino tras aquella primera visión.

El filme de Lang parece haber tenido tantos tentáculos como películas realizó Buñuel, es como si de ella hubiesen brotado 29 filmes. La continuidad de la película de Lang toma ribetes sorprendentes cuando vemos repetido en Buñuel a la hilandera, los sacerdotes, los paredones, madres que llevan en brazos supuestos hijos animales, estatuas que lloran y mujeres que se desdoblan. Son piezas tomadas de aquella primera mirada y luego trasladadas a toda su obra.<sup>410</sup>

Es en *“Las tres luces”* donde la protagonista se desdobra en tres oportunidades, sorteando el tiempo, para devolverle la vida a su amado, finalmente solo los dobles-muertos (dobles-fantasmas) de los personajes se unirán en el infinito. Esta clave del motivo está implícita en una frase de la película *“el amor es tan poderoso como la muerte”*.

Así como Lang penetró en el alma de Buñuel, el autor dejaría su huella en varios cineastas. A tal punto que Carlos Saura le dedicara *Peppermint Frappé*, justamente un filme *“de dobles”*. Es probable también que la mayor afluencia del motivo del doble en Aranda esté dada por esa presencia surrealista.

---

<sup>410</sup> De la misma forma que encontramos en Buñuel antecedentes del cine de Lang también se puede rastrear notables influencias en los filmes elegidos para los ciclos de cine que organizara en el Cine Club de Madrid. Una visión de *“El difunto Matias Pascal”* de Marcel L’Herbier, basado en la novela de Luigi Pirandello, nos muestra hasta que punto el motivo del doble y la identidad perdida deben haber influido en la obra del director calandino, dado que muchas de las secuencias de la película nos recuerdan su obra. Inclusive la presencia de Pierre Batcheff en la película de L’Herbier tiene cierta continuidad, tanto el personaje y como el actor, en *“El perro andaluz”* de Luis Buñuel.

Para Sánchez Vidal el desdoblamiento de las actrices de “*Ese oscuro objeto del deseo*” y el rebrote tardío de este motivo no le sorprende dado que el tema del doble es una constante en Buñuel desde antes de su puesta en escena más evidente en *Un perro andaluz*.<sup>411</sup> El autor considera que este film poco agrega a la trilogía anterior; es más, supone un apéndice poco deseado que nada añade a su trayectoria como creador.<sup>412</sup>

Para Gubern, en cambio, la película es la guinda final. Siguiendo este pensamiento podemos decir que es el último regalo de una filmografía personal y única.

### **3.2.4. “LA DOBLE VIDA DE VERONICA”, DE KRZYSTOF KIESLOWSKI**

Aunque había anunciado su decisión de dejar de hacer cine antes de morir quedaban en escritorio de Kieslowski tres escritos que había realizado con su guionista habitual, Krzysztof Piesewicz, referida a la Divina Comedia de Dante. Tras su desaparición se dijo, que, posiblemente su compatriota Agnieszka Holland los dirigiría con los títulos de “*Cielo*”, “*Infierno*” y “*Paraíso*”. Nacido en Varsovia en 1941, se dedicó a investigar y ahondar en la emociones y la sensibilidad humana hasta su muerte. La filmografía de Kieslowski se nutre de un riguroso análisis documental de las vivencias del hombre moderno en su ámbito laboral, para continuar desarrollándose a través de metáforas, convirtiéndose en uno de los grandes artistas simbólicos del cine y un permanente investigador de la problemática emocional. Su temática abordó los sentimientos y las percepciones a través de la representación

---

<sup>411</sup> Sánchez, Vidal, *Obra cinematográfica*, Ediciones J.C, Zaragoza. Pág.376.

<sup>412</sup> Sánchez, Vidal, *Luis Buñuel*, Cátedra, Signo e Imagen, Cineastas, Madrid.Pág.303

escénica. Sobre el final de su vida está mecánica se hizo más estricta al punto de titular sus filmes con nombres que representan colores, títulos que a su vez, remiten también a formas de significar el mundo.

Enmarcado dentro de las corrientes que hacen del cine un arte, el autor polaco muestra con "*La doble vida de Verónica*" una poética pieza, que mediante la lírica visual, los contrapuntos y enlaces entre música e imágenes, surgen paradigmas propios de la filosofía que llegan al espectador mediante diferentes sensaciones.

"La película es sobre la sensibilidad, los presentimientos y las relaciones imposibles de nombrar, irracionales. Mostrar esto en la película es difícil, si muestro demasiado el misterio desaparece; no puedo mostrar poco porque nadie entenderá nada. Mi búsqueda por lo equilibrio justo entre lo obvio y lo misterioso es la razón de las varias versiones realizadas en la sala de montaje".<sup>413</sup>

En la escuela estatal de cine y teatro de Lodz, Kieslowski, fue alumno de Andrzej Wajda y descubrió a Renoir, al neorrealismo, a Orson Welles y expresó su admiración por Ingmar Bergman. "Pertenezco al cine de la inquietud moral. En los años '70 apareció "*El mundo no figurado*", un libro que se adhería a esa corriente, escrito por dos filósofos polacos, Julian Dornhauser y Adam Zagajewski. Yo tenía la misma manera de ver las cosas. Si el mundo no está representado, éste no existe."<sup>414</sup>

"*El Tranvía*" (Tramwaj, 1966) es su primer cortometraje, le siguen otros documentales donde las culturas del trabajo son los temas elegidos para representar su particular visión del mundo. Realizó quince documentales y a partir de 1973, medimetrojes de ficción como

---

<sup>413</sup> Kieslowski on Kieslowski, Tercer Capítulo, "The Feature Films", Pure Emotions: *The Double Life of Veronique*, Edited by Stok Danusia, Londo & Boston, 1993, Pág. 173.

<sup>414</sup> Libi, Enric: "*Soy un fatalista optimista*", una entrevista, ABC, Barcelona, 14-3-96.

"*Personal*"(1975); "*La Calma*"; (1976) y "*La Cicatriz*" (1976). Estos filmes supusieron desde la observación hasta la crítica sobre el individuo y el mundo industrial en su país de origen.

Con el filme "*El Aficionado*"; (Amator, 1979), donde relata las andanzas de un cineasta que se enfrenta a una sociedad mediocre y a la burocracia obtiene renombre internacional. La serie de televisión "*Decálogo*" sobre la metáfora de los Diez mandamientos cristianos, será muy importante en su carrera posterior.

"*La doble vida de Verónica*" es una coproducción polaca-francesa. Sus primeros 27 minutos se desarrollan en el centro de Cracovia y zonas rurales de Polonia, el resto se filmó en Francia. El guión escrito por Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz, cuenta la historia de dos mujeres idénticas que no tienen ningún lazo familiar. *Weronika* y *Véronique* nacen el mismo día, una en Cracovia (Polonia) y la otra en Clermont Ferrand (Francia).

Pese a sus orígenes distintos, desarrollan los mismos gustos, las mismas cualidades. Ambas utilizan la mano izquierda para escribir, gustan andar descalzas, tienen una voz muy particular y bella, se dedican a la música y tienen problemas de salud. Sus vidas, aunque lejanas en el espacio, se relacionan; las sensaciones de una son percibidas por la otra.

La cámara de Kieslowski se introduce en la vida de las dos jóvenes y se convierte en un ensayo sobre la predestinación, la reencarnación y la genética.

Descubierta por Kieslowski por su participación en el filme de Louis Malle, "*Adiós a los niños*", Irene Jacob, una joven francesa, de 25 años se encargará de interpretar a las dos Verónicas.

Los antecedentes de este filme pueden encontrarse tanto en el “*Decálogo 9*”, como en la película “*Siete mujeres de diferente edad*”, donde el autor aborda el tema de la multiplicación. Ellas tienen una misma fisonomía, son morenas y bellas, la preferencia por la danza caracteriza y encadena a todos los personajes, es en la representación donde se pone de manifiesto cierta analogía con el devenir de la vida. “Tanto es así que en la rápida mirada que impone la brevedad de la película, podrían parecer la misma persona tomada en todas las fases de su existencia y sin embargo, en las mismas imágenes, estas mujeres coexisten, se desdoblan, existen más allá de los días en que son protagonistas”.<sup>415</sup> Se presenta entre las siete mujeres cierta sincronía y diacronía al confrontar la soledad, la sobrevivencia con la certeza que sólo la fortaleza individual permite superar los problemas cotidianos. Más próximo a la sucesión de historias del *Decálogo* se encuentra el cortometraje, “*Siete días de la semana*”, donde ilustra seis tipos sociales diferentes, retomando de alguna manera, el tema de *Siete mujeres*.

El “*Decálogo 9*” anticipará “*La doble vida de Verónica*”. Inspirado en el mandamiento religioso, “*No desearás a la mujer de tu prójimo*”, este episodio, narra un amor que no alcanza la plenitud por la imposibilidad de los cónyuges de consumir el acto amoroso.

La relación se convertirá en un triángulo a partir de la relación que mantiene la mujer con un joven estudiante. El marido que ejerce la profesión médica, seguirá los pasos de los amantes para descubrirlos. El filme transmite la sensación de una inquietud sobre el juego que representan las relaciones humanas. “El juego de desdoblamientos, mostrará la ambigüedad de los afectos a través de los espejos y reflejos que constantemente circundan la realidad, reflejándola a su antojo. Es

---

<sup>415</sup> Murri, Serafino: *Krzysztof Kieslowski*, editorial El Mensajero, Bilbao, 1998. Pág.68

emblemática en ese sentido, la primera escena en la que Román vuelve a ver a Anna después de tener la prueba de su traición. El espejo desdobra en el encuadre la imagen de la mujer en una imagen real, que mira más allá del hombre que nosotros vemos sólo reflejado en el espejo, mientras que su imagen reflejada de espaldas, se dirige a su marido”.<sup>416</sup> Serafino Murri, dice que este ejercicio de cámara invoca “*el movimiento kammerspiel de Bergman*”.<sup>417</sup>

En medio de todos estos cruces de relaciones primarias, sobresale una secundaria, la que el médico mantiene con una paciente. Es aquí donde aparece la figura que después se repetirá en *Verónica*. Durante el transcurso del Decálogo nueve, una joven cantante padece una afección cardíaca es atendida por un médico que la cura. “La música de Preisner utiliza por primera vez el tono sombrío de un músico holandés del siglo XVIII, Van Den Budenmayer, compositor fantasmal, injustamente desconocido por la mayoría. La muchacha a la que Román opera y la que así da la oportunidad de seguir su carrera artística, canta en efecto los lieder de este músico olvidado, que reaparecerá en *La doble vida de Verónica*.”<sup>418</sup>

Aquí se puede observar que estamos frente a un *Work in progress*. El cronista Jorde Batlle decía sobre el filme que esa carrera debía “culminar algún día en un todo compacto, de los más fascinantes del cine moderno”.<sup>419</sup> Sin duda, el crítico que compartía con Vicente Molina Foix la idea que *La doble vida de Verónica* podía verse como un supuesto Decálogo 11, señala la certeza con que Kieslowski parte para hablar con total naturalidad del tema del doble, de la existencia de una persona

---

<sup>416</sup> Murri, Serafino: *Krzysztof Kieslowski*, editorial El Mensajero, 1998, Pág.68

<sup>417</sup> *Ibidem*, 170.

<sup>418</sup> *Ibidem*, 171.

<sup>419</sup> Batlle, Jordi: *Guía del Ocio*, Cine, 17 de abril de 1992, Barcelona, Pág.32

idéntica en otro lugar lejano o cercano y, como el azar, en este caso un viaje nos puede aproximar a ese encuentro con el sosias.<sup>420</sup>

Esteve Rimbau señala en *Vides paral.lelas*<sup>421</sup> la respetuosa distancia con que la cámara de Kieslowski observa a las dos mujeres y sus respectivas vidas. Este tema es necesario tenerlo en cuenta a la hora de realizar un repaso visual del filme, de sus trazos pictóricos. La narración visual marca cierto distanciamiento que no separa al espectador pero si a su director de los personajes, permitiéndoles moverse con soltura como si se tratara de un documento viviente, de una mirada personal de cada uno de los espectadores. Señalar esto es imprescindible. Intentaremos mayor claridad, Bresson en *Diario de un cura de campaña* crea con su cámara distancia con el espectador, en este caso sucede lo contrario. La sensación es que vemos como en un sueño esta extraña y bella historia del encuentro-desencuentro de dos mujeres iguales.

Quizá tenga razón, Rodríguez Marchante, “no es una película de texto, sino de textura<sup>422</sup>: es el vareo de la imagen con la mirada la que procura a la propia piel el tacto que sugiere el argumento”. El crítico sostiene que la película viaja de una a otra desde Varsovia a París y, en el artículo citado, subraya lo difícil que resulta realizar un análisis crítico del filme dada la intensidad del argumento y calografía visual de Kieslowski.

Carlos Boyero sostiene que existe una “Fascinante atmósfera en el tema del doble” (así titula la crítica) “El hipersensible y carnal director polaco inicia su poema describiendo con imágenes deslumbrantes, la existencia, el hambre de amor, la melomanía, el miedo, las expectativas de

---

<sup>420</sup> Angel Fernandez Santos, dice en el País, del 21 de enero de 1992 que en oportunidad de un festival internacional a la película se le colgó irónicamente el apodo de Onceólogo. La crítica opina, Dos rostros de un enigma.

