



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS EMPRESARIALES Y SOCIALES
DEPARTAMENTO DE INVESTIGACION

Proyecto de Investigación:
El cine y su espectador: de la psicología a la filosofía.

Directora del proyecto: Mariel Ortolano
mariel_ortolano@yahoo.com.ar

Informe de avance

Mayo 2011

**HIJOS DE LA MENTE:
IMÁGENES DEL DOBLE EN LA FICCIÓN CINEMATOGRAFICA.**

Por Mariel Ortolano

La oscuridad de la sala cinematográfica, en la que la luz del proyector parece animar presencias sin consistencia real ante un público pasivo, alentó el retorno de antiguas creencias animistas y mitos ancestrales. La imagen del doble, de profunda raigambre nórdica. La noción misma de la imagen mental como sombra ilusoria es el centro del mito platónico sobre tendencia del intelecto humano a ignorar la naturaleza de lo real y a tomar por verdaderas las meras copias. Las sombras que observa el prisionero de la célebre alegoría se convierten en obstáculo para la percepción de la verdad; sin embargo, desde un concepto idealista de la teoría del conocimiento, sólo es real la subjetividad proyectada, convertida así en objeto para la propia conciencia. Como en la ficción borgeana¹ en la que un sabio concentra su deseo en soñar un hombre por completo e imponerlo a la realidad, el sueño objetivado asume dimensión real, al menos, para quien lo sueña.

La imagen mental es una estructura esencial de la conciencia, pero al mismo tiempo la imagen no es más que un doble, un reflejo, es decir, una ausencia. Esta impresión que vincula la percepción del niño con la del hombre primitivo, según señala Edgar Morin en su ensayo *El cine o el hombre imaginario*² resulta fundamental en el proceso del reconocimiento del ser de las cosas como parte del aprendizaje del mundo, un proceso de aprendizaje que implica, en términos psicoanalíticos, un acto de proyección. Siguiendo la etimología de la palabra en alemán, este proceso podría

¹ “Las ruinas circulares”, en *El Aleph*. Borges, J.L. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, varias ediciones.

² Morin, E. *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós.

caracterizarse además como un mecanismo de **extrañamiento**, más exactamente, de **enajenación**³.

En cierto modo, los estados subjetivos siempre resultan más o menos extraños ante la luz de la conciencia. Paradójicamente, el sujeto encuentra **objetos** en el seno de su subjetividad: ideas, recuerdos, nombres, sentimientos. La transferencia de esos estados hacia el exterior solo se realiza de modo parcial; sin embargo, potencialmente, esta objetivación podría abarcar la totalidad de los objetos psíquicos. La idea de **alienación** sería adecuada para explicar el proceso de objetivación de contenidos subjetivos poderosos o bien de una única y abarcadora necesidad. En este último sentido podría entenderse uno de los mitos más ancestrales de la humanidad: el doble como imagen-espectro del hombre⁴. Cuando el ser se enfrenta con su finitud, lo proyectado es el propio ser: el propio otro yo. Objetivado, enajenado, a tal punto que se manifiesta como ser autónomo, extraño, dotado de realidad absoluta. El doble concentra en este caso todas las necesidades del individuo que se resumen en su anhelo más íntimo: la inmortalidad. El mito del doble parece ser entonces el mito ancestral que adquirió figuraciones tan universales como el espíritu o el ángel, la sombra o el fantasma, en sus manifestaciones luminosas y oscuras, representaciones que responden al deseo de trascender la muerte o al temor de atisbar tras las fronteras de la finitud. Este mismo deseo reprimido o ignorado se reconoce vagamente en el escalofrío supersticioso que provocan a veces los espejos, los reflejos, las sombras, se experimenta ante el mundo de los sueños y las pesadillas, en la experiencia propia o presenciada de la alucinación o, más concientemente, en el universo de las imágenes plasmadas en las artes plásticas. Todos estos procesos responden al mismo principio de fetichización, en definitiva, a la necesidad intrínsecamente humana de vencer al tiempo y a la muerte.

