

El tema del doble en el cine

Ernesto Pérez Morán*



Charles Chaplin en El gran dictador.

Cuando en el número anterior de esta revista se hacía un recorrido por las versiones más conocidas de la novela El doctor Jekyll y Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson, apuntábamos la oportunidad de referirnos monográficamente al tema del «doble» —consustancial al cine mismo, dado que todo espectador se ve reflejado de algún modo en los personajes que aparecen en la pantalla—, para dar cuenta de algunas películas especialmente significativas que lo han abordado desde distintas perspectivas.

Si el repaso de las adaptaciones cinematográficas de la novela de Stevenson se saldaba con un balance negativo, no puede decirse lo mismo de los acercamientos filmicos al motivo del doble. En primer lugar, porque las versiones de *El doctor Jekyll y Mr. Hyde* partían con la desventaja de enfrentarse a un texto que condicionaba demasiado su traslación a imágenes. Una dependencia mal entendida que se unía al complejo con el que los guionistas abordaban el conflicto del doble, adscrito en este caso a una novela determinada, dada la supuesta superioridad de la literatura sobre el cine, que se dio por sentada hasta bien avanzada la historia de éste. Pocos cineastas se atrevían a dar la vuelta a ese espejo y manipular los referentes literarios con libertad. Sólo cuando la modernidad y la posmodernidad entraron en escena con su atrevimiento característico aparecieron destellos de filmes notables que aportaban nuevos aspectos al relato de Stevenson. Y, por otra parte, ni éste es el único texto que habla de la dualidad del ser humano ni sus adaptaciones directas constituyen la única vía posible para abordar un asunto tan sugerente.

De entrada, hay que eludir la tentación de ver resonancias del tema del doble en la mayoría de las creaciones artísticas. Muchos estudiosos lo han extendido de forma abusiva a cualquier manifestación literaria o cinematográfica que gire en torno a un enfrentamiento, olvidando que prácticamente toda narración implica un conflicto. Será seguramente más productivo bucear de forma tan libre como selectiva entre algunos títulos representativos de la historia del cine y que se han acercado expresamente al individuo en su perspectiva dual. Lo haremos con un criterio cronológico, empezando con simples alusiones a movimientos que contemplaban ese fenómeno en su propia formulación teórica, como el expresionismo, presente ya en la versión de *El estudiante de Praga* (1913), de Paul Wegener y Stellan Rye, o al periodo en el que proliferaron las aproximaciones cinematográficas a obras de Dostoievski, Hoffmann o Maupassant, que con enfoques muy diferentes —los trastornos mentales en el primer caso, el recurso a lo fantástico en los otros— habían tocado ya el tema.



Arriba, fotograma de *Ser o no ser*, de Lubistch. Con faldas y a lo loco (abajo).

Los maestros que llegaron de Europa

Cuando parecía que las dos caras de la realidad humana se habían expuesto ya

suficientemente al haz de luz del proyector, dos genios elaboraron, en clave de comedia, otras tantas joyas. Dos directores, uno humanista y tirando a sensiblero, el otro cínico y desafiante con el



Fotogramas de *El profesor chiflado* (arriba) y *Persona*.

espectador. Dos formas de hacer reír: Charles Chaplin y Ernst Lubitsch. El primero se valió, en *El gran dictador* (1940), del parecido físico entre dos personajes —el propio Chaplin interpretó tanto a Hynkel, trasunto de Hitler, como al barbero judío, reflejo crepuscular de un Charlot que hablaba por fin— para construir el argumento de una denuncia satírica de las atrocidades del nazismo. Esta película, de la que Chaplin diría años después que no la habría realizado de haber sabido toda la verdad sobre los campos de concentración, supuso la entrada definitiva de su autor en el cine sonoro, aunque siguiera burlándose de él en la escena en la que Hynkel habla al pueblo en una jerga incomprensible, como había apuntado ya fugazmente en *Tiempos modernos* (1936).

El gran dictador es una fábula moral con evidentes tintes humanistas, además de otra muestra del talento de un cineasta capaz de plantear secuencias como aquella en la que Hynkel y su colega italiano Napaloni compiten en la peluquería para colocarse en la posición más elevada, como símbolo visible de la pugna por imponerse sobre su émulo y rival al mismo tiempo. La idea del desdoblamiento sirve de excusa argumental indudablemente cómica, pero Chaplin tiene la honradez intelectual de no hacer del barbero-víctima, y de todo lo que representa, un héroe perfecto, sino que se atreve a mostrar también sus miserias —la insolidaridad de la secuencia de las monedas en el pudín, el «sálvese quien pueda» de su historia de amor con Hannah—, que en nada disminuyen la perversidad de su doble.

