



EL CINE Y SU DOBLE

DOBLE

Se dice que cada uno de nosotros tiene un doble que pertenece al pasado o que viene del futuro. La literatura tiene registros sobre la existencia del *doppelgänger*. Es curioso cómo actúa esa versión malvada de uno mismo. Resulta que es como mirarse al espejo. El cine ha desentrañado ese misterio y el *doppelgänger* ha tomado acción a través de la pantalla para jugar a que existe la magia. En esta nota conoceremos más acerca de ese misterio.

Eduardo A. Russo

▶ *El doble*

Introducción: figura y estructura

Planteemos una sospecha inicial: la cuestión del doble mantiene una relación oscura y crucial con el cine. Si bien hay dobles en relatos orales o escritos de numerosas culturas, o prosperan también en otros modos de creación de imágenes como la pintura o la fotografía, los dobles parecen activarse con particular énfasis cuando llega el momento de su aparición y evolución en pantalla. El doble como presencia acuciante, engañosa, admonitoria, persecutoria, incluso posible y fatal suplantadora, suele requerir la asistencia del poder mimético de la imagen. Y aquella que produce el cine le resulta particularmente eficaz.

Cuando se toca el tema del doble en relatos e imágenes, uno de los modos de acercamiento más frecuente consiste en abordarlo como figura claramente reconocible y recurrente a lo largo de la historia de las ficciones literarias y luego cinematográficas. Sin duda, es un *leitmotiv* que en el cine retorna una y otra vez dentro de diferentes marcos genéricos desde la comedia hasta el *thriller*, la ciencia ficción o bien, por sus peculiares implicaciones, acostumbra asentarse con cierta preferencia en el cine fantástico y de terror. Encarar al doble de ese modo inclina a reseñar y cotejar unos cuantos casos célebres en pantalla, obligadamente relacionados con sus fuentes o correspondencias en el campo literario, toda vez que la situación lo permita. Es una aproximación lícita, aunque acaso ejercida con demasiada frecuencia. Lo que intentaremos aquí intenta adentrarse en otra dirección: exploraremos algunos ángulos significativos, ahondando en cierto suelo común que deja en evidencia las distintas manifestaciones del doble en el cine y de un doble del cine, propio de este medio, para encontrar algunas estructuras clave dentro de lo que podríamos considerar, en sentido amplio, una antropología de lo cinematográfico.

Dobles antiguos y modernos

Como alude a cierto núcleo imaginario que el cine explotará de manera radical, resulta inevitable remon-

En cierto modo, podría afirmarse que el cine no era otra cosa que una factoría de dobles espectrales de seres vivientes. Otra dimensión fundante del cine estaría representada por Georges Méliès: la orientada hacia la presentación de metamorfosis.

tarnos a una variante altamente influyente: la del *doppelgänger*. El término fue acuñado por Jean Paul a fines del siglo XVIII, arraiga en el núcleo mismo del romanticismo alemán y forma parte crucial del imaginario decimonónico. *Doppel*, doble, y *gänger*, andante, el que marcha. Advirtamos que la noción alude no solo a la duplicación de alguien, sino a su aparición en movimiento, con un andar que no es azaroso, sino empeñado en seguir al original con la obstinación de una sombra.

Desde los tiempos románticos fundantes de E.T.A. Hoffmann hasta las pesadillas victorianas de Robert L. Stevenson, el doble marchó, con su particular insistencia, a lo largo del siglo XIX. Según apunta Antonio Molina Foix, algunas tradiciones nórdicas y germánicas y planteaban en sus relatos populares la confrontación con el doble como mala señal o nefasto anuncio de la desaparición del afectado. Como tantos otros elementos recuperados por el romanticismo desde ciertos rincones lejanos de la historia, el viejo doble del relato

maravilloso mutó en un *doppelgänger* más perturbador. Como otros ingredientes del caldero de la imaginación que bullía en esa centuria, muy tempranamente fue a recalar en el cine. Si el *Doppelgänger* era aquel doble fantasmal que marcha al lado de un ser vivo ¿cómo no iba a ser convocado por esa maquinaria que hacía moverse en pantalla a figuras demasiado espectrales para ser cuerpos vivos, pero demasiado realistas y animadas para comportarse como meras imágenes?