<sup>421</sup> Rimbau, Esteve: *Vides paral.lelas*, Avui, 14 de noviembre de 1995.

<sup>422</sup> Marchante, Rodríguez.E: ABC, La crítica opina, *La doble vida de Verónica: en la mima línea de lo perfecto*, ABC, 22.01.92

plenitud vital y el tenebroso veredicto del destino de una joven polaca”.<sup>423</sup> A partir de allí iremos hacia el encuentro con su doble en Francia. “Reencarnación, existencias idénticas y paralelas, parapsicología, simbolismo trascendiendo a la realidad?”. Al autor del comentario parece no importarle si de algunas de estas propuestas se trata si, no le es ajeno, al disfrute de esta película “involuntariamente rara, conscientemente lírica, muy hermosa”<sup>424</sup>

Nuria Vidal subraya como el primer misterio de la película es desentrañar la aparición del alma gemela que se encuentra en algún lugar del planeta y de la cual se puede aprender o enseñar, de acuerdo con el protagonismo que cada una de los personajes pueda tener a lo largo del filme.<sup>425</sup>

En una crítica de AVUI, Núria Bou, rescata la vocación metafísica del filme. Sostiene esta visión en tanto las “Vidas paralelas” de las dos mujeres no requiere una comprensión absoluta de la historia, pero si una inmersión en ella.<sup>426</sup> En ese sentido la película se ve y se siente, de otra forma es imposible de seguir.

Una serie de autores escribieron notas el día de la muerte de Kieslowski. Julio Medem, en una nota titulada “Nieva dentro de Kieslowski. Dijo: “Siempre he visto a Kieslowski cerca del frío, tiritando en su intimidad. Hay que saber estar vivo al Norte del mundo, y para eso hay que moverse hacia el centro de lo oscuro, no de lo claro, de lo difícil, donde no hace el frío de los demás, ni sopla el viento tonto. Ni el ruido de todos nosotros.”<sup>427</sup>

---

<sup>423</sup> Boyero, Carlos: La crítica opina, *El amor y la muerte*, Fascinante atmósfera en el tema del “doble”.

<sup>424</sup> Ibidem.

<sup>425</sup> Vidal, Nuria: El observador, *Espectáculos*, “*Misterios y prodigios*”, 1 de Abril de 1992, Barcelona, España.

<sup>426</sup> Bou, Núria: *Vidas paralelas*, AVUI, Cultura i Espectacles, 20 de abril de 1992, Barcelona, España.

<sup>427</sup> Medem, Julio: “*Nieva dentro de Kieslowski*”, ABC, Barcelona 14-3-96. Pág.88.

“Ahora mismo está nevando dentro de Kieslowski, el más remoto e íntimo de los poetas que viven bajo el hielo”<sup>428</sup>

Para seguir, de alguna manera, los trazos alegóricos de Kieslowski, hemos decidido titular el análisis “*La doble vida de Verónica*”, como la trilogía de películas que nunca llegaría a realizar. Es que esta película plantea muchas más preguntas que respuestas<sup>429</sup> y esto se pone de manifiesto en ese límite imaginado entre *El Cielo, el Infierno y el Paraíso* por el que atraviesan los personajes de la película interpretados por Irène Jacob.

### 3.2.4.1. CIELO

Pocas películas han rozado tanto la perfección como “*La doble vida de Verónica*” (1991). Es que en el cine de este autor se conjugan las manifestaciones más sensibles del alma, la sensualidad de los sentidos y la frágil felicidad humana.

Si a partir de Bergman se aceptó que el cine no es inferior a la literatura, a través de la mirada de Kieslowski se puede decir que el cine también pudo captar, como la pintura, “*el aura*” de la vida y sus infinitos misterios.

No hay ningún elemento en esta película que altere su desarrollo, que lo subleve, por el contrario el relato transcurre lentamente como la vida misma y, sin embargo, alberga un enigma y oculta celosamente cualquier clave. Al decir de Morin, el único gran mito humano universal es el doble en su más perfecta realización cinematográfica.

Son dos mujeres iguales que viven en diferentes lugares pero que comparten un mismo nombre y un destino similar. Es una variación de los

---

<sup>428</sup> Ibidem, Pág.88

<sup>429</sup> Casas i Rué: “*La Double vie de Veronique*”, Fitxa Tècnica, Amb. El patrocini de la Diputació de Tarragona, 3 y cuatro de Marzo de 1994, Cine-Club.

*gemelos idénticos*, ya estudiada por Otto Rank desde la psicología y presente en toda la literatura romántica del siglo XIX.

Las primeras imágenes del filme nos muestran a la pequeña Weronika polaca, quien en Lodz escucha como su madre le explica la existencia de las estrellas. En Francia, en forma simultánea, en la ciudad de Clermont-Ferrand, otra niña idéntica llamada Véronique, oye el relato del surgimiento de la primavera a través del relato delicado de la madre.

El tiempo fílmico e histórico nos acerca luego a dos gemelas también idénticas convertidas en bellas mujeres. Entonces, volveremos a ver a Weronika (Irène Jacob) cantando en un coro. A la salida la espera la lluvia, ella parece feliz mirando así arriba y cantando bajo el agua. Antek, su novio, irá al encuentro y harán el amor por primera vez bajo el aguacero. Antes de viajar a Cracovia a visitar a su tía, Weronika va a casa de su padre y le cuenta la rara sensación que experimenta de “no estar sola en el mundo”.

La idea central del filme está regida por ese pensamiento. Dos mujeres idénticas que viven en lugares distintos se acompañan y ayudan mutuamente. Una vivirá para alcanzar como cantante de ópera la plenitud y con ella llegará también el fin de su vida terrenal. Sin embargo, el desarrollo de la película presentará el desafío de la idea platónica de la transmutación de las almas, la continuidad de la vida tras la muerte. Este tema ya analizado en el primer capítulo al referirnos al pensamiento filosófico de Platón, lo ampliaremos luego.

Cracovia significará para Weronika el ingreso en el mundo de la música, en la plenitud de una corta vida y el encuentro con su doble.

Una manifestación de protesta confunde a Weronika en la gran plaza del mercado y de forma rápida observa los disturbios, se le cae una carpeta mientras un ómnibus con turistas extranjeros se detiene en medio de la plaza. Entonces entrevé a una joven igual a ella subiendo autobús.

Su sosías no parece observarla, sin embargo la imagen de Weronika se colará en las fotografías que la turista francesa toma desde el vehículo.

La carrera musical de la joven polaca está encaminada y su final también. Aceptada por una importante orquesta de Cracovia su “extraña voz” ilusionará al director musical. El día del estreno la perfección de su canto hará vibrar al público, cuando el sonido parece trepar al cielo la muerte sorpresiva detiene la escena. Una crisis cardíaca provocará el desenlace fatal de la vida de Weronika.

Sin embargo, su muerte no parece implicar el fin. Quizá se tiene la sensación que la muchacha alcanzó la plenitud, tocó con su canto el cielo, abrió una pequeña ventana hacia el universo. La alta calidad de su voz pareció abrir una ventana en el universo, el paro cardíaco que detuvo la vida de Werónika altera, de algún modo, la finitud de los días. Esa muerte súbita, insolente, provocadora, significará en el desarrollo del filme el comienzo de otra historia de vida de una mujer idéntica a la que ha fallecido. Como si se tratara de una metáfora secreta, de un enigma, Weronika regresará como los amores imposibles en el rostro de otra.

La película sigue en Francia. Véronique (también Irene Jacob), mientras hace el amor se siente triste y quiere estar sola. Al día siguiente le informa a su maestro de música que dejará la carrera.

Ella es profesora de música en la escuela primaria. Se va a relacionar con el titiritero Alexandre Fabbri (Philip Volter) quien en un espectáculo, mediante sus muñecos, cuenta la historia de una bailarina que muere y renace en forma de mariposa. A través de un espejo Véronique observa al titiritero y se enamora. El motivo del doble se ve nuevamente reforzado por la representación y escenificación.

Tras una breve crisis cardíaca, Véronique, va al hospital para un chequeo. Por la noche Alexandre la llama por teléfono y le hace escuchar la música que Weronika estaba cantando cuando falleció. Luego en otra escena veremos a la joven comentándole a su padre que siente que se

está distanciando de su propia vida y que está enamorada de alguien que no conoce.

Alexandre le enviará extraños mensajes, una cinta negra, ruidos grabados de distintos lugares. Véronique investiga de donde provienen los extraños llamados. Escuchando la cinta y viendo el sello de expedición de la carta, reconoce de donde podrían provenir todas esas señales. Finalmente se encuentra con Alexander en un bar y él le confiesa que ha estado experimentando con ella, quería saber si una mujer podía responder al llamado de un desconocido. Véronique, furiosa sale del bar y va a dormir a un hotel. Alexandre la sigue. Ambos confiesan sus sentimientos. Alexandre intenta ingresar de lleno al particular mundo de la joven a través de todos objetos que ella desparrama sobre la cama al abrir el bolso. Las cosas dispersas en la cartera de una mujer pueden ser una sorpresa para quien accede a verlas, en el filme la predisposición de Véronique a mostrarle sus pertenencias a Alexandre suponen dejar al descubierto su interior, hacerlo visible a los ojos del otro. Entre las pertenencias de Véronique, Alexandre encuentra la foto de Cracovia. Entonces, ella, llega a tener la certeza de la existencia de Weronika. Ante esta visión la joven se vuelve vulnerable, las lágrimas surgen de inmediato como una revelación dolorosa.

Alexandre vivirá con la muchacha francesa y creará dos marionetas iguales a Verónica con la intención expresa de relatar una historia de “dobles vidas”.

La escena siguiente nos trasladará a Lodz, Véronique atraviesa el bosque y llega hasta la casa de Weronika. El padre de la joven muerta siente una extraña presencia mientras la muchacha francesa baja del auto y apoya su mano en el tronco de un árbol. La superficie rugosa parece conectarla con sus raíces. Allí termina la versión europea de la película.

Hasta aquí nuestro relato del desarrollo del filme. “*La doble vida de Verónica*” que supone a nuestro entender, el cielo del autor. El universo

de Kieslowki esta representado en este filme. Temas universales como el azar, las coincidencias, la ubicuidad, el deseo de alcanzar la felicidad a través de una profesión, el olvido de la finitud, la presencia de lo mágico, el amor, el encuentro con el otro, los viajes, lo que depara un viaje, el misterio, la muerte, trasponer el umbral con la ayuda de alguien igual en otro lado, con las mismas sensaciones, atravesarán todo el relato fílmico. De alguna forma, Kieslowski aborda la temprana finitud de los días de una mujer y la continuación de esa vida en otra que es igual a ella. La primera Weronika, alcanzará el cielo y se apropiará de una ventana hacia el universo, descubrirá el éxito y morirá en la plenitud de su canto, de la música que la aproxima al éxtasis. La otra, Véronique, deberá seguir viviendo a costa de algunos sufrimientos. No alcanzará el cielo pero irá en su búsqueda y tropezará en el camino de la vida con varias piedras, descubrirá el fracaso, la soledad, y la simulaciones del amor. Véronique estará a partir de la muerte de su sosías en los límites de su propia piel.

Con acierto Joan Salvany señala que el film es un regalo para los oídos, llevado por una cámara mágica.

#### 3.2.4.2. INFIERNO

Tanto *Véronique* como *Weronika* encontrarán su instante de felicidad, su éxtasis en el sexo y la música. En ese delicado equilibrio ellas parecen realizarse y reconocerse. Sus respectivas situaciones contienen toda la carga orgásmica que son capaces de experimentar. Pero esta sensación también contiene muerte; es *Véronique* quien, en un trance de encantamiento mientras canta, caerá sobre el escenario. Se callará su música y se apagará su vida.

Y es *Véronique* quien, tras copular, siente tristeza por algo que no alcanza a comprender.

Era *Weronica* la que viajaba en la moto de su novio y su rostro se transformaba, el encuentro con el amor parecía sorprenderla y alegrarla.

Es *Véronique* la que cree que ese otro, que la sigue como una sombra, que deja cartas en el correo sin remitente, que graba sus pasos, que la espera finalmente en un bar, guarda un secreto. Entonces, es el misterio que la atrae. Ella presiente que es allí donde finalmente alcanzará la felicidad.

La película puede sentirse (trasmutarse) en la piel de la actriz (Irène Jacob), que como dijera un reportero de televisión española, parece que nació para gloria del cine<sup>430</sup>.

La felicidad en la voz, el orgasmo en la música, el placer en el oído, el delicado encanto de la penetración y la transmutación en el otro, en “lo otro”, es la síntesis de esta extraña y bella película de Krzysztof Kieslowski.

La película surgió para narrar la vida de un hombre después de la muerte. Esa es su idea original según relata Serafino Murri. El filme también tiene una continuidad con el Decálogo 9, donde un personaje de aquella historia es también cantante de ópera y se enferma del corazón. “El guión, en manos de Kieslowski y Piesiewicz, todavía en borrador, aborda la idea de las vidas paralelas de dos mujeres que, viviendo en dos lugares distintos del mundo, su ayudan inconscientemente la una a la otra”.<sup>431</sup>

Sin embargo en *Kieslowski on Kieslowski*, el autor recuerda la mirada crítica que sobre sus primeras películas observaba la prensa en cuanto a su visión unidimensional sobre sus personajes femeninos. A partir del Decálogo la mirada se hace más intensa sobre ese mundo. El autor

---

<sup>430</sup> Televisión Española, Festival de Cannes, Días de cine, Cannes, 1995.