En la pantalla cinematográfica los dobles encuentran plasmación ya desde el mismo juego esencial de la luz y las sombras, en la fusión del tiempo y del espacio, en el movimiento fluido de las imágenes aligeradas por las técnicas de sobreimpresión, fundidos, y distorsiones visuales operadas por lentes especiales. El universo mágico que el cine reivindica encontró tempranamente un reservorio de imágenes en las siniestras sombras que recorren las películas clásicas del expresionismo alemán. Pocas veces el cine produjo una imagen tan portentosa del mito del doble como el simple recurso de Friedrich Murnau en la célebre *Nosferatu* (1922) en la cual la sombra del vampiro se independiza del conde y vaga por el castillo y después por Londres al acecho de sus víctimas, mostrando (actuando) las más oscuras intenciones ocultadas a los humanos.

Pero el cine reelabora un tópico ya recorrido extensamente por el folklore y la ficción literaria; a través de una sinuosa línea de influencia varias imágenes del doble impregnaron el imaginario colectivo; quizás ninguna trama relativa a la angustiada duplicidad humana alcanzó la celebridad de la breve y contundente novela de Robert Louis Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, motivo de diversas adaptaciones al lenguaje cinematográfico. La invención trágica e irónica de Stevenson será el punto de partida para una reflexión sobre algunas versiones y variaciones que el mito del doble inspiró en el cine contemporáneo. Esta reflexión se centra

³ El sentido alemán del término, tal como se expresa en la teoría hegeliana, es a nuestro juicio adecuado para el propósito de este trabajo que intenta abordar la capacidad de objetivación de contenidos subjetivos por parte de la psique humana. El concepto de *enajenación*, *extrañamiento* e, incluso, de *alienación*, adquieren en este contexto una precisión mayor que el concepto psicoanalítico de proyección.

⁴ Morin, E. op. cit, p. 31.

fundamentalmente en la figuración del doble como monstruo, engendro o robot, transposición moderna de motivos típicamente góticos: la experiencia del científico que busca la trascendencia a través del esfuerzo de la creación de otro hombre en abierto desafío al orden de la naturaleza. A partir de la novela *Frankenstein* (1918) de Mary Shelley, considerada como precursora del género ciencia-ficción, el científico es integrado a las narrativas de los siglos XIX y XX como correlato del antiguo demiurgo platónico o del demonio de la imaginería medieval, en una versión más oscura de la rebelión del Prometeo griego. Entonces el monstruo aparece como proyección vana de un deseo imposible de su creador: prolongar la vida a través de una duplicación (replicación) que evade los ciclos de la naturaleza y proclama el poder de la mente humana sobre la materia. Las extrañas historias de Jekyll y Hyde, del Dr. Frankenstein y su Criatura, del rabino y su Golem o sus versiones y transposiciones más recientes en la ciencia –ficción, como el más que humano robot Roy en la película de culto *Blade Runner* (1982), ilustran el mismo drama humano enmascarado en las tramas en apariencia absurdas de la ficción literaria y cinematográfica. Condenado al fracaso de antemano, el proyecto encarnado en creatura destruye a su padre-creador, después de reprocharle la vanidad de su ciencia, su condición de dios imperfecto, su impotencia para ofrecerle una vida auténtica.

El deseo del hombre moderno de superar los condicionamientos de su propia biología a través del dispositivo tecnológico se compara al desafío de la gestación de otro ser como réplica de sí mismo: clonaciones, manipulaciones del genoma humano, cyborgs, se han leído también como un modo de partenogénesis. El deseo masculino inconsciente de engendrar un hijo sin la intervención femenina puede ampliarse a la noción más general de un intento de imposición del principio de la mente humana sobre el orden de la naturaleza.

Una breve historia del mito del doble

Para el hombre primitivo, la sombra era una suerte de genio-doble que acompañaba al individuo en su vida mortal y que lo sobreviviría en la muerte como espíritu o fantasma. La misma creencia opera en el intento de retener la vida de los ausentes y de los muertos a través de sus retratos; la imagen se convierte en un modo de anular el olvido al retener al doble de los seres que ya no están; el doble es un retrato o un fetiche (un pañuelo, una prenda, un objeto) que se poseen a modo de réplica del enemigo al que se quiere dañar o del amante al que se quiere atraer o recuperar⁵.