El asombro y eventual estremecimiento de los espectadores se producía ante fenómenos que, en cierto sentido, renovaban por medios tecnológicos algo del viejo poder de las apariciones.

Ya sea en versión antigua o moderna, la misma presencia del *doppelgänger* desafía aquello más íntimo de cada uno: su condición única, su identidad. En el contexto del cuento maravilloso de las tradiciones populares, esas presencias eran admisibles en un universo de correspondencias sobrenaturales aceptado por una mentalidad abierta al influjo de lo numinoso. En la modernidad romántica dicha aparición ya no será ese inesperado doble que podrá ser acechante o eventualmente un mensajero protector proveniente de un orden superior, sino que se convierte en una anomalía perturbadora y fundamentalmente inexplicable. Y además colapsa a la razón, que sanciona a esa aparición como imposible.

La máquina de hacer dobles

Hace exactamente sesenta años, Edgar Morin publicó un libro excepcional, *El cine o el hombre imaginario*. Desde una perspectiva que cruzaba filosofía, sociología y antropología, formulando un ensayo que aún hoy es posible leer con provecho. En sus capítulos iniciales, Morin instalaba al doble como asunto fundamental del cine, desde los tiempos de los Lumière y sus contemporáneos. El autor proponía que esos cuerpos en pantalla, proyectados por extrañas máquinas de captura y restitución, convocaban a una espectral fiesta de (re)apariciones que ponían en juego



► A través del espejo

una ancestral tensión entre la vida, la imagen y la muerte.

En su intelección del doble en la raíz de la imagen cinematográfica, Morin, acompañando algunas intuiciones de André Bazin, se remontaba a los ritos funerarios y a ciertas prácticas de la imagen como conservación de la vida *in efigie*, en un recuento que luego prolongaría con mayor detalle en su libro *El hombre y la muerte* (1957). En cierto modo, podría afirmarse que el cine no era otra cosa que una factoría de dobles espectrales de seres vivientes. Otra dimensión fundante del cine estaría representada por Georges Méliès: la orientada hacia la presentación de metamorfosis. Otro modo de leer la duplicidad inicial del cine entre Lumière y Méliès. Ya no la oposición entre realismo y fantasía, o la más cuestionable aún, como recordaría Godard, entre presunto documental y ficción, sino una bipolaridad de opuestos igualmente fantasmáticos e inquietantes: dobles y metamorfosis. El cine Lumière llamaba al doble y con él a una inquietud patente

que atravesaría, por ejemplo, toda la historia del cine familiar: esas películas donde uno ve en pantalla, en otro tiempo, a esos que han rodeado su vida o (en caso más perturbador) a los ya ausentes. Si en el antiguo Egipto, el doble (*Ka*) era una de las varias formas del alma, precisamente la de la réplica espectral que aseguraba al difunto el tránsito exitoso por la tierra de los muertos, el doble romántico será, por lo contrario, un agente ominoso: así lo atestigua rápidamente la imaginación cinematográfica cuando el *doppelgänger* hace lugar a la pesadilla.

El escalofrío redoblado

Un detalle interesante de *El doble*, el influyente estudio que desde el psicoanálisis dedicase a este tema Otto Rank, radica en que el mismo comienzo del libro recurre a la ficción cinematográfica. De hecho, la primera redacción de ese estudio, en tanto artículo escrito hacia 1914, está estrechamente ligada a *El estudian-*

te de Praga (1913), de Stellan Rye y Paul Wegener, y así quedó, iniciando el tratamiento del tema, cuando accedió al rango de libro en 1919. Para apreciar el complejo entramado con el que el *doppelgänger* cobra su inquietante identidad cultural en el cine, no está demás recordar que en el germen de aquella película guiada por el escritor Hanns Heinz Ewers concurrían el *William Wilson* del estadounidense Edgar Allan Poe y un poema del francés Alfred de Musset, más una pizca del *Fausto* de Goethe. De allí en más, los dobles pulularon entre el drama psicológico y el terror, trasvasándose de la Alemania de Weimar al *thriller* americano y el *film noir*, en un legado que también impactaría de modo crucial en las ficciones paranoides de la década dorada de la ciencia ficción, durante los años cincuenta.