<sup>431</sup> Murri, Serafino: Op.cit (1998),Pág. 181.

recuerda “Verónica es un típico ejemplo de una película sobre una mujer, porque ellas perciben las cosas con mayor agudeza, tienen más presentimientos, mayor sensibilidad, más intuición y le dan más importancia a todas estas cosas.”<sup>432</sup> Luego, en el mismo relato, advierte que Verónica no podría haber sido una película sobre un hombre.

Las sosías son representadas también por un titiritero en el escenario, estas figuraciones refuerzan la idea de la otredad. El mismo joven sigue a Véronique en un intento de observar sus reacciones. Alexander, intenta escribir una novela de acuerdo a las actitudes de la muchacha frente a su extraña manera de conquistarla. Le envía grabaciones, cordones, cartas, hasta que le propone una cita.

“Con “La doble vida de Verónica”, Kieslowski rompe el substrato de realidad individual, la identidad, insinuándonos el tema del doble. Fuera de la retórica literaria de la sosías y del espejo, “La doble vida de Verónica” habla de una única vida como si fuese una luz refractada por dos rayos que caen en dos países distintos, iluminando de la misma manera lo que encuentran”.<sup>433</sup>

Las dos mujeres son huérfanas de madre, las dos son portadoras de una voz única y sus encuentros con la música hacen que sus vidas se alimenten de la magia de los sonidos, así como de los colores ocres que envuelven toda la cinta. Es una película circular, donde la soledad se percibe frontalmente, se aborda en los lugares que cada una de ellas habita. París una, Cracovia la otra. Es en la gran plaza del mercado de la ciudad polaca, durante una protesta callejera, donde Véronique, como turista retrata fotos del lugar y de sus habitantes. Weronika, su vez, y trata de seguirla con la mirada. Parece un momento estelar en la vida de la joven polaca cuyo rostro muestra asombro y curiosidad.

---

<sup>432</sup> Ibidem, Pág. 174.

Véronique en cambio conocerá a su doble, al revelar la foto, una instantánea que tomó de la plaza de Cracovia antes de regresar a Francia. Al verla, en la imagen fotográfica, sentirá que la joven ha muerto, o que ya no está. En un arrebato de llanto y dolor hace el amor con Alexander como un intento desesperado por valorizar la vida.

Aunque ambos personajes transmitan cierta soledad, también se observa que esa emoción comporta otras sensaciones. Las dos mujeres saben que su existencia no es única, sienten que las alegrías, tristezas, placeres son compartidas por alguien más. Se podría decir que se sienten comunicadas en lo íntimo, y esto es referido por Véronique a su padre, cuando le dice que a veces no se siente sola. El padre la mira sin comprender.

Aquí es importante detenernos un momento. Las gemelas son huérfanas de madre, esto significa que ambas han pasado por la experiencia trágica de la desaparición materna, la extrañeza de la muerte y la repetida sensación de soledad que provoca la falta de un ser querido. Es importante entonces revisar el sentido de compañía que reviste en las dos mujeres la presencia de la otra. En este filme Kieslowski analiza tres temas que rigen los pensamientos sobre el fenómeno del doble: el destino, la reencarnación y la herencia genética.

Es en ese sentido donde la película se torna más riesgosa y propone la idea de continuidad en la otredad. “Cuando Weronika muere, algo en la vida de Véronique empieza a cambiar. Siente que tiene que tomar otra dirección, que tiene que comprender cuál es el motivo de la repentina soledad que la devora, y que parece alejarla de todo. En un largo itinerario que concluirá en la reunión con esa “si misma” desconocida, Verónica se dispondrá a descifrar los signos dejados al

---

<sup>433</sup> Murri, Serrafino: Op. cit (1998), Pág.182

pasar por Weronika, como queriendo recoger y canalizar la energía dispersa de su muerte”.<sup>434</sup>

¿Qué representa el infierno? Desde una perspectiva cristiana sería la lejanía del Paraíso donde supuestamente habita Dios. De tal forma que podría definirse por su antónimo.

Pero la idea que desarrollamos en torno al cielo, infierno y paraíso revisten características metafóricas, por lo que no nos detendremos en definiciones con sentido teológico. Simplemente abordamos estos estadios como lugares comunes donde el sujeto moderno afirma su imaginario. Sin embargo, existen dos momentos que significarán una fractura en las vidas de estas mujeres.

Weronika será la primera que observe a su alma gemela, se vea en otra. Una de los supuestos del motivo sugiere que el encuentro con ese otro idéntico predispone a la muerte de uno de ellos. Ese es el destino que sobreviene a la visión del doble en la joven polaca. La imagen de la muchacha al descubrir en la plaza de Cracovia a su doble trasmite el estado de shock. Los deseos no son deberes y nunca se satisfacen. La fatalidad del éxito de Weronika como cantante de opera trascenderá la frontera de la vida, existe como una predestinación hacia lo infinito al mismo tiempo que admite la idea de continuidad en otra persona igual. Aquí se aborda el tema de la reencarnación.

De alguna forma este juego de puzzle empieza a encontrar sus piezas y reunir las. “El rayo de Weronika y el de Véronique se reúne a medida que los signos concretos de la otra se hacen más tangibles. Sólo un acto demiúrgico, la presencia de alguien que fuerce las instancias de la conciencia desde la opacidad hasta la claridad, puede llevar a Véronique a reapropiarse de la otra parte de sí misma. Lo

---

<sup>434</sup> Ibidem, Pág. 182.

llevará a cabo Alexandre, escritor y fabricante de marionetas, que mueve con sus propias manos los personajes de una historia que pertenece a Véronique desde siempre: la suya.”<sup>435</sup>

“*La Doble Vida de Verónica*” (La Double Vie de Veronique), refiere al mito del doppelgänger, según el cual todo ser vivo, tiene, en alguna parte, un doble de sí mismo, de apariencia idéntica y personalidad opuesta. En este caso se refuerza la idea que el conocimiento o el acercamiento con el doble presagia la muerte de uno de ellos. En este caso el cruce no comporta un duelo ni depara la aparición diabólica como en otros relatos pero supondrá la muerte de quien ha visto a su sosías. Weronika en la gran plaza a reconocido a su doble, a una turista igual a ella. La busca y la despide con la mirada.

En este caso el fenómeno del doble se presenta de forma imprevista y supone un arquetipo particular donde las gemelas idénticas representarán la ambigüedad de la existencia y donde la identidad y el reconocimiento de un yo individual, así como la presencia del otro idéntico nos enfrentan al misterio de la existencia. El filme sostiene en una hora y media diversas reflexiones sobre el cielo, el infierno y el paraíso, todos estados donde los sujetos se revelan su lado más íntimo.

La película nos introduce en la vida de dos mujeres cuyos rostros y cuerpos son iguales. Aunque viven alejadas una de otra, aunque no hay parentesco alguno percibimos una especie de vitalidad compartida, de vida paralela. A la luz de los puntos que aproximan todas las semejanzas resulta curioso observar las diferencias. Weronika tiene una salud muy frágil y lo sabe, no parece cuidar de su cuerpo, se la muestra impulsiva y existencial. Véronique, aunque igual físicamente a

---

<sup>435</sup> Ibidem, Op.cit (1998), Pág.183.

su gemela polaca, es discreta, silente y aunque ama la música su forma de abordarla es más sencilla, es maestra en una escuela primaria. Las consultas al médico nos revelan cierta afección cardíaca. Las dos mujeres sienten por momentos que el sentimiento de soledad va precedido de una extraña compañía que no alcanzan a ver de donde provienen, la vida para ellas trasciende así lo corpóreo.

La utilización del color en la obra de Kieslowki va más allá formalidad del recurso. Los tintes amarillos, marrones, anaranjados, verdes botella, ocre y sepias configuran cada plano haciendo de la estética una cualidad que caracteriza la obra. Esos mismos trazos pueden por momentos vigorizar la narrativa mientras que en otros la vuelven asfixiante. Es como si nos faltara aire para respirar. De esa manera el director polaco moviliza a sus personajes y los campos visuales nos permiten percibir sensaciones de una forma menos lineal que en otras películas. Esa misma utilización del color es lo que permite una narración intimista donde los sentimientos se vuelcan sobre una narrativa prolija y cauta, donde el tema del dopelganger alemán se representa en nuestros días como un fenómeno que sigue probando extrañeza y sigue siendo uno de los motivos del cine. En este caso en particular el filme invita al espectador a observar como el misterio del doble es vivido por dos mujeres que intuyen la proximidad de su gemela y el efecto de extrañeza que eso les provoca. Es allí donde prima las potencialidades que Kieslowski propone a la hora de avanzar sobre el fenómeno.

En cuanto a los aspectos puramente técnicos, Kieslowski rescata la utilización de filtros para mejorar la calidad de la imagen y transmitir mejor las sensaciones. “Nosotros utilizamos un filtro básico color amarillo oro. Gracias al mismo el mundo de Véronique se completa, es un todo, uno lo puede reconocer. Los filtros dan uniformidad y eso es

importante.” Sostiene que estos filtros contribuyen a completar la brillante actuación de la actriz, el mundo íntimo del personaje<sup>436</sup>. Luego amplía y cierra de alguna forma la visión propia del filme cuando dice “Es una película sobre las emociones, no hay acción en la película”<sup>437</sup>.

Kieslowski consideraba que la gran literatura solo alcanza a describir la intimidad humana, así enumera a Camus, Dostoevsky, Shakespeare, Faulkner, Kafka, y Vargas Llosa. “Mi meta es capturar lo que está dentro nuestro, pero no hay manera de filmarlo, uno puede aproximarse, este es el gran tema de la literatura, es probablemente el único tema en el mundo, el de capturar el interior.”<sup>438</sup> Sostiene Kieslowski que en la historia del cine algunos autores alcanzan ese milagro, como Orson Welles por ejemplo, o Tarkovski. Observa que Bergman alguna vez se aproximó, así como Fellini y Ken Loach<sup>439</sup>.

Para Josep Sempere, la cámara de Kieslowski captura sensaciones impalpables. La música junto a otras composiciones visuales suponen el ingreso al mundo de los sueños. Aquí el crítico establece una relación con Borges, Cortázar y Poe, en tanto estos autores suelen recurrir a esos estadios en algunas de sus obras.<sup>440</sup>

Como si de un ensayo filosófico se tratara, “*La doble vida de Verónica*” abre las puertas al misterio de la vida, a su devenir y también a su detenimiento. Verónica puede morir pero de alguna forma su imagen sigue en otro lado; su cuerpo, su rostro y algunas sensaciones que motivaron su existencia están en pie. El motivo del doble, en su variante de gemelos idénticos, comporta en este cine el desafío de

---

<sup>436</sup> Kieslowski, Krzysztof, *Kieslowski on Kieslowski*, Tercer Capítulo, “The Feature Films”, Pure Emotions: *The Double Life of Veronique*, Edited by Danusia Stok, Faber and Faber, London & Boston, Pág.186.

<sup>437</sup> Ibidem, Pág.189

<sup>438</sup> Ibidem, Pág.194

<sup>439</sup> Ibidem, Págs.: 194-195.

animarse a ver y ampliar la mirada. De allí su lado reflexivo, su manera de dejar las cosas irresueltas. Visualmente mágica la cinta nos permite a través de la fotografía, la luz y la representación de Irène Jacob en sus dos personajes, Weronika y Véronique, estar frente a un acto sublime de pensamiento audiovisual.

La trama sin duda no responde todos nuestro interrogantes y de ahí la maestría de la misma, dado que nos despierta la curiosidad, la duda, la pregunta interna. Es una película misteriosa, para algunos será una serie de hermosas escenas sin coherencia y para otros representará un viaje entre colores, simbolismo y belleza difícil de olvidar.

Kieslowski representa el delicado equilibrio entre la emoción y la pasión, provoca estados de ánimo, dialoga con el espectador hasta focalizar su mirada en el objeto de su análisis, en este caso el tema del doble. Es entonces cuando nos sugiere la reflexión, el encuentro con el pensamiento. Desde esta particular mirada filosófica podemos enfrentarnos al reto de la vida, a su fragilidad y continuar por el camino del asombro hasta descubrir nuestras propias fortalezas y debilidades. Las frustraciones, los éxitos están en el camino de la vida y nos queda la posibilidad de pensarla y reflexionar sobre sus motivaciones. El imaginario audiovisual del autor en esta cinta nos lleva al tema de la dualidad y a los secretos que este estado comporta.

#### 3.2.4.3. PARAISO

Sin la música el filme no sería el mismo. El coro de Van Den Bundenmayer que acompaña los sonidos de Weronika, repiten el inicio del segundo canto del Paraíso de Dante. El llamado es a los sentidos, no a la razón. “Minerva impulsa mi vela, Apolo me conduce y las nueve musas me

---

<sup>440</sup> Sampere, Josep: El racó del Cine Club, “*La doble vida de Verónica*”, Diari d'Igualada, 11 de marzo de 1993.

enseñan las Osas”, frase enviada por Dante al comenzar su viaje al Paraíso.