Con una trama en cierto modo similar, Ernst Lubitsch incorporó en *Ser o no ser* (1942) un punto de vista más amplio. El cineasta de origen alemán orquestó una elegante comedia en torno a una compañía de teatro cuyos integrantes se hacen pasar por soldados nazis mientras uno de ellos suplanta al mismísimo Hitler. Lubitsch introdujo, entre otros, un elemento que años después iba a desarrollar Ingmar Bergman: la representación escénica y el mundo de las apariencias como entramados accesorios que laten bajo el conjunto de relatos entrecruzados.

El recurso al disfraz, habitual en Lubitsch, oculta la duplicidad de unos seres



Dos imágenes de *Vértigo*, de Hitchcock.

que se mueven entre el drama y la comedia con inusitada fluidez. No es de extrañar que Billy Wilder, su discípulo más aventajado, tomase este aspecto como una de las señas de identidad de su cine, al tiempo que apuntaba la presencia del doble en no pocas películas: en *Irma la dulce* (1963), Jack Lemmon interpreta tanto a Nestor Patou, el joven e ingenuo policía, como al atrevido y excéntrico Lord X, que intenta conquistar a la prostituta de buen corazón interpretada por Shirley McLaine; *Con faldas y a lo loco* (1959) despliega sus enredos

alrededor de las múltiples identidades de la pareja protagonista —Jack Lemmon como Jerry y Daphne, y Tony Curtis como Joe, Josephine y Junior—, lo que permite explotar los mecanismos de la comedia hasta alcanzar la perfección; y en *¿Qué pasó entre mi padre y tu madre?* (1972), Wendell Armbruster Jr., de nuevo interpretado por un Lemmon ya maduro, acaba repitiendo la historia de su padre, que huía en secreto a la isla de Ischia para disfrutar del verano en compañía de su amante. Padre e hijo —y madre e hija, en el caso de ellas—, apariencia de moral e

instintos liberados, frialdad anglosajona y sensualidad mediterránea, funcionan aquí como otras tantas combinaciones del tema central del doble.

El profesor Freud

Las mismas que aparecían de forma transparente en otra comedia, *El profesor chiflado* (1963), dirigida e interpretada por Jerry Lewis, separado ya de su pareja artística durante años, Dean Martin, y que elaboró un delicioso experimento inspirado en la idea de Stevenson. El profesor Kelp es un científico acomplejado y patoso que da clases en la universidad. Las burlas de sus alumnos y la atracción que siente por la joven Stella le llevan a emprender unas investigaciones que le ayuden a mejorar su imagen. Tras varios incidentes cómicos, logra dar con un brebaje que, ingerido en la dosis justa, le convierte en el atractivo y chulesco Woody Love, cuya apariencia y gestos recuerdan por cierto con insistencia a los del citado Dean Martin. Esa metamorfosis no sólo invierte el recorrido habitual en las adaptaciones de *El doctor Jekyll y Mr. Hyde* —desde la belleza a la fealdad, manteniendo a su vez las pulsiones sexuales en el personaje «resultante»—, sino que sirve de vehículo perfecto para las dotes histriónicas del actor, generalmente despreciado por su tendencia al exceso pero que exhibe aquí toda su capacidad para manejar registros muy diferentes. Entre sus hallazgos figuran varios homenajes a películas clásicas —el plano subjetivo tras la primera transformación nos escamotea su nueva imagen apolínea, como había hecho Delmer Daves con Humphrey Bogart al comienzo de *La senda tenebrosa* (1947)—, incluidas algunas versiones de *Jekyll y Hyde*: los latidos de su corazón que se oyen en el laboratorio remiten al mismo recurso utilizado por Rouben Mamoulian en *El hombre y el monstruo* (1931); por otra parte, el *flashback* que describe un episodio de la infancia del protagonista, desvelando la existencia de una madre castradora, introduce un elemento deliberadamente freudiano, que resultará decisivo al final; y, a pesar del mensaje ambiguo y paternalista que transmite, el desenlace supone una variante casi inédita en las versiones cinematográficas

cas de la novela de Stevenson. Por desgracia, el recuerdo de esta película se ha visto empañado en los últimos años por unas actualizaciones innecesarias y zafias, de la mano del insoportable Eddie Murphy, que se ha atrevido a destrozar *El profesor chiflado* en dos ocasiones.