El bagaje europeo de un realizador como Robert Siodmak garantizó el compromiso imaginario en *El espejo oscuro* (1946), drama policial hollywoodense donde Olivia de Havilland interpretaba a dos gemelas

que compensaban su imposibilidad de diferenciación física con la radical oposición de sus atributos psicológicos y morales. Como el cine es afecto a dobles y espejos, ese mismo año Hollywood agregaba a la tradición central del *doppelgänger* otra apelación a los gemelos antitéticos en *Vida robada* (*A Stolen Life*, Curtis Bernhardt, 1946) en un *tour de force* interpretativo a cargo de Bette Davis interpretando a dos hermanas, una todo bondad y la otra, como quiere la ley de las compensaciones, más bien lo contrario. Paralelamente tuvo lugar otra extraña correspondencia: en México y sin ningún contacto con Hollywood, Roberto Gavaldón proponía a Dolores del Río en similar desdoblamiento en el hipnótico drama criminal *La otra*. Esa historia, casi veinte años más tarde, sería a su vez filmada en Estados Unidos como *Quién yace en mi tumba/Gemelas Mortales* (*Dead Ringer*, Paul Henreid, 1964). En ella, las gemelas antagónicas serían protagonizadas por una Bette Davis ya madura y propensa a los estremecimientos del *grand guignol*. No deberíamos extrañarnos de estas raras series de coincidencias

y recurrencias: los asuntos de *doppelgänger* suelen tener estas tortuosas, dobles gamas de relaciones.

¿Cómo aparecen los dobles?

Uno de los aspectos interesantes que la puesta en escena de un *doppelgänger* implica en pantalla es el frecuente recurso al lenguaje cinematográfico y a los efectos especiales. Por cierto, cualquier película que proponga dobles interpretados por el mismo actor o actriz suele hacer uso cabal de esa superchería fundadora del estilo clásico en el cine que es el plano-contraplano. Filmar un diálogo o un encuentro de dobles siempre ha explotado magistralmente a ese artificio de montaje que permite al intérprete una bilocación cinematográfica. Pero la historia del cine demuestra que a menudo hace falta algo más, esto es, hacer convivir en pantalla a esas dos presencias enfrentadas, original y copia. Todo allí vacila y se abre la dificultad angustiada de precisar quién es quién, si es que esto es posible. Aquí aparece el nada desestimable desempeño espectacular

de ese duelo provocado por un *doppelgänger*: los efectos visuales. Pero no aquellos FX que ostentan su presencia espectacular, sino toda una gama de argucias ópticas, fotográficas hace ya un tiempo digitales destinadas a hacerlos aparecer simultáneamente en pantalla ante los azorados ojos del espectador. Así, desde las virtuosas dobles exposiciones (que hicieron ganar el Óscar a mejores efectos visuales a *Vida robada*) a complejos mecanismos preimagen digital, integrando pantalla verde y movimientos computarizados de cámara en que llevaron al pasmo en *Dead Ringers*, para recalcar en plena era digital con la posibilidad de clonación *ad nauseam* marcando, en cierto sentido, el fin de la era del asombro por el doble, desplazando la inquietud hacia lo que esa presencia oculta.