“Verónica es una película sobre la música y sobre el canto. En ese sentido todo fue escrito con mucho cuidado en el guión.” Observa el autor polaco en *Kieslowski on Kieslowski, Tercer Capítulo, “The Feature Films”, Pure Emotions: The Double Life of Veronique*, que “el juego que se repite en la película aspira a aproximarse a una traducción de la música a un lenguaje literario. Zbigniew Preisner hizo esto de forma maravillosa. De él fue la idea de utilizar la poesía del Dante como letra de las canciones. Las palabras no tienen nada que ver con el tema, están cantadas en italiano antiguo, quizá ni los italianos lo entiendan. En este caso la letra inspiró a la música.”<sup>441</sup>

Las dos jóvenes, una antes de morir, otra en la continuidad de la vida, lograrán conocerse a sí mismas, en una búsqueda inquietante y provocativa por parte del director polaco. El filme respira desde el alma, desde el centro mismo del universo del ser. La composición no intenta enseñarnos nada, ni dar lecciones sobre mismidad y otredad, sólo comunica emociones, sensaciones, sentimientos. Nos traslada a lo más profundo del sentir humano, a su noción de finitud y su deseo de infinito. A su negación a ser para la muerte y a volcarse en un ser para la vida. “Es una película sobre las emociones, no hay acción en la película”<sup>442</sup>.

El filme habla de la mismidad. No hay otra. Hay una. Una es doble, tiene dos vidas y las dos le pertenecen. Sin embargo, son dos que podrían no haberse visto nunca. Aquí interviene el azar que desafía al tema del destino, a lo que viene como dado. El filme habla también de la vulnerabilidad humana, de la búsqueda del amor, como una forma de sortear la angustia de la vida cotidiana.

---

<sup>441</sup> Kieslowski, Krzysztof: Op. cit (1993) Pág.177, 179.

<sup>442</sup> Ibidem: Pág.189

La película tuvo dos finales, uno en versión europea y otro, americana. En el primero Véronique “regresa” a casa de Weronika donde se detiene a acariciar un árbol que representa sus raíces, su lugar. Mientras, dentro de la casa, el padre parece advertir la presencia de la hija muerta que regresa. En la versión americana esa literalidad cobra vida cuando Véronique tras ingresar a la casa abraza al padre de Weronika, tomando el lugar de su socias.

Cabe mencionar que, pese al final americano, el filme es muy europeo. El manejo de los tiempos, el mundo interior intimista de sus dos mujeres, las imágenes de las dos Europas, la del este y el oeste, así como la delicadeza de sus movimientos y la sensación de cristal que proporciona a sus figuras, las torna por momentos irreales. Más allá también de los tiempos históricos, marcan un compás propio del cine de ese continente. Aunque hay un esfuerzo por mostrar el espacio público, la plaza, los buses, el viaje en moto, el ritmo de la ciudad, el nudo es intimista y mimético.

*“La doble vida de Verónica”*, también es un filme romántico. “Solo el amor por alguien puede llevar a afrontar la otra parte de uno mismo, lo que de propio se vive a una distancia incolmable por la conciencia”<sup>443</sup>.

En ocasión de participar en el Tercer Festival Cinematográfico Internacional de Valparaíso, el crítico David Ramón, nos comentó que para el estreno del filme en México llegó tarde. Unos conocidos lo hicieron pasar pero debía sentarse en los pasillos. En un momento del filme sintió una mano de una joven que se acercaba a él y la tomó tratando de consolarla,

---

<sup>443</sup> Murri, Serafino: Op.cit.(1998), Pág. 183.

pues la chica estaba muy emocionada. Cuando se iluminó la sala supo que era Irene Jacob, que asistía al estreno.<sup>444</sup>

Otra característica del filme es la simultaneidad de las vidas. Ambas concurren a salas de música, ambas visitan a parientes mayores. Ellas están enamoradas. La sensación de continuidad en la muerte de Weronika por la otra Verónica no está explícita pero de alguna forma existe la negación a la muerte en el reconocimiento que la propia Véronique recibirá en las fotografías, recurso muy utilizado por los filmes que abordan el motivo.

La vida de Verónica quizá continuó en la trilogía, conteniendo también su carga de amor, erotismo, poesía y muerte. La melancolía atraviesa estos filmes en colores del autor polaco. En *“Rojo”*, Kieslowsky parece despedirse de la vida a través de una ventana cuando ve alejarse a la joven que no se atrevió a amar, aunque no sabemos bien por qué razón<sup>445</sup>. Ese adiós provoca una profunda tristeza, porque aunque la vida recomience (como en la película, a través de la pantalla de un televisor), de alguna forma sabemos que el realizador polaco y sus filmes no volverán a repetirse.

La clave del enigma del filme quizá esté en el propio nombre de los personajes, Véronique-Weronika, nombres cuya significación refiere a la veracidad, la certeza de lo verdadero. En efecto, Verónica significa *“verdad del ícono”*. De este modo, un filme extremadamente emocional, que niega los estáticos universos de la razón, juega su mejor carta de revelación en el nombre mismo de sus protagonistas. El mensaje de Kieslowski, entonces, se torna claro y delicado, cálido y sonoro como el cristal.

---

<sup>444</sup> Entrevista personal al crítico mexicano, David Ramón, Tercer Festival Cinematográfico Internacional de Valparaíso, Universidad Técnica Federico Santa María, Departamento de Estudios Humanísticos, Agosto de 1999.

<sup>445</sup> Es factible pensar que la despedida de Kieslowski al cine quepa en esa mirada triste del protagonista en la ventana cuando ve alejarse a Irene Jacob. Un doble juego: la actriz fue su descubrimiento y simboliza su cine, es su metáfora. ¿No sé despedía así de la vida y de su cine tan delicadamente erótico?

La historia de la búsqueda del título de la película no deja de ser asombrosa. En relación con el nombre, en *Kieslowki on Kieslowski*<sup>446</sup>, el autor polaco comenta cómo definió el título y su frustración al encontrarlo. “Desde el comienzo el nombre Weronika/Véronique me pareció un buen título. Pero fue imposible imponerlo dado que la terminación del nombre en francés *-nique-* describe de manera no muy elegante una actividad que se produce de cuando en cuando entre un hombre y una mujer. Así que lo dejamos de lado. El productor es un fanático del jazz, así que encontraba títulos poéticos de piezas musicales. “*Unfinished Girl*” (la chica incompleta), “*The lonely together*” (los solitarios juntos), sin embargo me parecían un poco pretenciosos. De esta forma llegué a tener 50 títulos en mi cuaderno de anotaciones y no me gustaba ninguno. El productor me presionaba. Todos estaban involucrados en la búsqueda de un título; inclusive mi esposa y mi hija sugirieron todo tipo de palabras. Los asistentes leían los sonetos de Shakespeare porque pensaban que a través del poeta encontrarían la inspiración. Al viajar por la ciudad leyendo carteles, anuncios y diarios me encontraba constantemente a la búsqueda de un título inteligente. También anuncié un concurso con un premio en dinero entre la gente de la producción. Finalmente opté por “*La doble vida de Verónica*”. No suena mal en polaco, francés o inglés. Además de resultar comercial transmite los contenidos con exactitud después de verla. Claro que tiene una falla, ni mi productor ni yo estamos satisfechos con el título”.<sup>447</sup>

Sin embargo, en la búsqueda del título hemos encontrado varios argumentos, uno extraído de la revista *Positif*. El reportero pregunta a Kieslowski acerca del título inicial, *La choriste*, cuyo nombre ponía en evidencia a la música como tema principal. “Cambiamos el título de la

---

<sup>446</sup> Kieslowski, Krzysztof: *Kieslowski on Kieslowski*, Tercer Capítulo, “The Feature Films”, *Pure Emotions: The Double Life of Veronique*, Págs.172 –203.

<sup>447</sup> *Ibidem*, Págs.173

película porque alguien dijo, “Ah, otro filme católico polaco!. Y no queríamos eso. Además no me gustaba la idea de demostrar por el título que la música era importante. Creo que el título actual tiene sus defectos, pero no he encontrado otro mejor.”<sup>448</sup>

Sin duda, el Paraíso de las dos vidas encarnados por la muchacha polaca primero, y la francesa después, se alcanzará a través del amor. En los instantes donde el sentimiento de encuentro con el otro hace de la vida un momento de suprema belleza. Dos escenas maravillosas rodadas en colores cálidos y armonías de formas amplían nuestros conceptos.

La primera es el momento en que Weronika hace el amor bajo la lluvia y otra cuando viaja con su novio en moto y cierra los ojos y sonríe. Todo la felicidad parece habitar en el rostro de la joven mujer. La otra escena es la del canto; en el amor inmenso a su profesión, su voz alcanza la plenitud que, primero se verá plasmada en la admiración del director de orquesta y luego en la atención del público cuya audiencia recibe silente aquella “extraña voz” que parece atravesar los tiempos y los espacios para llegar a los sentidos. El filme no propone una lectura racional, por el contrario apunta a las sensaciones que provocan los momentos.

Ese es otro tema fundamental en la obra, la compresión tiempo-espacio. El filme transcurre en tiempos paralelos entre las dos vidas pese a que se narre literalmente primero la vida de Weronika, sabemos de la existencia de otra idéntica en Francia. Aunque se observe un primer final, o una ruptura, en el tiempo narrativo de la película, la muerte de la joven polaca no parece definitiva, existe en ese mundo paralelo y doble la sensación que Weronika aún habita los territorios de su gemela. Es Véronique quien recoge todas las señales que dejó su doble después de verla en la plaza de Cracovia. El reconocimiento de su doble en una foto, y la emergencia

---

<sup>448</sup> Positif, núm.364, junio 1991. Entrevista realizada por Michel Clement y Hubert Niogret y traducida para Cartelera Turia, 17 de Febrero de 1992.

de su dualidad la conducen a una angustia desesperada que va a intentar canalizar en los brazos de Alexandre.

Es aquí donde el erotismo alcanza como en la afirmación de Bataille la reafirmación de la vida ante la muerte. Verónica y Alexandre se apropiarán de un momento luminoso, el orgasmo que sobreviene tras el reconocimiento de un yo perdido y vuelto a encontrar a través del amor. El sentido de la vida y su afirmación en el éxtasis permite arribar a alguna certeza en la vida, la de no estar solos en el cosmos, la de habitar otros espacios y escenarios y descubrirlos. Es allí donde el Paraíso es observado y produce asombro. Son los imposibles posibles que el cine se permite a través del imaginario audiovisual del sujeto moderno.

Queremos terminar este artículo con una imagen de Weronika viajando en tren, cuando se traslada a visitar a su tía. Es de tarde y por la ventana del coche ingresa una luz suave en concordancia con los colores ocres que atraviesan la filmación. Weronika juega con una pequeña esfera de bola transparente. Observa el mundo a través de la ventana y lo ve al revés. Sonríe y la música supone otro acontecimiento de integración en el encuadre cinematográfico. Un ruido recuerda a Weronika que está realizando un viaje en un mundo cuya levedad puede estar resumida en esa pequeña bola de cristal que revierte la vida y la hace otra.

Sobre el final de estas páginas y con la imagen de Weronika en el tren, volvemos a referirnos a nuestra hipótesis inicial. **Entendemos que el tema del doble en el cine es una manifestación parcializada del imaginario del sujeto moderno en tanto refleja sus angustias, sus cavilaciones así como sus intentos por encontrar a través de sus figuraciones y fabulaciones, las formas de explicar la vida actual en una mirada contemplativa de sus propios avances y frustraciones.**

Decimos que es parcializada porque los imaginarios modernos no se pueden reducir solamente la imagen audiovisual del cine. En el amplio

universo audiovisual encontramos las comunicaciones vía Internet, la imaginación publicitaria, la vida cotidiana y la televisión, los mensajes radiales, la producción videográfica, entre otros medios de comunicación que remiten a todo un imaginario que no llegamos a analizar, dado que no es nuestro objeto de estudio.

Otro tipo de fenómenos comunicacionales, como los que ejercen diferentes colectivos de agrupaciones en torno a identificación étnica, social, grupos minoritarios, representan propuestas de comunicaciones, por lo general no masivas, que permiten a los sujetos proyectar sus deseos y esperanzas, así como también sus frustraciones o fracasos.

Igualmente los filmes elegidos para el análisis o los mencionados en estas páginas forman parte de una elección donde privilegiamos algunas tipicidades referidas a cinco tipologías desde donde abordamos el motivo del doble en el cine.

Los filmes que analizamos suponen un llamado de atención frente al dominio tecnológico, a las desigualdades sociales, así como una revisión sobre las representaciones que el sujeto hace de su entorno y de las tradiciones que prevalecen en la historia humana.

También proponemos observar el fenómeno desde una perspectiva comunicacional y desde un medio masivo como es el cine. Observamos así como algunos mitos arcaicos permanecen en el mundo moderno y como en los mitos modernos subyace cierta alienación. Sin embargo, también podemos concluir que muchos filmes permiten observar estos fenómenos relacionados con las fobias, la vertiginosidad, el aislamiento, la soledad, situaciones que preocupa a los sujetos.

Tal como observaba Otto Rank, creemos que el cine, tanto como fuente de fabulaciones o como expresión artística, es el medio por excelencia para recrear temas que a veces resultan difíciles de abordar

por otros medios y, más aún, por algunas disciplinas. Para Rank la cinematografía se relacionaba con los sueños y permitía así aproximarnos a temas complejos de forma clarificadora.