En tiempos modernos, la historia del doble se revitaliza a través de las pseudo ciencias que se conformaron en la Europa del siglo XVIII. Los discípulos de Mesmer y los estudiosos del magnetismo animal intentaron separar experimentalmente el llamado *segundo yo*, concebido como una conciencia visionaria latente que podía activarse mediante hipnosis. En Alemania comenzó a utilizarse el término *doppelgänger*, el mismo que Hoffman inmortalizó en sus famosos cuentos fantásticos en referencia al doble que

⁵ Esta alienación de los fenómenos subjetivos resulta encuentra plena vigencia en la actualidad con las variantes propias de la idiosincrasia de cada pueblo lo cual demuestra la permanencia del mito del doble que constituye uno de los pilares en que se sustenta la noción de la magia. La foto en el folklore puede servir para curar un enfermo o infligir daño o manipular emociones del replicado. En otro sentido, más sofisticado, la obsesión fotográfica es el impulso de detener el tiempo que fluye hacia la muerte en el acto de aprehensión del instante único.

encarna un aspecto de la personalidad convertido en amenaza para el yo. Desde el romanticismo alemán la búsqueda de la iluminación por la inmersión en los aspectos irracionales del ser se difundió al resto de Europa.

Fuera del ámbito literario, durante las últimas décadas del siglo XIX el tema del doble resurgió con fuerza y proyectó el mito hacia el siglo XX, ya despojado del elemento mágico, en las visiones antropológicas y psicológicas de Otto Rank y Carl Jung. Desde los estudios culturales y psicológicos más recientes, el mito del doble subyace en la investigación sobre la constitución de nuevas identidades mediáticas y virtuales, la dualidad de los sexos, las construcciones de género.

El doble en la literatura

En el siglo XIX, la literatura del doble se convirtió en una suerte de subgénero del Gótico⁶ inglés y escocés y de la literatura fantástica francesa. En varios relatos del género se manifiesta la figura del doble como la contrapartida fantasmal de un individuo, puede estar representado por una suerte de alter ego o incluso otra persona que lleve el mismo nombre. En este caso, se manifiesta por medio de la dualidad psíquica de un personaje escindido. El doble como tópico literario tiene un antecedente importante en el cuento *William Wilson* de Edgar Allan Poe en el que el doble representa la censura de la conciencia que señala al individuo sus malas acciones; matarla, significa la liberación de todo sentido de culpa. La novela *El doble* de Feodor Dostoyevsky se sumó a la indagación del escritor ruso sobre la dualidad del bien y del mal moral en la psique humana e, indudablemente, *El retrato de Dorian Gray*⁷ del irlandés Oscar Wilde espera aún su reivindicación entre las más grandes ficciones literarias escritas en lengua inglesa.

Qué esconde Jekyll en Hyde

Fue sobre mi propia persona y desde el aspecto moral como aprendí a reconocer la fundamental y originaria dualidad del hombre. Al considerar las dos naturalezas que se disputaban el campo de mi conciencia, entendí que podía considerarse verdaderas tanto a una como a otra, porque se trataba de dos naturalezas distintas; y muy pronto, mucho antes de que mis

⁶ La corriente gótica, dentro del contexto más amplio del movimiento romántico que atravesó la conciencia cultural del siglo XIX, significó un retorno al pasado medieval, preanunciado en la tendencia arquitectónica a la reedición de los rasgos del período gótico. El iniciador de esta tendencia fue Robert Walpole quien construyó hacia 1740 una mansión en estilo gótico en la región de Strawberry Hills. El propio Walpole es considerado también el fundador del gótico en literatura con la publicación de *El castillo de Otranto* en 1765. Su popularidad inspiró otras historias que reproducían los motivos, cierto tipo de personajes y, fundamentalmente, un espacio y una atmósfera característicos, de modo tal que, en breve lapso, los lectores pudieron reconocer al gótico como un género en sí mismo.