El doble puesto a prueba: la rutina del espejo

Un número de larga tradición en el cine cómico revela de forma aleccionadora

y con efectos infaliblemente hilarantes esa aficción por el doble que impregna al cine. Se trata de la conocida como *broken mirror routine*. En ella, un personaje que accidentalmente ha roto un espejo de cuerpo entero, o de medio cuerpo, juega a redoblar las acciones de otro que, inadvertidamente, se enfrenta al marco creyendo su superficie aún intacta. Max Linder la realizó en su cortometraje *Le duel de Max* (1913), y la paternidad de la rutina fue disputada con el oscuro dúo cómico alemán Schwarz Bros., quien la registró legalmente como propia y la explotó intensivamente en el *vau-deville* europeo y americano de la segunda década del siglo XX. Linder puliría la rutina al punto máximo en *Siete años de mala suerte* (1921), pero mientras tanto, incursionó en ella Charles Chaplin ligándola explícitamente con el *doppelgänger* en el revelador corto *The Floorwalker* (1916). Harpo y Groucho Marx, en la inigualable *Sopa de Ganso* (Leo McCarey, 1933) la llevaron hasta el delirio —e incluye en un momento inolvidable la irrupción de un tercero en discordia dentro del duelo de dobles—. Y pronto la rutina accedió al ámbito hogareño vía televisión en un célebre pasaje de *Yo quiero a Lucy*, enfrentando a Lucille Ball y el mismísimo Harpo en un duelo que demuestra por el absurdo y con desopilantes detalles el poder de los dobles en pantalla. Hasta hoy, es posible ver el número en varios *sketches* que, en toda la gama de calidades posible, retoman y comentan desde el humor la vieja conmoción del encuentro con el doble.

Obsesionados por el doble

Un director clave, en lo que a dobles respecta, ha sido Alfred Hitchcock. Es posible ver sus implicancias más negras en un registro que por el realismo accede a la metafísica en las desventuras de *El hombre equivocado* (1956), con su seriedad desusada para el cineasta, y sin duda es una oscura atracción ligada al nudo entre erotismo, muerte y *doppelgänger* lo que motoriza el giro en espiral eterno de *Vértigo* (1958). No hace falta destacar hasta qué punto un doble

Un número de larga tradición en el cine cómico revela de forma aleccionadora y con efectos infaliblemente hilarantes esa aficción por el doble que impregna al cine. Se trata de la conocida como *broken mirror routine*.

devorador y mortífero organiza la intriga entera de *Psicosis* (1960), aunque tal vez la pieza hitchcockiana que de modo más ejemplar haya incursionado en la tradición del *doppelgänger* sea el capítulo dirigido por el cineasta para la serie *Alfred Hitchcock Presenta: El caso de Mr. Pelham* (1955). Tom Ewell interpreta allí un ejecutivo inexorablemente desplazado por un *doppelgänger* que invade su espacio hasta los ámbitos más íntimos, en una trama cuyos determinantes oscilan entre lo psicológico y lo decididamente diabólico. El tono del episodio despliega un humor negro y desesperado hasta lo terminal: el asedio hace tambalear no solo la identidad de quien padece su presencia, sino también su mundo entero. Como si introdujera por su misma aparición una suerte de anomalía cósmica, una cuña de explosiva antimateria en el mundo conocido. Y hablando de obsesos, bien las variaciones sobre Hitchcock que desarrolla Brian de Palma entre los setentas y noventas como intrincados ensayos donde el *doppelgänger* es un elemento central.

En las fronteras mismas de una identidad en estado de inminente derrumbe, se hace obligatorio citar las dificultosas fronteras establecidas entre personajes y extremas performances actorales en *Persona* (1966) de Ingmar Bergman. En el cine europeo resulta difícil olvidar, revisando este tema, a la producción de un cineasta obsesionado con los dobles como el recientemente desaparecido Andrzej Zulawski, desde su primer largometraje, *La tercera parte de la noche* (1971), hasta la alucinatoria *Una mujer poseída* (1981); y en un registro más contemporáneo, puede oficiar como contraejemplo del efecto dramático que producen los dobles a lo que ocurre en la misteriosa *La doble vida de Veronica* (1985), de Krzysztof Kieslowski, donde el *doppelgänger*, en un extraño giro posromántico, resulta más bien el doble fantasmal que pasando al más allá permite conectar un ser viviente con una dimensión oceánica más allá de sí misma. Frente a la rara apología de una identidad abierta y en suspenso elaborada por Kieslowski, tal vez el caso más perturbador y claustrofóbico de un drama de dobles fue propuesto por David Cronenberg en *Pacto de amor* (*Dead Ringers*, 1988). En este film mesuradamente extremo, la crisis de identidad de los gemelos Mantle cede ante la vida presentada como un evento material, polimorfo y sin salida, haciendo de cada 'yo' una ficción frágil, una cáscara que cede ante una pulsión de muerte de la que el doble no es más que una máscara.