El doble, como reflejo, sombra o huella puede manifestarse en el cine y significar a un mismo tiempo la sonrisa siniestra de la muerte y el deseo profundo de alcanzar la eternidad.

En "*Máscaras de ficción*", después de hacer un análisis detallado y minucioso de los dobles y arquetipos plasmados en el cine, Román Gubern regresa al escenario del teatro griego, para recordarnos que "una treintena de máscaras permitían representar todos los personajes posibles"<sup>449</sup>, sin que el público se aburriera. De modo que la más antigua de las manifestaciones mitológicas, como es el motivo del doble reaparece en el nuevo milenio con sus fantasmagóricas imágenes para recordarnos que somos seres complejos ubicados en el escenario del mundo. Aún no pudimos resolver los graves problemas que nos aquejan. Las nuevas tecnologías quizá permitan mejorar las comunicaciones y abrir ventanas al conocimiento, pero también magnifican las diferencias entre pobres y ricos.

Sobre el final de este escrito ya no sorprende el tema de la clonación, ni las aventuras en el espacio, ni los logros de la biotecnología. Se suceden a diario imágenes en la televisión sobre la violencia cotidiana, los padecimientos de los países del tercer mundo, los problemas que plantea la globalización y los movimientos migratorios, en un tiempo vertiginoso, que apenas permite detener la mirada para reflexionar y buscar soluciones a estos problemas.

---

<sup>449</sup> Gubern, Román: "*Máscaras de ficción*", Editorial Anagrama, Barcelona, 2002, Pág. 456.

Analizando el tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno, intentamos echar un poco de luz sobre las complejidades del ser, sus preocupaciones y fabulaciones reflejadas en el espejo de la pantalla de cine.

**CUARTA PARTE**  
***CONCLUSIONES***

**“Todo puede ser. Todo es posible e inusitado.**

**El tiempo y el espacio no existen.**

**Sobre una débil trama de realidades,  
la imaginación teje y modela nuevas formas.”**

***“El Sueño”* de Strindberg**

## *Conclusiones*

El que está concluyendo ha sido un camino dificultoso, teniendo en cuenta la selección realizada para enfocar el objeto de estudio y crear su marco teórico. Se establecieron así algunos límites imprescindibles para que el trabajo no se desbordara y pudiera ser estudiado en su estricto sentido.

La división del marco teórico en fuentes psicológicas, culturales, pictóricas, etc. no sólo nos permitió enmarcar el objeto de estudio, sino el tema del doble en sí mismo. En esa dirección estudiamos cómo el cine recrea los diversos dobles de la cultura y la imaginación.

Por otro lado, la relectura de autores de la talla de Stevenson, Poe, Borges, ha sido desde todo punto de vista gratificante y nos devolvió esa capacidad de asombro que a veces creemos pérdida en el dulce sueño de la infancia.

Otto Rank sigue siendo rigurosamente actual a la hora de hablar del doble y su mágico mundo en la psicología, la literatura o la antropología.

La obra de Román Gubern hace algunos años nos permitió descubrir realidades escondidas. Durante el transcurso de esta investigación nos hizo sentir como la “Alicia” de Lewis Carroll, entrando en el espejo.

Edgar Morin proporcionó muchas respuestas a otras tantas preguntas que venimos formulando desde el comienzo del trabajo.

Creemos que la Primera Parte, denominada “*En busca del paraíso perdido*”, puede ser un disparador conveniente a la hora de desentrañar inquietudes sobre el por qué de algunos acontecimientos históricos y su reflejo en la pantalla. También nos

permite descubrir que en cada individuo, como en la vida, pueden habitar, igualmente, *dioses y demonios*.

La segunda y tercera parte de esta investigación abordan la noción de sujeto moderno frente al imaginario audiovisual recortado a algunas películas modélicas que frecuentan el motivo. Se fijan entonces categorías y tipologías que permiten acompañar el análisis de la crítica cinematográfica desde una perspectiva científica. La elección de cuatro filmes claves del motivo del doble en el cine permiten ingresar en la visión que de ellos han hecho autores de la talla de Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Krzysztof Kieslowski y Alfred Hitchcock.

Pero, sin duda, lo más aventurado de esta investigación lo representan las infinitas posibilidades que tienen el hombre y el cine de ser otros, de transformar su realidad a través de la praxis humana.

1.LA CUESTION DE ABORDAR UN FENOMENO COMPLEJO DESDE UNA PERSPECTIVA COMUNICACIONAL: El cine ha frecuentado con reiteración el tema del doble, la alteralidad ha sido motivo de grandes obras así como de filme banales. Sin embargo, abordar el tema desde la perspectiva del análisis y la crítica cinematográfica en el marco de una tesis científica de comunicación resultaba a todas luces compleja dada la insuficiencia de su estudio a nivel comunicacional. De allí la necesidad de nutrirnos de otras disciplinas humanísticas para investigar el tema. Sin embargo no fue suficiente, se necesitó estudiar el fenómeno en tres partes, desde su estudio preliminar en la literatura, pasando por la filosofía, las fuentes pictóricas y fotográficas. Y sin embargo seguíamos con la necesidad de intensificar la búsqueda del

análisis desde la perspectiva comunicativa. Para ello iniciamos una segunda parte donde estudiamos el tema desde diversas tipologías y variables, entre ellas el tema del otro a partir de los posibles narrativos utilizados por los autores. La última parte quedó reservada para el abordaje desde cuatro filmes modélicos cuya autoría nos aproximó a los grandes clásicos de la cinematografía universal. De esta forma intentamos abordar lo inabordable: el tema del doble se constituyó como la manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno.

2.FUENTES TRADICIONALES VS. FUENTES INNOVADORAS. Entre los motivos que las letras utilizaron para su desarrollo, el doble ocupa un espacio trascendente. Se puede decir que la literatura, desde Plauto en adelante, lo plasmó en sus escritos, con una amplia gama de variables. Así es como Stevenson se adelanta a las divisiones del inconsciente de Freud en más veinticinco años. Stoker vampiriza el deseo de inmortalidad del hombre en un no muerto–no vivo, que recorre las letras desde hace de dos siglos. Borges, con sus ojos ciegos, sigue escribiendo el temor que le provocaban los espejos y aclara que sobre los ochenta años aún espera al “otro”. Estos saltos literarios nos permitirían abrir el abanico del motivo del doble en la literatura. Autores del siglo diecinueve como Hoffman, Poe, Mapaussant, han escrito páginas memorables acerca del tema que constituyen aún en nuestros días fuente inagotable de análisis en universidades y centros científicos.

En el psicoanálisis ha sucedido algo similar; autores como Freud, Rank, Jung, Fromm, estudiaron el desdoblamiento de la personalidad y las proyecciones míticas en el hombre. Así es como se establecieron las divisiones clásicas entre el yo, el super yo y el ello; se analizaron los sueños, el inconsciente colectivo; se hurgó en la sombra, se analizó el

doble. El ya clásico tratado de Rank sigue siendo vigente a la hora del examen científico del tema desde una perspectiva psicológica.

Las preocupaciones fundamentales de la humanidad como son la vida y la muerte, el alma y la inmortalidad, han sido objeto de estudio de la filosofía. Desde Platón en adelante estos temas se han constituido en sus pilares fundamentales y si se pensó al hombre, también se pensó su doble.

El cine y la literatura se alimentan constantemente. Si el *“Drácula”* de Stoker era un ser errante y libertino, en Coppola será el hombre que atraviese los tiempos por amor a una mujer, una sola pasión; desdoblado por ese sentimiento al punto de transformar una novela fantástica y de terror en un melodrama. Otro tanto sucede con la psicología y el cine, donde los sueños, el inconsciente y temas tan complejos y extraños como el doble se plasmen con claridad en el celuloide. Un ejemplo evidente del asombro que provoca este hecho, lo ejemplifica el propio doctor Rank, cuya sorpresa después de ver *“El estudiante de Praga”* le hizo profetizar sobre principios de siglo que quizá esta nueva tecnología sería capaz de explicar de manera intuitiva un tema que por otras vías resultaba ininteligible. La filosofía y el cine también han estrechado sus relaciones más de una vez. Un ejemplo de relación entre pensamiento filosófico y creación filmica lo representa la obra del cineasta sueco Ingmar Bergman, toda vez que traslada a las imágenes las tribulaciones existenciales de Kierkegaard.

La pintura y la fotografía representan dos manifestaciones de este fenómeno en el arte, cuyas formulaciones concretas o abstractas se han volcado en el lienzo o en el papel. La cinematografía recreó estos dobles de la cultura y la imaginación a lo largo de sus cien años de historia, por lo tanto su investigación desde la comunicación es imprescindible a la hora de realizar un análisis científico del imaginario

audiovisual. Desde los dibujos rupestres en adelante el hombre trató de doblar su realidad; en la pared de una caverna primero y en el lienzo después. Los autorretratos significaron para los artistas la huella de su rostro sobre la obra acabada. Algunas corrientes pictóricas llevaron el tema del doble implícito en sus realizaciones; es el caso de la pintura surrealista de Salvador Dalí, donde una imagen remite a otras. La fotografía copia un instante que quedará plasmado en el papel; algunas imágenes constituyen referentes inevitables a la hora de recomponer la historia. La exposición fotográfica "*Las fuentes de la memoria*" devuelve a España imágenes de los años de censura y represión y le permite reencontrar su historia. Esta iconografía, al igual que los retratos de un hijo o la madre que llevamos en la cartera, representan dobles de aquellos y no podríamos destruirlos. Las fotografías de la posguerra constituyen objetos fetiches de una sociedad que se niega al olvido.

3.LA NECESIDAD DE RECURRIR A LOS CLASICOS: La obra de los tres autores que hemos elegido como fuentes principales de nuestra tesina: Otto Rank, Edgar Morin y Román Gubern, tiene como característica la investigación y desarrollo del motivo del doble. Nuestro trabajo ha pretendido realizar una modesta contribución en esa línea, a fin de proponer una continuidad en su indagación. Para ello intentamos aunar los aportes del psicoanálisis, la antropología del cine y el análisis comunicacional. En ese sentido llegamos a la conclusión que el desdoblamiento en el cine sigue siendo un tema aún inexplorado desde el punto de vista científico. Los autores citados han iniciado un camino y nosotros hemos sumado algunas propuestas para su análisis. La elección de algunos filmes modélicos han sido solo algunas estrellas del vasto universo cinematográfico donde habita este motivo.

4. EL ESTUDIANTE DE PRAGA. Dos géneros cinematográficos, sobre todo, tienen como estructura temática el motivo del doble, son el cine de ciencia ficción y el de terror. El expresionismo representó algunas de las primeras manifestaciones del doble en la pantalla. *“El estudiante de Praga”* constituye una significativa muestra de ello y sus imágenes, a más de ochenta años de su estreno, siguen conmoviendo por la angustia que provocan, particularmente la persecución del estudiante por su doble, las frustraciones que siente por la imposibilidad de amar a una mujer y el desenlace final, con la copia acechando al original en el camposanto. Esta escena prefigura una de los cuadros más estremecedores que se hayan plasmado en la pantalla. Desde esta película en adelante el cine ha recorrido un largo camino y el doble también. El número de filmes de dobles, escenas de personajes desdoblados se extiendan mucho más allá de los géneros que citamos. Sin embargo la presencia reiterada de este tema se encuentra en la ficción a tal punto que la temática de estas obras, en su mayoría, es de dobles.

5.LA EVOLUCION MITICA Y REALISTA COMO PROCESO HISTORICO Y COMO ESCENIFICACION DE LA TEMATICA. El mito del doble se encuentra en el origen de la vida. El primer reconocimiento que pudo realizar el hombre primitivo de su imagen reflejada en el espejo del agua tiene que haber resultado tan importante en su evolución como cuando pudo caminar erguido y adquirir forma humana. Estos temas suponen un conocimiento del sujeto tanto desde su perspectiva histórica como mítica. Las diversas culturas que pueblan la tierra han encontrado en sus formas primigenias de conocimiento la manera de invocar a antiguos dioses para explicar ciertos fenómenos relacionados con las fuerzas de la naturaleza y los elementos que le

permitieron también evolucionar hasta profundizar saberes y concebir al mundo desde una perspectiva científica. Pero este camino estuvo jalonado por dificultades y es allí donde las manifestaciones míticas poéticas permitían tener una concepción del mundo que vinculara los deseos con las satisfacciones y las frustraciones con la idea de superación. El delicado equilibrio entre razón y emoción supuso años de revueltas, revoluciones, mutaciones, enfrentamientos. En efecto esas fueron formas de subvertir los órdenes establecidos y de conformar nuevas civilizaciones. En ese largo peregrinaje el sujeto abordó temas como la inmortalidad, la finitud del ser y sólo encontró en sus propias fantasías respuestas. Esta frustración devino en consuelo religioso donde la prolongación de la vida tras la muerte, permitiría a su doble, su yo-otro, alcanzar el paraíso. La búsqueda de una pareja, la formación de una familia, la reproducción como forma de duplicación, renovación y continuidad de la vida; la agrupación de personas en torno a ideales, los grupos de reflexión, asociaciones por identidades y gustos, constituye una forma de regreso a lugares edénicos, donde se supone se puede alcanzar alguna forma de perfección y retornar así al origen, al huevo cosmogónico. El cine recogerá y registrará estos cambios como un pincel mágico que dibuja en el espacio de una pantalla desde sus escenarios históricos hasta las fantasías más ocultas de la mente humana. Desde obras clásicas a películas banales permitirán ser reflejo, sombra y huella del proceso dinámico de la vida. Es así como en el escenario cinematográfico veremos reproducidos desde dramas colectivos a experiencias individuales en una escala variada de géneros, etapas históricas, evolución técnica. El cine tiende a representar el tema del doble porque este, como en la vida, está en sus orígenes, es su génesis.