⁷ Probablemente la idea literaria más compleja es la de Oscar Wilde: Dorian Gray enamorado de su propia belleza anhela perpetuarla; el deseo se proyecta al retrato que lo representa en el momento máximo de su deseo a tal punto que su alma se aliena en el retrato que en adelante registrará no sólo el envejecimiento sino también las marcas del deterioro de su conciencia. A diferencia de la idea juvenil de Poe en *William Wilson*, el personaje quiere destruir el retrato que es espejo de su conciencia solo que al clavar el puñal al retrato es él mismo quien recibe la herida mortal mientras el retrato recupera la frescura de su juventud.

investigaciones científicas me llevaran a intuir remotamente la posibilidad de un milagro así, aprendí a concebir con placer, como en una agradable ensoñación diurna, el pensamiento de una separación de los dos elementos. Si éstos, me decía, pudiesen encarnarse en dos identidades separadas, la vida se haría mucho más soportable. El injusto seguiría su propio camino, libre de las aspiraciones y de los remordimientos de su gemelo más austero; y el justo podría continuar seguro y voluntarioso por el recto camino en el que se complace, sin tenerse que cargar de la vergüenza y el arrepentimiento por culpa de su malvado socio. Es una maldición para la humanidad, pensaba, que estas dos incongruentes mitades se encuentren ligadas así, que estos dos gemelos enemigos tengan que seguir luchando en el fondo de una sola y angustiosa conciencia.

¿Pero cómo hacer para separarlos?

Desde una perspectiva psicológica, Stevenson metaforiza en Jekyll-Hyde un tipo de disociación de la personalidad que sería estudiada más ampliamente por la psicología y la psiquiatría después de la publicación y el desarrollo de las obras de Freud. En estos personajes, se manifiestan lo que Otto Rank llamó los *egos en conflicto* (opposing selves). Rank describe al doble como la entidad psíquica que posee rasgos tanto complementarios como antitéticos del individuo en cuestión⁸.

*Esta amenaza siempre inminente y el insomnio al que yo mismo me condenaba más allá de los límites humanamente soportables, me redujeron pronto, a una especie de animal devorado y vaciado por la fiebre, debilitado tanto en el cuerpo como en la mente y ocupado con un solo pensamiento: **el horror de mi otro yo**. Pero cuando me dormía, o cuando cesaba el efecto de la poción, caía casi sin transición (ya que la metamorfosis en este sentido era siempre menos laboriosa) en la esclavitud de una fantasía rebosante de imágenes de terror, de un alma que hervía de odios sin motivo y de un cuerpo tan lleno de energías vitales que parecía incapaz de contenerlas. Al parecer, al disminuir las fuerzas de Jekyll, las de Hyde aumentaban; pero el odio que las separaba era ya de la misma intensidad. **Para Jekyll, era una cuestión de instinto vital: ya conocía en toda su deformidad al ser con el que compartía algunos de los fenómenos de la conciencia y con el que podría comprar la muerte, pero, además del horror y de la tragedia de este lazo, Hyde, con toda su energía vital, ya le parecía algo no sólo infernal, sino inorgánico. Esto era lo que más***

⁸ Rank, Otto. *El Doble*, Buenos Aires, Orión, 1976. El psicoanalista austríaco aborda un análisis del tema del doble en la literatura alemana, estableciendo un estudio comparativo entre psicoanálisis y literatura.

horror le producía: que ese fango de ciénaga pudiese emitir gritos y articular palabras; que ese polvo amorfo gesticulase y pecase; que una cosa muerta, una cosa informe, pudiera usurpar las funciones de la vida. Y más aún: que esa insurgente monstruosidad fuese más íntima que una mujer, más propia que un ojo, anidada como estaba en él y enjaulada en su misma carne, donde la oía murmurar y luchar para nacer; y que en algún momento de debilidad, o en la confianza del sueño, ella pudiese prevalecer contra él y despojarlo de la vida.

Según Rank, en las sociedades primitivas el doble era concebido como la sombra que representa tanto a la persona viviente como a la persona muerta. Esta sombra sobrevive al Yo, asegurándole la trascendencia y funcionando en esa instancia como una suerte de alma protectora o ángel guardián. En las culturas modernas, en cambio, la sombra se convierte en una amenaza de muerte para el yo autoconciente. El doble se convierte en opuesto en adversario, en demonio, más que en ángel guardián. Lo cual sería más notorio en individuos cuyo contexto social es represivo e inhibido como el de la Inglaterra victoriana en el que Stevenson contextualiza la historia.