De lo especular a lo especulativo

En la primera versión cinematográfica de *Frankenstein* (J. Searle Dewey, 1910), se produce un instante revelador cuando la criatura, una copia malhecha del barón Frankenstein, es derrotada: literalmente se disuelve en un espejo de cuerpo entero. Previo al auge del cine fantástico alemán, este pequeño film rodado en la factoría Edison revela ese curioso saber del cual Mario Praz advertiría: llamar 'Frankenstein' a la criatura, llevando el nombre de su creador, bien podría designar un oscuro juego de dobles generado por una cien-



Vida robada ◀

cia sin límite, como ocurriría en el más evidente *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert. L. Stevenson. Estas narraciones prototípicas, ancestros de la ficción especulativa, no son sino dos muestras de la presencia de esta configuración del *doppelgänger* en la matriz del género. Al menos desde *Metrópolis* (1927), la figura del robot suele convocar al *doppelgänger* en sus versiones más letales, desplazándose de lo fantasmagórico hacia lo maquínico; mientras las invasiones alienígenas optan por suplantar uno por uno al género humano replicando dobles casi perfectos, como lo atestiguan *Invasores de Marte* (W. Cameron Menzies, 1953) o *La invasión de los ladrones de cuerpo* (Don Siegel, 1956) ¿Cómo se invade a la Tierra? Armados de pragmatismo, los extraterrestres suelen pensar que más efectivo que arrasar el planeta con armas galácticas, pueden ser los dobles.

Dentro del género, acaso quien más lejos llevó las implicancias del *doppelgänger* fue Philip K. Dick, cuyas ficciones profusamente adap-

tadas al cine ofrecen un verdadero catálogo de dobles en sus diferentes posibilidades narrativas. Entre ellas destacamos por su condición brillantemente reflexiva *Una mirada a la oscuridad* (A Scanner Darkly, Richard Linklater, 2006).

Extrañezas del *doppelgänger* contemporáneo

Arribando a la pantalla actual y más allá de difundidos casos *mainstream* como *El club de la pelea* o *El cisne negro*, en ese terreno que vagamente puede calificarse como cine independiente; dos rarezas recientes se suman al tema y variaciones del *doppelgänger* en el cine: *El doble*, (The Double, 2013), del británico Richard Ayoade y *Enemy* (2013) del canadiense Dennis Villeneuve. La primera, adaptada del relato del mismo nombre escrito por Fiodor Dostoievsky. La segunda, versión de *El hombre duplicado*, de José Saramago. La película de Ayoade

convoca un mundo que parece oscilar entre su fuente declarada y las oscuras ficciones de un Kafka, donde la irrupción del doble es un factor que instala una corrosiva anomalía en un mundo normativo tan absurdo como implacable. En *El hombre duplicado*, la coartada psicológica y una serie de elementos de trabajo simbolismo instalan al doble como enigma a descifrar, aunque —para bien de la película— toda interpretación posible no disipa el clima de pesadilla. Ambas, más allá de sus logros parciales, hablan del potencial intacto de un arquetipo del cual aún cabe esperar avatares significativos.

Epílogo: el doble que acecha en la oscuridad

Examinar al *doppelgänger* lleva a pensar el cine y nos recuerda a ese sujeto ante la pantalla que no por familiar resulta menos extraño: el espectador. Parte sustancial del juego que los espectadores han venido

jugando desde sus años iniciales tiene que ver, sin dudas, con cierto tipo de desdoblamiento. O más bien de una secuencia de desdoblamientos en serie.