6. LA INSUFICIENCIA DE DEFINICIONES EN TORNO AL SUJETO MODERNO: La necesidad de explicarlo todo desde la perspectiva occidental que nos caracteriza hace que intentemos definir los distintos fenómenos que se analizan. Esta investigación estuvo jalonada por la dificultad de encontrar una definición clara de lo que entendíamos por sujeto moderno, tema que por otro lado, debíamos clarificar dado que a partir de allí intentamos avanzar sobre las manifestaciones de su imaginario audiovisual.

El tema del doble en el imaginario colectivo universal se pierde en el universo temático donde habita el motivo. Es en términos de Morin quizá el gran mito humano universal. 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.

En la antigüedad, los dioses procuraban el conocimiento y tenían como objetivo superar y lograr consuelo frente al trauma de la muerte, así como estudiar el cosmos e intentar dar explicaciones a los fenómenos de la naturaleza.

Mitos singulares que mencionamos en el corpus de nuestra tesis como *Orfeo*, aquel músico y poeta que traspasó el umbral entre la vida y la muerte para encontrarse con su esposa Eurídice, representan el mito arquetípico referido al poder de la lírica cuyas palabras lograban conmover tanto a dioses, bestias o humanos. De algún modo, Orfeo representaba la forma de salvar a las almas de la muerte a través del amor; rescatarlas de esa condición onírica que parecía regir, en tiempos arcaicos, la vida después de la muerte.

A su vez la figura de Ulises en la Odisea, con los espectros de su madre y de los héroes griegos, también remite a la misma temática. Estas tradiciones referidas a la idea de finitud y trascendencia después de la muerte serían los principios que imprimieron los estudios de Pitágoras, Sócrates y Platón.

A su vez muchos mitos arcaicos representan el tema del doble y resulta interesante observar cómo fueron modelos para tradiciones artísticas posteriores. Así algunas representaciones del doble en el arte encuentran su origen en algunos mitos arcaicos. Uno de ellos es el mito de Anfitrión y la doble identidad; otro el de Narciso, que refiere al reflejo en el espejo; el mito de Rómulo y Remo, por su parte, simboliza el origen del tema de los gemelos.

El de Anfitrión es un buen ejemplo de enlace entre los mitos arcaicos y modernos. La referencia al disfraz, de la que puede servirse el individuo actual para convivir en la ciudad moderna es una forma de relacionarse con la antigüedad. Las figuraciones y representaciones que suponen variaciones en su identidad y que refieren también a relaciones socio culturales, pueden enfrentarle a situaciones donde tenga que utilizar una máscara. Y otro tanto puede decirse de las formas de moverse en el mundo, en tanto miembro de una comunidad pública que puede convertir al ciudadano en consumidor de objetos y que, en algunos casos, puede llevarlo a experimentar situaciones alienantes, particularmente cuando las estructuras sociales le imponen modas, formas de relacionarse y de identificarse con los otros. En estas variaciones modernas impera el ritmo y el vértigo. Sin embargo, en la misma sociedad existen las formas de vislumbrar estas experiencias y analizarlas. Barthes encontraba una forma de aproximación orfídica con su madre a través de la fotografía; Baudrillard invoca al *Estudiante de Praga* para observar en qué medida la venta del alma al diablo y la forma que este tiene de meterse en el bolsillo el reflejo en el espejo del

protagonista fijaban las pautas de una sociedad cosificada en sus propias estructuras.

Entendemos que el tema del doble en el cine es una manifestación parcializada del imaginario del sujeto moderno en tanto refleja sus angustias, sus cavilaciones así como sus intentos por encontrar a través de sus figuraciones y fabulaciones, las formas de explicar la vida actual en una mirada contemplativa de sus propios avances y frustraciones.

Los filmes que hemos analizado pueden significar una forma de llamado de atención frente al dominio de la técnica, de las desigualdades sociales, pero también pueden ser un consuelo en relación con los demonios que el mismo sujeto ha inventado a lo largo de la vida humana. Es de esperar que las investigaciones que la comunicación realice sobre este campo puedan resultar claras y críticas a fin de resolver los problemas y las angustias existenciales de los ciudadanos.

Estas conclusiones se sirvieron también de a formulación de Habermas en torno al tema de la modernidad como proyecto aún inconcluso que sirvió de base para analizar al sujeto y su alteridad reflejada en el cine.

7. ANIMARSE A PROFUNDIZAR EN LA TEMATICA DEL DOBLE  
Motivos observados reiteradamente en el cine como la idea de finitud, la muerte, el amor, los misterios reservados al abordaje puramente teológico no deben ser evitados por los científicos de la comunicación. En ese sentido pensamos que el tema del doble desde un análisis minucioso de tesis doctoral abre perspectivas interesantes para el futuro de las ciencias sociales. Lo que ayer parecía reservado para el imaginario fantástico de la literatura o los debates filosóficos en torno a

existencias superiores, vidas futuras, pretendemos analizarlos desde algunas películas modélicas que abordan el motivo. La transformación del hombre en algo más de 200.000 años de vida humana alcanza hoy la clonación de las especies, hecho que puede significar un cambio profundo, el comienzo de una nueva era, donde la duplicidad puede reemplazar a la unicidad. Observar y analizar este fenómeno y sus implicancias en el desarrollo biológico y cultural significará que estemos atentos a las profundas transformaciones que pueden operarse en el nuevo milenio para poder comprometernos con nuestra realidad sin olvidarnos de las fantasías que pueblan los imaginarios antiguos y contemporáneos.

8.LA ELECCION DE CUATRO PELICULAS EMBLEMATICAS: El análisis de cuatro películas de realizadores contemporáneos: Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Ingmar Bergman y Krzysztof Kieslowski tiene una recurrente característica: el desdoblamiento de sus personajes. Sus filmes, por lo general, cuentan con algún tipo de las variables que hemos citado. En las películas analizadas los cuatro autores, desdoblaron a sus personajes femeninos. La mirada del autor 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 exquisitos autores han preferido indagar sobre el tema del doble en sus obras. 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. 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. A su vez, los autores refieren a cuatro culturas artísticas distintas, cuya tradición religiosa también difiere. En la elección de las películas influyeron estas diferenciaciones, así como los puntos de contacto que unen a los cuatro directores provenientes de un mismo continente.

Es de destacar que las cuatro películas el motivo del doble aparece en las protagonistas femeninas. Se desdobra a la mujer y no al hombre. Esta característica se repite, por lo general, en otras películas que analizamos o mencionamos en la tesis.

9. LA MUJER ESPAÑOLA DE LA POSGUERRA BAJO DOS MIRADAS DIFERENTES: Esta tesis se basó en un estudio anterior de tesina presentado ante la UAB. En esta instancia de tesis doctoral decidimos rescatar la visión de Vicente Aranda pero solo en una de sus aproximaciones al tema. Entendemos que el director utilizó el desdoblamiento al revisar la historia reciente de su país y a la mujer de la guerra y la posguerra española. Su cine intenta retroceder en el tiempo y bucear en esa figura que el franquismo intentó presentar como única (en la propaganda oficial, en el cine, en el discurso del régimen) y cuya imagen para el director es multifacético. Es curioso observar como en el filme “Raza” de Sáenz de Heredia, cuyo guión fue escrito por el propio Franco, los cuatro personajes femeninos son uno, la figura de la mujer es monolítica; sin embargo por aquellos años la realidad marcaba las diferencias. Entendemos que Vicente Aranda capta esta dualidad entre la mujer ofrecida por los medios de propaganda y las reales. Esta disimilitud se expondrá a través de una

cualidad: las mujeres pueden tener caras iguales, pero ser diametralmente diferentes. Así se sucederán la miliciana, la prostituta, la chica topolino, la dama casamentera; todas bajo un mismo rostro.

10. DE LA BUSCADA DEL SABER AL ENCUENTRO DEL CONOCIMIENTO: Concluir una tesis doctoral no resulta sencillo. Significa abordar la agri dulce recta final de un largo camino. Es también recordar sus inicios. Aunque el tema lo haya elegido en la ciudad de Barcelona la inquietud por lo fantástico surgió primariamente de la visión reiterada de películas donde se trataba el tema y luego de una conferencia que ofreciera Jorge Luis Borges en Quilmes que, por otro lado, abre la segunda parte de este trabajo.

En sus últimos años solía disertar en diversos lugares de Buenos Aires. Cierta vez viajó a Quilmes para hablar de los sueños. Un grupo de estudiantes de la hasta ese momento Escuela de Periodismo de La Plata, 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’<sup>450</sup>”***.

Lo curioso es que tras haber elegido el tema recordé muchas veces esa conferencia que compartimos con compañeros de la carrera en la Universidad Nacional de La Plata. Entonces conversando con Gubern decidimos incluirla en la investigación.

---

<sup>450</sup> Conferencia de Borges en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Quilmes, Buenos Aires y entrevista personal, 1981.

Desde aquellos días no he dejado de preocuparme por estudiar científicamente, los motivos que siguen inquietando al sujeto moderno, como la identidad, la otredad, la mismidad.

La elección desde la comunicación obedece no sólo a la formación sino al amplio abanico de posibilidades que ofrece para su tratamiento.

Sobre el final de este trabajo de investigación, viene a mi memoria un reportaje que le hiciera al Dr. Luis Duch, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, especialista en Mitología. Él me señaló que existían dos tipos de tesis, las que se hacían para obtener un título más y avanzar en la carrera docente y las que constituían la obra personal del autor y de quien dirigía ese camino. En mi caso, como en el de muchos otros, las dos visiones confluyen.

Sin embargo, la escena final de la película *“El nombre de la rosa”* donde el discípulo realiza una elección importante en la búsqueda del conocimiento al seguir a su maestro sirven para ejemplificar visualmente aquella búsqueda del saber de la que tanto habló John Milton en su *“Paraíso Perdido”*. Elección, producto también de época, que no es esta. De todos modos, el rumbo quedará marcado por la propia validez del tiempo que nos tocó recorrer con esta tesis doctoral, nada menos que el final de un milenio y el principio de otro.

Es de esperar que estas tribulaciones e investigaciones sirvan a futuros investigadores para seguir buceando en un tema que fascinó desde el hombre primitivo hasta el sujeto moderno.

# ***Bibliografía***

## **OBRAS CONSULTADAS**

- Alsina Thevenet, Homero 1999. *Nuevas Crónicas de Cine*, Ediciones De La Flor, Libros de Cal y Canto. Buenos Aires, 1999.
- Aumont, J.y M.Marie, M: 1990 *L'analyse des films.s.l*, Editions Fernand Nathan, 1993, (Trad. Castellana de Carlos Losilla: *Análisis del film*, Barcelona, Trad. Castellana, Paidós, 1990).
- Aumont, Jacques, 1996 *Esthétique de film, s.l, Paris Editions Albatros, 1979* (trad. Castellana de Nuria Vidal: *Estética del cine*, 2da. Edición, revisada y ampliada, Paidós, 1996).
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier: 1997 *“La semilla inmortal”, Los argumentos universales del cine*, Editorial Anagrama, Barcelona 1997.
- Bargalló, Juan: 1994 *“Identidad y Alteralidad: Aproximación al tema del doble”*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1994.
- Barthes, Roland: 1997. *“La chambre claire. Note sur la photographie”* Publicada en francés por Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, París, 1980. *“La cámara lúcida”*, (Traducción de Joaquin Sala-Sanahuja, Paidós,Barcelona,1997).
- Bassa, Joan y Freixas, Ramon: 1993 *“El cine de ciencia ficción,”* Ediciones Paidós, Barcelona 1993.
- Baudrillard, Jean: 1974 *“La sociedad de consumo”*, Primera edición 1974, Plaza y Jones, S. A. Editores, Barcelona.
- Baudrillard, Jean: 1989. *“De la seducción”*, Cátedra, Barcelona, Madrid, 1989.
- Beguín, Albert: 1954. *“El alma romántica y el sueño”*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- Benjamin,Walter: *“La obra de arte en tiempos de su reproducción técnica”* (1936, incompleta;

1973. 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).
- 1973 *"Pequeña historia de la Fotografía"*, (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.63-83).
- Bergman, Ingmar  
1988. *"Linterna Mágica"*, Memorias, Colección andanzas, Tusquets Editores, Barcelona, 1988.
1992. *"Imágenes"*, Memorias, Tusquets Editores, Barcelona, 1992.
- Bordwell, David:  
1988 *Making Meaning. Inference and rhetoric in the interpretación of cinema*, s.l., Harvard University Press, 1988 (trad. Castellana de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte: *El significado del filme*, Barcelona, Edición Paidós, 1995).
- 1988 *Narration in the Fiction Film*, Madison, University Wisconsin Press, 1985. (Traducción castellana: *"La narración en el cine de ficción"*, Paidós, 1996).
- Buñuel, Luis:  
1983. Buñuel, Luis: *"Mi último suspiro"*, Plaza y Jones, Llobregat, Barcelona, 1983.
- Caminero, Juventino  
1992 *"Literatura Europea del Siglo XX"*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1992.
- Carroll, Lewis:  
1976 *"Los libros de Alicia"*, Corregidor, Buenos Aires, 1976.
- Casullo, Nicolás  
1993 *"El debate modernidad posmodernidad, "* Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993. Compilación.
- Coates, Paul:  
1988 *"The Double and the Other"*, Macmillan Press, London, 1988.
- Coma, Javier:  
1993 *"El esplendor y el éxtasis"* Historia del cine americano, 1930-1960. Editorial Laertes. Barcelona 1993.