Hyde odiaba a Jekyll por razones distintas. Su terror a la horca lo empujaba una y otra vez al suicidio temporal, a abandonar provisionalmente la condición de persona para entrar en el estado subordinado de parte de otro ser. Pero aborrecía esta necesidad, aborrecía la inercia en la que había caído Jekyll y respondía con ella a la aversión con la que se sabía considerado.

Esto explica las burlas simiescas que Hyde empezó a hacerme, como escribir blasfemias de mi puño y letra en las páginas de mis libros, quemar mis papeles o destruir el retrato de mi padre. Incluso creo que, si no hubiera sido por el miedo a morir, hace ya tiempo que se habría arruinado a sí mismo para arrastrarme en su ruina. Pero su amor a la vida era extraordinario.

Y puedo decir más: yo, que me congelo y horrorizo de sólo pensarlo, yo, sin embargo, cuando reflexiono sobre la abyecta pasión de ese apego a la vida, cuando lo veo temblar asustado, desencajado, por la idea de que yo pueda eliminarlo con el suicidio, acabo por sentir piedad por él.

En definitiva Rank retoma un concepto que ya había anunciado Freud en *La interpretación de los sueños* (Freud, 1891) y que luego desarrolla Carl Jung en su Teoría del Inconciente Colectivo⁹.

⁹ Ver Jung, C. *Arquetipos e Inconciente Colectivo*. Paidós Ibérica, 1991. cap. 1.

El tópico del doble podría leerse como una metáfora literaria de lo que Carl Jung denomina el *arquetipo de la sombra*: una entidad psíquica conformada por los aspectos reprimidos por la conciencia, aspectos que el individuo teme y rechaza de sí mismo. El reconocimiento de la propia sombra sería, según Jung, un proceso doloroso porque confronta al individuo con sus propias tendencias destructivas y también aquellas que pueden causarle vergüenza por su deformidad, su torpeza o su ignorancia. Esta noción parece iluminar la fascinación que ejercen sobre el público la figura de los monstruos en todas sus variantes míticas, artísticas, literarias y cinematográficas y la recurrencia de los artistas a reelaborar el tema. Este relato de Stevenson, como algunas otras de las grandes obras del género de terror, dio pie a varias interpretaciones sobre la visión que Stevenson presenta del monstruo interior. Dentro del universo ficcional, Hyde se convierte en el *yo demoníaco* de Jekyll; su monstruosidad sorprende al propio doctor que ya no lo reconoce como una parte de sí mismo. Incluso, en su declaración final sobre el caso, presenta los interrogantes de Jekyll frente a las futuras decisiones de Hyde que considera, ya no son las suyas.

Sin embargo, Jekyll da fin con su suicidio a los interrogantes sobre el libre albedrío de su doble. Su muerte es también la de Hyde, ya que de una entidad única se trata y esta muerte es la solución para su temor más grande: la desocultación de sus zonas siniestras ante la sociedad. La carta, su confesión final, es una muy interesante versión literaria que Stevenson crea del suicidio:

Ha pasado desde entonces una semana, y estoy terminando este escrito gracias a la última dosis de las viejas sales. Esta, por lo tanto, a no ser un por milagro, es la última vez que Henry Jekyll puede pensar sus propios pensamientos y ver su rostro (¡cuán tristemente alterado!) en el espejo que tiene delante. Ni puedo tardar mucho en concluir, porque sólo gracias a mi cautela y a la suerte, estas hojas han escapado hasta ahora de la destrucción. Si la metamorfosis se produjese mientras estoy aún escribiendo, Hyde las destrozaría de inmediato. Si, por el contrario, tengo tiempo suficiente de guardarlas, su extraordinaria capacidad de pensar únicamente en sí mismo, la limitación de su interés a sus circunstancias inmediatas, las salvarán quizás de su simiesco despecho. Aunque, en realidad, el destino que nos aplasta, lo ha cambiado y lo ha domado incluso a él.

Ese Jekyll cuya vida se acaba al dejar de lado la pluma es la imagen de la muerte de su yo en la sociedad, para la cual había sido una figura ejemplar. La alegación de que Hyde había adquirido una vida propia independiente de su control parece una última justificación frente a los respetables amigos científicos.