La irrupción de un doble en pantalla instala al espectador en una posición por la cual resulta interpelado de modo inmediato. Como si en esa situación resonase esa duplicidad que se abre al ver un film, sentado en una butaca y a la vez dentro del espacio del cine, sabiendo que está viendo una película y a la vez sintiéndola como algo que lo mueve de modo tan intenso que no debería ser solo eso. Vive su vida, y a la vez, temporarily pero simultáneamente, esas otras vidas fantasmales que se despliegan delante suyo. En la doble vida que rige al espectador cinematográfico sospechamos, de manera oscura, que allí toma lugar el inquietante encuentro entre lo reconocible y lo desconocido; una situación en esos términos que Rimbaud plantease de forma insuperable en una carta a George Izambard, el 13 de mayo de 1871: *Je est un autre, yo es otro.* ◻



Una mirada a la oscuridad ◀

DUPLAS DE TERROR

Amanda Ramos Taira

Tal como reza el dicho, dos cabezas piensan mejor que una y los personajes del cine de terror no son la excepción. *Funny Games* (1997) y *Scream: La máscara de la muerte* (1996) son ejemplos de duplas compuestas por psicópatas asesinos que se alían en busca de diversión, más allá de que la primera se acerque al género de terror sin pertenecer a él. Por supuesto, ambos casos presentan notables diferencias. Haneke crea un ambiente de sólida complicidad entre Paul y Peter, cuyas mentes enfermas se complementan al tratarse de personalidades opuestas: mientras Paul representa la seguridad y el carácter fuerte de quien posee el mando, Peter es el tipo sumiso y dependiente que cumple las



▶ El resplandor

órdenes del primero. De igual manera, *Scream* muestra a Billy y Stu como jóvenes asesinos —bajo la máscara de Ghostface—, pero con menor capacidad para idear un plan que los libre del fatal desenlace.

Así como los trastornos mentales pueden crear asociaciones entre personajes, el lazo afectivo es fuente de estrechos vínculos. La película sueca *Déjame entrar* (2008) y la norteamericana *Una chica vuelve a casa sola de noche* (2014) exploran cómo la conexión romántica logra que el miembro racional de la dupla apoye y se convierta en cómplice de las conductas sobrehumanas e inevitablemente mortales de su pareja. Ejemplos similares se encuentran en *El regreso de los muertos vivientes 3* (1993) y *Rec 3: Génesis* (2012). En esta última película se advierte que tal lazo conforma el núcleo de la historia y permite que la dupla supere situaciones nefastas para llegar al

reencuentro entre ambos personajes. Un escenario semejante se perfila en *Planeta Terror* (2007), con el añadido de que la pareja protagonista utiliza este vínculo con el propósito de salvar a la humanidad de una pandemia *zombie*.

Sin embargo, el amor no es el único motivo para la conformación de parejas cinematográficas. En *Está detrás de ti* (2014), la supervivencia individual es el eje central y, para tal fin, mantener relaciones sexuales en cadena es fundamental para la salvación de cada eslabón. El engaño hacia el otro integrante de la efímera dupla se justifica mediante la primitiva pulsión de vida.

Por otro lado, existen películas cuyas duplas poseen intereses contrapuestos y la historia gira alrededor de dos personajes: el asesino y la víctima. Un claro ejemplo de esto es *El resplandor* (1980), donde el

esposo, impulsado por el clima gélido y la soledad, pierde la razón y convierte a su pareja en presa de su locura. Otra cinta de esta naturaleza es *Miseria* (1990), en la que el personaje interpretado por Kathy Bates secuestra al escritor accidentado y lo retiene por la fuerza a fin de saciar su enfermiza obsesión.

Finalmente, las duplas no necesariamente implican la presencia de dos seres. En la novela de Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1996), la lucha entre el bien y el mal tiene como campo de batalla a un mismo individuo con dos personalidades antagónicas. Las adaptaciones de 1920 y 1931, llevadas a la pantalla grande, presentan al personaje del médico como el modelo a seguir: un hombre decente y caritativo, mientras que la encarnación del lado decadente y malévolo del ser humano recae en Mr. Hyde, quien termina aniquilando a Jekyll.