El doctor Scottie y Mr. Hitchcock

Abandonando por un momento el terreno de la comedia, pero no las connotaciones freudianas, hay que referirse ahora a Alfred Hitchcock, que había llevado a cabo cinco años antes uno de los acercamientos más impresionantes al tema del doble. *Vértigo* (1958) es una síntesis perfecta de las virtudes del cineasta. Su habilidad para mostrar en imágenes lo que otros creadores sólo son capaces de expresar con tediosos parlamentos, su uso inteligente y siempre justificado de los recursos técnicos y su capacidad para formular teóricamente sus motivaciones —como queda de manifiesto en la extensa conversación con François Truffaut, origen del libro *Hitchcock por Truffaut*— hacen de él una referencia ineludible para entender lo que es el cine en su vertiente hipnótica sobre el espectador, que tiende a ver en los personajes de ficción un reflejo de sí mismo. A Hitchcock se deben, entre otras muchas cosas, la atractiva diferenciación entre suspense y simple sorpresa, así como la ruptura definitiva con la sacrosanta norma de la verosimilitud.

En *Vértigo*, el maestro construye el alambicado relato de un hombre fascinado por la presencia de Madeleine, la esposa de un millonario que mantiene extraños paralelismos con su abuela. Surge entonces el desdoblamiento entre esa joven atractiva y el recuerdo de la antepasada, que resulta demasiado parecida a su nieta, quien acabará suicidándose ante la atónita mirada del protagonista. Hasta aquí la primera parte de un discurso que continúa cuando Scottie, interpretado por James Stewart, encuentra casualmente a una desconocida que le recuerda a la fallecida y establece con ella una relación enfermiza, intentando modificar su aspecto físico para hacerla idéntica al recuerdo que le persigue.



Imágenes de La estrategia de la araña (a la izquierda de esta líneas), y de La rosa púrpura de El Cairo.



Gracias al estudiado juego de colores, al uso del suspense como arma para mantener en vilo al espectador y a su propio ingenio narrativo, Hitchcock urde una obra apasionante, que se sirve de la idea del doble en las dos partes del relato. En la primera, la dualidad viene dada por el argumento y por las pesquisas de Scottie, que después, y tras la muerte de su amada, construirá una réplica en el personaje de Judy. Como no podía ser de otra manera, el cineasta se guarda varias bazas para el final, sin molestarse siquiera en atar todos los cabos, con ese desprecio por la verosimilitud que aca-

baría convirtiéndolo en el prestidigitador con más talento del cine, capaz de atreverse a mostrar ya en los planos iniciales de sus películas la idea fundamental de éstas. *Vértigo* arranca con un primer plano del rostro de una mujer, encuadrando sólo la parte izquierda, y esa mitad que se muestra denota indirectamente la otra que se oculta, lo que remite a *Persona* (1966), de Ingmar Bergman. La cámara se mueve para entrar literalmente por el ojo derecho de esa mujer inmóvil, en el que se ven unas espirales sobre las que aparecen los títulos de crédito y que preludian el ser-

pendiente juego de escaleras que van a estar presentes durante todo el metraje.

Tras esa declaración de intenciones, Hitchcock elige el punto de vista de Scottie, ocultando voluntariamente la verdadera historia de Madeleine, como había hecho Stevenson en su novela. Uno y otro juegan con el suspense en lugar de la sorpresa y no deja de ser llamativo que quien más se ha acercado al espíritu de este texto literario haya sido el director de una película que, aparentemente, tiene poco que ver con él. Pero el interés del realizador por la personalidad desdoblada no es algo aislado dentro de su filmografía. Aparecía también en *La sombra de una duda* (1943), o en *Extraños en un tren* (1951), y alcanzaba su cota más compleja en *Con la muerte en los talones* (1959), cuando Hitchcock decidió «escindir» la arquetípica figura del antihéroe en tres personajes.



Femenino plural

El término *personaje* es una de las claves de la película ya citada de Ingmar Bergman. Porque si hay una obra que desarrolle a la perfección el problema de la dualidad del individuo, manifestada entre lo que se es y lo que se parece, y siempre en relación directa con el hecho cinematográfico de ver, es sin duda *Persona*. En ella, Alma es una enfermera encargada de cuidar a Elisabeth, actriz que ha entrado en una fase de mutismo. Ambas entablan una relación en la que la primera habla, se confiesa y ataca a la segunda, que se limita a escuchar. Las escasas menciones explícitas al motivo del doble no impiden que éste palpite en cada plano de un filme que comienza con un atrevido prólogo donde se establece la conexión entre ser y personaje, entre realidad y ficción. El cineasta sueco reflexiona sobre la duplicidad inherente al ser humano valiéndose de elementos sacados de su amado teatro; de la magnífica fotografía de su operador favorito, Sven Nykvist, que despliega un constante juego de contrastes gracias a las frías luces que desvelan las imperfecciones de dos personajes que son uno solo, y de los ingeniosos encuadres que subrayan esa identificación. Nunca se ha trasladado a imágenes esa idea de una forma tan madura, compleja y bella. El plano en el que