2. Imágenes del doble en la ficción cinematográfica.

El científica como personaje literario adquiere en el siglo XIX una cualidad especial. Los antiguos alquimistas, médicos astrólogos y chamanes, los naturalistas intuitivos se habían profesionalizado por entonces en consonancia con el avance portentoso de las ciencias y los descubrimientos de la electricidad y las nuevas ciencias médicas. Sin

embargo, permanece el espíritu de experimentación que en el ser humano se impone hasta los límites del desafío a las leyes de la naturaleza; es el deseo transgresor de la inmortalidad el que convierte a estos científicos excéntricos en personajes impactantes en la conciencia colectiva: no tanto por su propia naturaleza como personajes complejos (ya que no dejan de presentar cierta rispidez por su pobreza emocional) sino por la objetivación de su pasión a través de la creación de engendros que son hijos de su lucubración científica. El Jekyll de Stevenson idea un modo de vivir libremente sus tendencias incivilizadas pero fundamentalmente quiere transgredir con su ciencia los límites de su condicionamiento. La noble tarea de indagar los secretos de la naturaleza en procura del mejoramiento de la vida humana es una tarea que no define límites claros con la violación de sus secretos en la obsesiva búsqueda del conocimiento que se traduce en compulsión de poder: la ausencia de límites llevarían a destruir el condicionamiento del tiempo, vencer el condicionamiento del cuerpo, como quería el Dr. Frankenstein, para derrotar a la muerte. Es notable como Stevenson logra plasmar en el discurso del personaje su compulsión fáustica por vivir las dos facetas de su identidad sin renunciar a ninguna; la experimentación científica es en sí misma la droga de Jekyll, aquella que lo convierte en el creador de un engendro que es parte de su ser, temido, odiado y protegido. Esa variante del Dr. Frankenstein ya mencionada encuentra profundas raíces míticas; Palas Atenea, que encarna la sabiduría, nace sin intervención del útero de Hera, directamente de la cabeza de su padre Zeus. El principio de la partenogénesis asociado más frecuentemente a las divinidades femeninas se atribuye en el mito griego a la gestación de un principio de inteligencia netamente masculino. Atenea es una diosa guerrera, la sabiduría que encarna es mundana y no se asocia, por ejemplo, a la más intuitiva y agreste naturaleza de Artemisa, la diosa lunar de los bosques.

Esta arista parece ser la más fértil en la novela de Stevenson; la mención metonímica de la mujer por su exclusión podría haber inspirado interpretaciones más sutiles en las posteriores versiones cinematográficas; sin embargo, las transposiciones de la novela resultaron ser pobres en relación con su modelo literario y dentro del amplio género de cine de terror o de ciencia-ficción derivado del gótico no alcanzaron la repercusión que obtuvieron las historias inspiradas en Drácula¹⁰ y Frankenstein. El error pareció consistir justamente en la obviedad con que el elemento femenino se repuso de modo acorde con los estereotipos culturales propios de la década en que cada versión se produjo. Tal es el caso de la versión de Robert Mamoulian de 1931 con Friedrich March o la posterior de 1941 dirigida por Victor Fleming y protagonizada por Spencer Tracy, Lana Turner e Ingrid Bergman. Esta última, sobre todo, reproduce la escisión de Jekyll como la típica oscilación del hombre respetable entre la prostituta (Bergman) y la mujer casta (Turner). Sin embargo, hasta a actualidad las muchas versiones de la novela no son dignas de mención con excepción de *El secreto de Mary Reilly* (1996) dirigida por Stephen Frears. En esta versión se introduce un personaje femenino que opera como conciencia central (conocemos a Jekyll a través de su perspectiva) y que presenta un interés adicional, ya que se trata de una criada que ha padecido una infancia de abandono y maltratos por parte de su padre; el relato sugiere que su historia (y probables traumas psicológicos derivados de ella) justifica el hecho de que el personaje pueda relacionarse tanto con Jekyll como con Hyde a través de un sutil y controlado erotismo¹¹.

¹⁰ La mayoría de las variaciones cinematográficas del tema del vampiro son transposiciones de la novela de Bram Stoker de 1887. Ver el 3º informe de avance *Cine y vampirismo*.

¹¹ Los roles de Jekyll y Hyde fueron interpretados por John Malkovich y el de Mary Reilly por Julia Roberts.