## Bibliografía

- Dalí, Salvador:  
1990. *“Le mythe tragique de l’Angelus de Millet”*, Société Nouvelle des Editions Jean-Jacques Pauvert, 1963 (*Traducción castellana, 2da. Edición, de Joan Vinyoli, “El mito trágico del Angelus de Millet”*. Tusquets Editores, Barcelona, 1990.)
- Di Febo, Giuliana:  
1979. *“Resistencia y Movimiento de Mujeres en España, 1936-1976”*. ICARIA Editorial, S.A. 1979.
- Dostoyevski, F.M:  
1996. *“El Doble”*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Duplessis, Yvonne:  
1972. *“El surrealismo”*, Oikos-tau, Barcelona.1972.
- Eco, Umberto:  
1985. *“De los espejos y otros ensayos”*. Editorial Lumen, 1985, Barcelona.
- Eisner: Lotte:  
1996. *“La pantalla demoníaca”*, Cátedra, Barcelona, 1996.
- Eliade, Mircea:  
1962. *“Mefistófeles y el andrógino”*, Ediciones Gallimard, París, 1962.
1985. *“El mito del eterno retorno”*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1985.
- Fanes, Félix:  
1982. *“CIFESA”*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1982.
- Ferrater Mora, José  
*Diccionario de Filosofía*, Tomo II, L-Z, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Franzer, James George  
1991. *“La rama dorada”*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1991.
- Frenzel, Elisabeth:  
*“Diccionarios de motivos de la literatura universal, “*, Editorial Gredos, Madrid, 1976.
- Freud, Sigmund:  
1978. *“El yo y el ello y otros escritos de metapsicología”*. Alianza Editorial. Madrid 1978.
1982. *“Ensayo sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis”*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.



## Bibliografía

- 1995 *"Historia del cine"*, Editorial Lumen, Barcelona, 1995.
- 1987 *"La mirada opulenta"*, Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 1987.
- 1997 *"Viaje de Ida"*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.
- 2002 *"Máscaras de Ficción"*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.
- Jung, Carl:  
1970. *"Los complejos y el inconsciente"*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- 1992 *"AION", Contribución a los simbolismos del sí-mismo"*. Paidós, Barcelona, 1992.
- 1995 *"El hombre y sus símbolos"*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Kauffman, Stanley:  
1972. *"Un mundo en cine"*, Ediciones Marymar Buenos Aires, 1972
- Kieslowski, Krzysztof  
1993 *"Kieslowski on Kieslowski"*, Edited by Danusia Stok, Faber and Faber, London & Boston, 1993.
- Klein Melanie:  
1982. *"El sentimiento de soledad y otros ensayos"*, Editorial Paidos, Buenos Aires, 1982.
- Kracauer, Siegfried  
1985. *"De Caligari a Hitler"*. Historia psicológica del cine alemán. Ediciones Paidós. Barcelona, 1985.
- Korte Helmut, Faulstich Werner:  
1995. *"Cien años de cine"*, Siglo XXI Editores. México, 1995.
- Lasky Michael, Harris Robert  
1995. *"Todas las películas de A. Hitchcock"* Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1995.
- Leahey, Tomas:  
1989. *"Historia de la Psicología"*, Editorial Debate, Madrid, 1989.

- Lenne, Gerard: *"El cine fantástico y sus mitologías"*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- Martín Gaité, Carmen: *"Usos amorosos de la postguerra española"*. Editorial Anagrama. 1987
- 1987
- Martin, Valerie *"Mary Really, la historia jamás contada del Dr. Jekyll y Mr. Hyde"*. Emecé, Barcelona, 1990.
- May, Rollo: *"La necesidad del mito"*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991.
- 1991.
- Mir, Ana Recio *"El cine, otra literatura"*. Gallo de Vidrio. Sevilla, 1993.
- 1993.
- Metz, Christian: *"Le signifiant imaginaire, Psychanalyse et Cinéma"*, París, Union Générale d'Éditions, 1977. (trad. Castellana de Josep Elías, *"Psicoanálisis y cine"* (El signifiante imaginario). Ed. Gustavo Gili, Colección "Comunicación Visual". Barcelona, 1979.
- 1979.
- Mitry, Jean *"Estética y psicología del cine"*, 2. Las formas, Siglo XXI de España Editores, S.A, Madrid, 1984.
- 1979.
- Montaigne: *"Páginas inmortales"*, TusQuets editores, Barcelona, 1992.
- 1992
- Morin, Edgar: *"El cine o el hombre imaginario"*. Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1972a.
- 1972<sup>a</sup>.
- Morin, Edgar: *"Las estrellas, servidumbres y mitos"*, Editorial Dopesa, Barcelona. 1972b.
- 1972b.
- Morin, Edgar: *"El hombre y la muerte"*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974.
- 1974.
- Montiel, Alejandro: *"Teorías de cine"*, Montesinos, Barcelona, 1992.
- 1992

## Bibliografía

- Platón: "Diálogos", Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1982.
- Rank, Otto 1973 "Don Juan et le double", París, Payot, 1973.
- 1982 "El Doble", (Traducción castellana de Floreal Mazía, Ediciones Orión, Buenos Aires, 1982.)
- 1991 "El mito del héroe", Paidós Studio, Barcelona, 1991.
- Sánchez Vidal, Agustín: 1994 "Luis Buñuel". Cátedra. Madrid, 1994.
- Savater, Fernando: 1985. "Instrucciones para olvidar el Quijote", Taurus, Madrid, 1985.
- Shelley Mary W. : 1984. "Frankenstein", Ediciones Anaya, Madrid, 1984.
- Stevenson, R.L: "El Dr. Jekyll y Mr. Hyde", Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- Trias, Eugenio 1998. "Vertigo y Pasión", Santillana, Taurus, Barcelona, 1998.
- Truffaut, François 1988. "El cine según Hitchcock" Alianza Editorial, Edición definitiva, Madrid, 1988.
- Unamuno, Miguel: 1992. "El Otro" "El hermano Juan", Editorial Espasa-Calpe, Sexta edición 1992.
- Von Chamisso, Adelbert: "La maravillosa historia de Peter Schlemihl", Editorial Bruguera, Barcelona.
- Von Franz, Marie Louise: 1995. "L'ombra e il male nella fiaba", Bollati Boinghieri, Torino, 1995.
- VV.AA: 1995. "Historia del cine Español", Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1995.
- VV.AA: 1969 "Enciclopedia Ilustrada del cine", Editorial Labor S.A, 1969,

**BIBLIOGRAFIA ADICIONAL**

- Aubral, François: "Los Filósofos", Acento Editorial, Madrid 1994  
1994.
- Aub, Max: "Conversaciones con Luis Buñuel", Ediciones  
Aguilar, Madrid, 1985.
- Alvarez,Rosa,  
Frias, Belén: "Vicente Aranda"/"Victoria Abril". "El cine  
como pasión". Valladolid, Seminci, 1991.  
1991
- Batalle, George: "El erotismo", Tusquest Editores, Barcelona,  
1997.
- Baudrillard, Jean "El otro por sí mismo", Editorial Anagrama,  
1988  
Barcelona, 1988.
- Benjamin, Walter "Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I",  
1980  
Taurus, Madrid, 1980.
- Bécquer, Gustavo Adolfo: "Rimas", Editorial Lumen, Barcelona, 1985.  
1985.
- Biedermann, Hans: "Diccionario de Símbolos", Ediciones Paidós,  
1970.  
Barcelona, 1970.
- Borges, Jorge Luis: "Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos",  
1985  
Ediciones Siruela, Madrid, 1985.
- Bornay, Erika "Las hijas de Lilith", Ensayos Arte Cátedra,  
1998  
Madrid, 1998.
- Castro de Paz, José Luis "Vértigo, De entre los muertos", Ediciones  
1999.  
Paidós, Barcelona, 1999.
- Cesarman, Fernando: "El ojo de Buñuel", Epilogo, "Los sueños de la  
razón", Anagrama, Barcelona.
- Comas Puente, "Cara a Cara de Ingmar Bergman", Colección  
Ripoll-Freixes, Enric: voz imagen, cine teatro, AYMÁ S.A.Editora,  
1976  
Barcelona.1976.

- Colmena, Enrique:  
1976  
"Vicente Aranda", Cátedra. Madrid, 1996.
- Cortés, José Miguel G  
1997.  
"Orden y Caos", Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte. Anagrama, Barcelona, 1997.
- Cowie, Peter  
1982  
"Ingmar Bergman" *A critical Biography*, Secker & Warburg, London, 1982.
- De Beauvoir, Simone:  
"El segundo sexo", Tomo I, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1989.
- De Miguel, Casilda:  
1988  
"La ciencia ficción", Un agujero negro en el cine de género, Editorial Universidad del País Vasco, 1988.
- Evans, Peter William.  
1995  
"The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire" / Peter William Evans. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, c1995. Oxford Hispanic Studies. (Traducción castellana Traducción de Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán, Barcelona, Paidós, 1998).
- Gregory  
Richard L.  
"Diccionario Oxford de la mente", de Richard L. Gregory ed. Alianza, Madrid, 1995.
- Gombrich, E.H  
1995  
"Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art," National Gallery Publications, Londres, 1995.
- Grombrich, E.H  
Hochberg y M.,  
1972  
"Arte, percepción y realidad", Paidós Comunicación, The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1972.
- Guarner, José Luis:  
1993  
"Autoretrato de un cronista" , Editorial Anagrama, Barcelona 1993.
- Harvey, David:  
1990.  
"La condición de la modernidad", Investigación sobre los orígenes del cambio cultural, Amorrortu editoriales, Buenos Aires, 1990.
- Johns Blackwel,  
Marilyn:  
1997  
"Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman" 6.Persona: "The Deconstruction of Binarism and the False Mergence of Spectator and Spectacle.", Published by Camden House, Inc, Columbia,

- USA, 1997.
- Kobal, John: *"Las 100 mejores películas"*, Alianza, ediciones del Prado, Marzo 1994.
- Losilla, Carlos: *"El cine de Terror"*, Ediciones Paidós, S.A, Barcelona, 1993.
- Louys, Pierre *"La mujer y el pelele"*, Plaza & Janés, 1978, Barcelona, España, 1978.
- Modleski, Tania: *"The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory"* / Tania Modleski. New York: Methuen, 1988.
- Martín Santos, *"Tiempo de silencio"*, Décima edición, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Mumford, Lewis: *"La ciudad en la Historia"*, Volúmen 8- Tomo 2, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2da. Edición, 1979.
- Nin, Anais: *"Diarios", I-VIII*, Editorial Bruguera, 1985.
- Nin, Anais: *"Ser Mujer"*, Ed. Debate, Madrid, 1979.
- Olivar, Marcial: *"Cien obras maestras de la Pintura"*, Biblioteca Salvat, Barcelona 1969.
- Orwell, George: *"Homenaje a Cataluña., Un testimonio sobre la revolución española"*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1970.
- Pedraza, Pilar *"Máquinas de amar"*, Secretos del Cuerpo Artificial, Serie "Autores Españoles", El Club Diógenes, Valdemar, Madrid, 1998.
- Rabinad, Antonio: *"La monja libertaria"*. Editorial Planeta. Barcelona, 1981.
- Rucar de Buñuel, Jeanne. *"Memorias de Una Mujer Sin Piano"* / Jeanne Rucar de Buñuel: escritas por Marisol Martin del Campo. 1. ed. Mexico, D.F.: Alianza Editorial Mexicana, 1990.: Alianza literatura Memorias.
- Stedman's Medical Dictionary. *Stedman's Diccionario de Ciencias Médicas*, Stedman' s Medical Dictionary, Diccionario de Ciencias Médicas, Editorial Médica

- 1993 Paramericana, Buenos Aires 1993
- Stoichita, Victor: "Breve historia de la Sombra", Ediciones Siruela, Madrid, 1999.
- 1999.
- Sontag, Susan "Estilos Radicales", Taurus Bolsillo, 1969, 1985.
- 1985
- Spoto, Danald "The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock" 1st ed. Boston: Little, Brown, c1983.
- Todorov, Tzvetan, "Introduction à la littérature fantastique", Seuil, Paris, 1970.
- 1970
- Pérez Bastías, Luis "Las dos caras de Luis Buñuel", Royal Books, Barcelona, 1994.
- 1994.
- Pérez Turrent, Tomás, De "Buñuel por Buñuel", Ediciones Plot, Madrid, la Colina, José: 1993.
- 1993
- Sánchez Vidal, Agustín: "Luis Buñuel. Obra literaria", Ediciones de Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982.
- 1982.
1984. "Luis Buñuel, obra cinematográfica", Madrid, 1984.
1993. "El mundo de Luis Buñuel", Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993.
- Sanchez-Biosca, Vicente. "Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar". Instituto de Cine y Radio-Televisión / Ediciones Hisperión, 1985, Valencia.
- 1985
- Simon, John. "Ingmar Bergman directs" Editorial Davis Pynter Limited, Londres, 1973.
- 1973
- Sennet, Richard: "Carne y Piedra", Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- 1996.
- Unamuno, Miguel "El Otro" "El hermano Juan", Editorial Espasa-Calpe, Sexta edición 1992.
- 1992.
- VV.AA "La poética del Deseo. Pasión y Melodrama en el cine de Luis Buñuel", Animateruel, Zaragoza, noviembre de 1993.
- 1993.
- VV.AA: "Historia del Arte, Salvat, Arte Barroco II, 2000 SALVAT EDITORES, S.A
- 2000

- VV.AA  
1994. *“Encuentro con la Sombra”*, Biblioteca de la Nueva Conciencia, 2da. Edición, Kairós, 1994.
- VV.AA  
1978. 2/Buñuel, Colección Filmes Kyrios, Buenos Aires 1978.
- VV.AA  
1975. *“Conversaciones con Ingmar Bergman”*, Editorial Anagrama, Barcelona 1975.
- Williams, Gwyn:  
1978. *“Goya y la revolución imposible”*, Barcelona, 1978
- Wood, Robin  
1972 *“Ingmar Bergman”*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972.