Fotograma de *La doble vida de Verónica* (arriba) y *El último tango en París*.

los dos rostros se superponen es el cenit de una creación monumental, construida a base de combinaciones binarias: mostrar y ocultar —resumidas en las actitu-

des de una y otra—, la locura y la cordura —que se confunden en los dos personajes—, lo falso y lo verdadero —la narración cinematográfica y la ficción



Imágenes de *El gran dictador*,
La rosa púrpura de El Cairo
y *Persona*.



que ambas representan—, el ser y el parecer, que se enredan como ellas mismas lo harán frente al espejo. En otro alarde insólito, Bergman rueda la misma escena dos veces, de forma idéntica, pero tomando primero a Elisabeth y posteriormente a Alma: dos puntos de vista que constituyen el colofón de la mayor obra cinematográfica que se haya realizado nunca en torno al tema del doble.

El presente en el pasado

Si este asunto ha sido insistentemente explorado en clave freudiana, es obligado fijar la mirada en el cineasta que mejor ha sabido trasladar las interpretaciones psicoanalíticas al universo cinematográfico. Basándose en un relato de apenas tres páginas, *Tema del traidor y del héroe*, de Jorge Luis Borges, Bernardo Bertolucci dirigió en 1970, *La estrategia de la araña*, en la que un joven regresa al pueblo de su padre para esclarecer las causas de su muerte. El personaje borgiano de Kilpatrick se convierte aquí en Athos Magnani, un líder antifascista elevado a la categoría de héroe y mártir tras ser asesinado. Su hijo, del mismo nombre y llamativo parecido—ambos papeles están interpretados con sobriedad por Giulio Brogi—, inten-

tará descubrir el secreto que rodea a la mítica figura de su progenitor, lo que llevará consigo un proceso de descubrimiento de su propia identidad.

Bertolucci utiliza el relato original de un autor que ya había explorado el problema en textos recogidos en *El hacedor* o *El otro, el mismo*, para incluir un sinfín de apuntes edípicos donde el tiempo pasado y todavía presente termina revelando las mentiras y las verdades de la historia, y por tanto, del propio cine. Buen ejemplo de ello es la escena en la que Athos hijo contempla el busto de su padre, situado en la plaza del pueblo. El protagonista se desplaza alrededor de la escultura, mientras un *travelling* subjetivo representa su mirada, que no es otra que la del espectador ante la pantalla. La trampa, maravillosa, consiste en que el busto se mantiene siempre de frente—ya que se mueve a la vez que la cámara—, hurtando al espectador y a Athos hijo «la otra cara de la luna», la verdadera identidad del héroe, que a su vez contiene en sí la historia del hijo. No cabe imaginar una plasmación más dinámica y genuinamente cinematográfica del mito clásico del Jano bifronte.

Años más tarde, Bertolucci—que ya había hablado del doble en aquel críptico ensayo que se tituló *Partner* (1968), a me-

dio camino entre Dostoievski y Jean-Luc Godard— profundizaría su análisis en *El último tango en París* (1973), cuyo protagonista descubre demasiado tarde que su esposa se ha suicidado después de intentar construirle un sosias perfecto en la figura de Marcel, uno de los huéspedes del hotelucho que regentaba.

De Estados Unidos empezó a llegar, cuatro años después, otra formulación del tema del doble desde la perspectiva de las relaciones paterno-filiales, aunque esta vez bajo la forma de una impresionante maniobra comercial. La trilogía de *La guerra de las galaxias*, hito fundamental del cine de ciencia ficción, tiene uno de sus ejes centrales, pocas veces estudiado, en la dialéctica entre Darth Vader y Luke Skywalker. Dos caras de la misma moneda, que acabarán uniéndose en *El imperio contraataca* (1980), de Irvin Kershner. Durante el adiestramiento de Yoda, el joven Luke es obligado a entrar en una misteriosa gruta donde se encuentra con su padre. Tras un duelo con espadas láser, el futuro Jedi corta la cabeza del malvado Sith, descubriendo que bajo su casco no se oculta el rostro de Anakin Skywalker, sino el suyo propio. Una premonición que anuncia la futura batalla que deberá librar el héroe para resistir la tentación del



Tony Curtis y Jack Lemmon en *Con faldas y a lo loco*.