Es probable que el tema del doble encuentre versiones más ingeniosas en la variaciones del tema del científico que experimenta más allá de los límites de cierta ley (natural, sobrenatural) aun cuando el tema no se plasme en la presencia de un doble al modo de Hyde.

El expresionismo alemán dio a la historia del cine dos hitos importantes en la transposición del tema. La célebre *El gabinete del Dr Caligari* (1919) dirigida por Robert Wiene muestra una figura paradigmática del científico psicópata, ya desde la excéntrica caracterización del personaje, sobre los excesos que la ciencia puede operar en la mente de un psiquiatra que manipula la vida de un sonámbulo (variación contemporánea del *zombie* gótico) al que exhibe ante el público como espectáculo de feria; las supuestas dotes de profecía del sonámbulo Cesare le sirven además para controlar a la vez las conciencias de los espectadores que asisten con credulidad hipnótica al espectáculo que ofrece el Dr Caligari¹².

En la misma línea, la película *El Golem* (1920) dirigida por Paul Wenneger es una adaptación cinematográfica de la leyenda judía del rabino Judá León. Según la tradición, el rabino logró insuflar vida a un hombre modelado en arcilla mediante un conjuro basado en permutaciones de las letras del nombre divino según los principios de la Kabalah. El filme enfatiza algunos aspectos que son variación de la novela Frankenstein (el fracaso del rabino ante la imperfección de la criatura y su impotencia a la hora de reparar esa imperfección).

Las versiones de la novela de Mary Shelley representan una variación interesante del tema de la partenogénesis masculina. La película de James Whale (1931) con Boris Karloff es seguramente la versión de referencia para el público en particular, por la iconografía del monstruo. Sin embargo, la película no profundiza en algunos aspectos de la relación entre el Dr Frankenstein y su criatura. La versión de Kenneth Brannagh en cambio, que tiene Robert de Niro en el rol del monstruo y al propio Brannagh como Dr Frankenstein, destina algunas escenas al planteo antropológico que está presente en la novela de Mary Shelley. La escena en que el monstruo, que ya ha experimentado el rechazo de la sociedad, se enfrenta a su creador-padre para demandarle respuestas, adquiere una dimensión filosófica que aborda por primera vez la analogía que la historia mantiene con la del titán Prometeo¹³ y otras en que el intento de sustituirse a Dios se plasma en la riesgosa manipulación de la materia por parte del hombre¹⁴.

Frankenstein: ¿Puedes hablar!

La Criatura: Sí, hablo y leo y conozco las costumbres de los hombres.

.....

¹² Sigfried Kracauer realizó un estudio muy citado sobre la analogía entre esta película y las circunstancias políticas y sociales que se manifestaron en la Alemania pre-nazi. Kracauer analizó a Caligari como un correlato metafórico de Hitler, un líder carismático que logró manipular las emociones de la gente en beneficio de un ansia de poder ilimitada y perversa.

¹³ *El nuevo Prometeo* fue el subtítulo de la novela de 1818.

¹⁴ Estas variaciones se observan además en el hombre en cuanto género masculino y asociado a la condición de científico o religioso. La sugerencia podría ser entonces que el exceso de desarrollo en el plano intelectual resulta con frecuencia letal para otros aspectos de la personalidad con el consecuente desequilibrio psíquico que en el plano de la ficción alimenta la creación de personajes que representan distintas expresiones de la locura.

La Criatura: ¿De qué clase de gente estoy hecho? ¿Buena gente? ¿Mala gente?

Frankenstein: Materiales. Nada más.

La Criatura: Estás equivocado. ¿Sabías que yo sé tocar esto (le muestra una flauta) ¿En qué parte de mí reside este conocimiento? ¿En esta mente? ¿En estas manos? ¿En este corazón? ¿Y la lectura? ¿Y el habla? No son cosas que aprendí, son cosas que recuerdo.

Frankenstein: Leves rastros en los circuitos cerebrales quizás.

La criatura: ¿Alguna vez pensaste en las consecuencias de tus acciones? Me creaste y me abandonaste para que muriera. ¿Quién soy yo?

Frankenstein: ¿Tú? No lo sé.