### **OTRAS FUENTES**

- Batlle, Jordi: *“La doble vida de Verónica, doblemente buena”*, Guia del Ocio, La Vanguardia, Barcelona, 17 de abril de 1992.
- Batlle, Jordi: *“De Entre los muertos”*, La Vanguardia, Barcelona 1993.
- Bernades, Horacio: *“Ingmar Bergman”*, “La última retrospectiva de sus películas confirma la vigencia del gran director sueco”. Clarin, Cultura y Nación, Jueves 16 de marzo de 1995, Buenos Aires.
- Bernades, Horacio: *“El vértigo argentino”*, Página/12, Suplemento “RADAR”, del 27-01-02.
- Bou, Núria: *“Vides paral.leles”*, AVUI, Cultura i espectacles, 20 abril de 1992,
- Bermejo, Alberto: *“Muere Kieslowski, el director que mejor ha explorado el alma”*, Cultura, Espectáculos, 14 de marzo de 1996.
- Bonet Mojica, Lluís: *“Vértigo”*, La Vanguardia, 27 marzo, Barcelona. 1990.
- Cabrera Infante, Guillermo: *“En busca del amor perdido”*, en Un oficio del siglo XX, Seix Barral, Barcelona, 1973.
- Conferencia de Jorge Luis Borges en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Quilmes, Buenos Aires y entrevista personal, 1981.
- Conferencia *“Redes de lo imaginario”*, Psicoanálisis y cultura, Barcelona, mayo de 1997.

- Casas, Quim: Crítica de cine, “*Desconcertante fascinación*”, El Periódico, Barcelona, 15 de abril de 1992.
- Cherchi Usai, Paolo: “*La donna che vissue due volte*”, Regia: Alfred Hitchcock, Segno cinema 86.
- Cine Club L’Hospitalet, “*El cinema a l’abast dels estudiants de L’Hospitalet*”, Temporada 1990/9.
- De Vicente: “*Vertigo ( De entre los muertos)*”, El Periodico, Barcelona, 13 de enero de 1997.
- Dédalo, Esteban: “*El deseo, según Buñuel*”, Mundo obrero, Pág 21.
- de Dueñas, Jesús: “*Cine español*”. Programa de TVE, Madrid, 1996.
- Entrevista personal al Dr. Albert Chillón, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona. Mayo de 1997.
- Entrevista personal al Dr. Luis Duch, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona. Mayo de 1977.
- “*Encuentro de directores españoles en torno a su opera prima*”, Festival Internacional de Cine i Video, Valencia 21, 28 juny de 1997.
- Entrevista personal al Dr. Félix Fanés, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona. Abril 1997.
- Entrevista personal al escritor Antonio Rabinad. Barcelona, Agosto de 1996.
- Entrevistas personales al Dr. Román Gubern, catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona. 1996-2002
- Entrevista con los Drs. Gerard Obiols y Jordi Bachs, profesores del Departamento de Psicología de la Universidad Autónoma de Barcelona. Junio 1997.
- Entrevista personal con el Prof. Luis Alfonso Guadarrama Rico, psicólogo y posgraduado en comunicación, investigador de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Autónoma del Estado de México. Junio de 1997.
- Entrevista personal con el Dr. José Pascual Masullo, catedrático de la Universidad Nacional del Comahue, Argentina. Febrero de 1997.
- Entrevista personal al periodista mexicano, David Ramón, *Tercer Festival Cinematográfico Internacional de Valparaíso*, Universidad Técnica Federico Santa María, Departamento de Estudios Humanísticos, Agosto de 1999.
- Fernández Santos, Angel: *De entre los muertos, Cine en televisión, El País*, 27 marzo 1990.
- Fernández, Santos, Angel: Cine Inseparables, “*El mito del doble*”, El país, 24 de abril de 1989.
- Fernández, Santos, Angel: “*El otro*”, El País, 19 de mayo de 1989.

Freixas, Ramón y Bassa, Joan: *“Mujeres libertarias en la guerra civil: un viejo proyecto realizado hoy por Vicente Aranda”*, 13.04.96, Dirigido por, N°.245.

Freixas, Ramón: *“Tiempo de silencio”*, Dirigido por, N°134, Barcelona, Marzo de 1986, pág.30, 31 y 32.

Guerrero, Ana et al: *“Al otro lado del espejo”*. Trabajo de investigación para la asignatura “Literatura y Medios Audiovisuales” de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Autónoma de Barcelona, mayo 1997.

Guarner, José Luis: *“Tiempo de silencio”*. La Vanguardia. Barcelona, 20/03/1986.

López Llaví, *“Una pel·lícula que té més d'un quart de segle i ensorpren la modernitat”*. Crítica de Cinema. Avui, 17 de julio, 1984.

*“Lugares de mitos y leyendas”*, *“La leyenda del Conde Drácula”*, S.A,V Editora, Barcelona.

Medem, Julio: *“Nieva dentro de Kieslowski”*, ABC, Barcelona 14.3.96. Pág. 88.

Molina Foix: *“Un cielo de película”*, 19 Marzo 1996, El País, Cultura, Pág. 35.

Molina Muñoz, Antonio: *“La vida entera en blanco y negro”*, Fotografía “Las Fuentes de la Memoria”, El país semanal. Abril 1996.

Monteagudo, Luciano: *“Krzysztof Kieslowski, El desconocido de Siempre”*, Diario Página 12, Segunda Sección, Espectáculos, 22 de mayo de 1994.

M, L: *“La pasión según don Luis”*, , Tele/eXpres, 19 de agosto de 1972, Pág.22.

Muestra de los caprichos de Goya retocados por Salvador Dalí, Museo Figueras, Agosto de 1996.

O.M: *“Ese oscuro objeto del deseo”* en Club Mundo. *“Coloquio buñueliano”*, Barcelona, 17 de febrero de 1978.

Para esta investigación realizamos dos entrevistas relacionadas con experiencias de autoscopia al Dr. Román Gubern y al Lic. Carlos Moreno.

Rebechi, Norberto: *Vértigo*, El Periodico, 22 de Febrero de 1993.

Revista, *Cahiers Du Cinéma*, Revue Mensuelle de Cinéma, Fevrier 1959, N°. 92. *“Vertigo”*, Eric Rohmer, Pág. 50.

Revista, *Cahiers Du Cinéma*, N°99 Revue Mensuelle De Cinéme, Septembre 1959, La Troisième Clé D'Hitchcock, Jean Douchet. Págs. 22-50.

- Revista *Cahiers Du Cinéma*, N°168, Revue Mensuelle De Cinéme, Mars 1967, No.188, Ingmar Bergman,/ La peau du serpent (Présentation de "Persona") par Ingmar Bergman. Le Fantome de Personne, par Jean Lous Comolli.
- Revista, *Cahiers Du Cinéma*, Cannes A Paris, *La Double vie de Véronique, La vie des morts, Hors la vie*. Juin 1991. no. 445.
- "Revista de occidente", "*Mito y Terror*", No.158 y 159, Julio y Agosto de 1994.
- Revista Nickel Odeon, Revista trimestral de cine, Otoño 1997, Número ocho, Edita Nickel Odeon, Madrid, "Ordet-Vértigo"
- Revista "La Vanguardia" Magazine, Marzo 1996.
- Revista "Estrella Magazine" de "La Caixa", primavera 1996.
- Revista "El País", 20 años, mayo 1996.
- Revista Archivos de la Filmoteca, 1993, Valencia, N°7 de set-nov, N°17, febrero de 1995, "*A las mujeres también nos gusta mirar a Kim Novak*".
- Revistas "*El amante cine*", Revista mensual de cine, Buenos Aires, 1994-2001.
- Revista "*Salud, para todos*", "*La era de la comunicación es una era de soledad electrónica*", año VIII, Número 42, Octubre 1999.
- Revista "*Salud, para todos*", Revista "*Salud para todos*", Entrevista a Román Gubern, Acerca de lqas fobias y otros traumas de las generaciones postindustriales. "*Claustrofilia vs. Agorafilia*", Agosto de 2001.
- Revue Poétique, Dolezel, L : « *Le triangle du double. Un camp thématique* », *Revue Poétique*, nº 64, Nov. 1985, Seuil.
- Riambau, Esteve y Monterde: "*Dossier La Guerra Civil: 50 años de cine español*". Barcelona, Julio Agosto 1986 N° 138.
- Riambau, Esteve: *Hitchcock i el vertigen*, Cinema a casa, Avui,dimarts 27 de marzo de 1990.
- Riambau, Esteve: "*Vértigo*" torna a Barcelona, AVUI, 7 marzo De 1997.
- Riambau, Esteve: "*Vértigo*" (De entre los muertos) AVUI, 1 marzo de 1998.
- Riambau, Esteve: "*L'Espanya dels anys Quaranta*". Avui. Barcelona, 18/03/1988.
- Riambau, Esteve y Monterde: "*Dossier La Guerra Civil: 50 años de cine español*". Barcelona, Julio Agosto 1986 N° 138.
- Rodríguez Marchante, E. "*La doble vida de Verónica*": *en la misma línea de lo perfecto*", ABC, 22 de enero, Madrid, 1992.

- Rodríguez Marchante, E: *“La muerte, según Krzysztof Kieslowski: Un país, dos vidas, tres colores”*. ABC, Madrid, 14-3- 96.
- Salvany, Joan: *“La doble visió d’un cinema estrany, lent, però profund i bellíssim”* Diari de Barcelona, La Platea Crítica, 14 de Abril de 1992.
- Sánchez, Noriega, *Inseparables: Un film que va més enllà de mite del “doble”*, Cine para leer, Cine Club L’Hospitalet, Temporada 1990/91. Comentari Crític, Pág.5
- Sampere, Josep, El racó del cine Club, *“La doble vida de Verònica”* Diari d’Igualada, 11 de març de 1993.
- 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.
- Siclier, Jacques: Estreno en París de *“Ese oscuro objeto del deseo”*, Buñuel, el subversivo”, Tele/eXpres, 19 de agosto de 1972, Pág.22.
- Tesis doctoral de Josep Catalá Domènech, *“La escena Metáforica (Las transformaciones de la imagen en la era de la Visión Tecnológica)”*, UAB, 1996.
- Tesis di Laurea Di Ludovico Longui *“IL Cinema di Vicente Aranda”* Università Degli Studi Di Bologna, Facolta Di Lettere e Filosofia. Relatori Prof.Leonardo Quaresima. Prof.Antonio Costa.
- Vila, Santiago: Eutopías 2º época, *“Jekyll/Hyde”* Literatura, cine y psicoanálisis, Ediciones Episteme. S. L, Valencia, 1996.
- Visita a la exposición *“Las Fuentes de la Memoria III”*. La Caixa, Barcelona. Mayo de 1997.
- Vidal, Núria: *“Krzysztof Kieslowski presenta un film sobre emocions i pressentiments”*, Proyector, Set Dies, 5 de abril de 1992.
- Vidal, Núria: *“Misterios y prodigios”*, La Doble vida de Verónica,El Observador, Cine, 18 de abril 1992.
- Viota, Paulino: “Pierre Louÿs- Von Sternber -Dos Pasos-Buñuel, *“Trama y Fondo”*, lectura y teoría del Texto, Madrid,1996. revista Nº2 abril de 1997.
- VV.AA, *“¿Buñuel? La mirada del siglo*, Edición a cargo de Yasha David, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1996, Madrid España. Museo del Palacio de Bellas Artes, 1996. Muestra basada en un proyecto realizado por la Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland de Bonn en 1994.Madrid España. Museo del Palacio de Bellas Artes, 1996.Muestra basada en un proyecto realizado por la Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland de Bonn en1994.

VV.AA: *"Dossier Cine Español"*. Dirigido por, Abril 1984, N°114.

VV.AA: Jacques Tourneur, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, selección de Textos, Valeria Ciompi, Miguel Marías, Toni Partearroyo, Filmoteca Española, 1988.