«lado oscuro», así como las tediosas prolongaciones de una saga que ha explotado el asunto hasta la saciedad.

Muy alejado de este tipo de cine se encuentra sin duda Woody Allen —confeso admirador de Bergman—, que siempre ha considerado *La rosa púrpura de El Cairo* (1985) como una de sus mejores películas. Quizá por la brillantez que demuestra al bordear la siempre compleja frontera entre realidad y ficción, entre el triste mundo en el que vive Cecilia y esa pantalla por la que se mueven unos personajes fascinantes, que para el espectador serán más ficticios que la protagonista misma. Planteando a fondo la tensión existente entre un universo «real» —que es ficción para el espectador— y el mundo del cine —donde el champán es gaseosa y los besos apasionados van seguidos siempre por un fundido en negro—, el cineasta neoyorquino consigue hacer pasar por verdadera a una Cecilia que es aún más imaginaria en la medida en que no tiene conciencia de su condición.

Aunque puede que el gran mérito del filme resida en que ese planteamiento inicial —que pese a su dramatismo no renuncia a los toques de comedia característicos del autor— es llevado hasta sus últimas consecuencias, con el des-

doblamiento entre el protagonista de la película que ve Cecilia y el actor que lo encarna, en un «encuentro» de dobles que se resuelve con gran acierto. Una nueva muestra de que Woody Allen puede tratar asuntos de enjundia con el mayor desenfado, como había hecho ya en el falso documental que fue *Zelig* (1983), donde inventaba la historia de un hombre que se mimetiza con quien tiene a su lado, en una curiosa derivación del motivo del doble. No se puede decir lo mismo de esa burda copia que el cine de Hollywood hizo de *La rosa púrpura de El Cairo* y que se llama *El último gran héroe* (1993), de John McTiernan.

Y el futuro ya presente

Sin olvidar una alusión obligada al tratamiento que David Cronenberg dio al asunto en *Inseparables* (1988), es ineludible referirse a una de las obras más lúcidas en este terreno, como queda de manifiesto ya en su título: *La doble vida de Verónica* (1991), del polaco Krzysztof Kieslowski, donde dos personajes idénticos, interpretados por la magnética Irène Jacob, llevan existencias absolutamente separadas y se encuentran sólo durante un instante. Con esa excusa, el cineasta pola-

co regalaba una deslumbrante poesía visual sobre algunas de las constantes de su filmografía: la incomunicación, la soledad y el amor.

Y como el doble sigue estando de moda, hay que referirse asimismo a los penúltimos éxitos de taquilla estadounidenses: también las series de *El señor de los anillos* y *Harry Potter* utilizan la dualidad de personajes, aunque sólo sea para vender palomitas. La primera tiene como protagonista a Frodo, moderno Luke Skywalker que debe evitar su caída en el lado oscuro, posible gracias al maléfico anillo que en su dedo le convierte en un servidor de Sauron. La lucha entre sus dos personalidades es el motivo dramático que intenta mantener en pie la débil estructura de una trilogía felizmente extinta, que no ha dejado tras de sí más que un reguero de dólares y, cómo no, varios Oscars de la Academia. Premios que no ha recibido *Harry Potter*, que sí amenaza con prolongarse. La mejor de las entregas es sin duda *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004), de Alfonso Cuarón, que pone en escena unos personajes desdoblados entre su identidad humana y su esencia animal, lo que conectaría al doble con otros temas como el mito del hombre-lobo. Y qué decir de la recién estrenada *Misión imposible III* (2006), que, como las dos anteriores, juguetea con esa idea de la manera más superficial: el agente especial Ethan Hunt se disfraza de su enemigo Owen Davian y se hace pasar por él, dentro de un enorme y artificioso videoclip de más de dos horas de duración.

Naturalmente, esta recopilación de referencias no aspira a dar por cerrado un tópico argumental que, bajo formas muy diversas, atraviesa toda la historia del cine. Pero podría contribuir a que, con la ayuda imprescindible de las instancias educativas, la literatura y el cine dejaran de contemplarse entre sí como rivales en una competición absurda o como extraños cuyos caminos se cruzan caprichosamente alguna que otra vez —dando pie, con demasiada frecuencia, a comparaciones disparatadas—, y empezasen a mirarse por fin como dos caras, hoy indisolublemente fundidas, de la única moneda que de verdad merece la pena: la cultura. ■

*Ernesto Pérez Morán es crítico de cine.