La Criatura: Y piensas que yo soy el malo. (...) Me diste estas emociones, pero no me dijiste cómo usarlas. Ahora dos personas están muertas por nuestra culpa. ¿Por qué?

Frankenstein: Algo estaba pasando en mi alma, algo que no puedo comprender.

La Criatura: ¿Y qué hay de mi alma? ¿Tengo un alma? ¿O fue esa una parte que dejaste afuera?

La Criatura: Por la compasión de un solo ser vivo haría las paces con todos los demás. Hay más amor en mí que el apenas podrías concebir y más odio que el podrías creer. Si no puedo satisfacer uno, le daré rienda suelta al otro (...) ¡Me vengaré, Frankenstein!

Después de que el monstruo destruye a todos los seres queridos de Víctor Frankenstein tendrá un encuentro final con su creador, ya moribundo, en los hielos polares (el filme respeta en este caso el final de la ficción literaria de Mary Shelley). El Capitán Walton , una especie de narrador testigo que relata la historia de manera retrospectiva, encuentra a la Criatura llorando sobre el cadáver de Frankenstein:

Walton: ¿Quién eres tú?

La Criatura: El nunca me dio un nombre.

Walton: ¿Por qué lloras?

La Criatura: Era mi padre.

Blade Runner¹⁵: la partida Inmortal

¹⁵ La película, estrenada en 1982, fue dirigida por Ridley Scott y el guión pertenece a Hampton Fancher y David Peoples, quienes se inspiraron muy libremente en una novela de Philip Dick ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? El diseño de arte, el cruce de géneros y su hondura filosófica y literaria no redundaron en un éxito inmediato de taquilla pero convirtieron al filme en una película de culto entre

En una tenebrosa Los Angeles de 2019, la corporación Tyrrell ha logrado diseñar robots tan perfectos en su semejanza con los humanos que resulta imposible distinguirlos si no es por medios de un complejo test que permite establecer algunas diferencias de orden emocional. De hecho, los robots (replicantes) no son máquinas sino seres hechos de materia orgánica mediante una sofisticada manipulación de los últimos avances en diseño genético. La breve vida de cuatro años que se les ha conferido compensa su potencial peligrosidad, ya que sus emociones son inestables e imprevisibles. En el contexto de la ficción se llama *replicantes*, un modo más contemporáneo de denominar estas variantes del doble, a una serie especial de robots-los Nexus 6- que han huido del planeta que se les había asignado y regresaron a la tierra.

Los elementos simbólicos de la diégesis cinematográfica remiten a la mitología griega (la *hybris*-exceso- que el científico comete al extremar los límites de su condición humana, en otra versión del desafío prometeico), pero también hay alusiones a la simbología judeo- cristiana; la figura de Roy Batty, el líder de los replicantes, opera como el doble de su creador, el ingeniero Tyrrel, que diseñó su cerebro a imagen y semejanza del suyo propio, en un acto que remite al concepto del pecado original. A través de esta analogía, son varias las citas que confieren al personaje la condición de ángel caído¹⁶, de hijo pródigo y de víctima sacrificial¹⁷: es ángel y demonio en su capacidad de amar de odiar y luchar hasta la muerte. "Más humanos que los humanos" es el lema de la corporación Tyrrell y ésta parece ser una clara definición de su diseño más perfecto. Los humanos en cambio, que transitan ese mundo del futuro en una eterna aurora boreal de desestabilizante amarillo y noche perpetua, están empobrecidos material y espiritualmente, mientras la tecnología avanza a su alrededor y brilla más que su decadente humanidad. Pero Roy no se conforma con su relativa perfección. En una escena que es claramente comparable con la que marca el encuentro del monstruo con el Dr. Frankenstein, el robot-doble desafía a su creador-padre- Dios a un juego peligroso metaforizado en principio por la partida de ajedrez¹⁸ en la que Roy logra derrotar a Tyrrel. Su cerebro opera como el su padre, de modo que Roy sabe que la curiosidad por el conocimiento es la debilidad que le permitirá acceder a la fortaleza inexpugnable en la que Tyrrell se refugia de la vida. Con la ayuda de Sebastián, un científico que sufre de decrepitud acelerada y suele jugar al ajedrez con Tyrrell, Roy desafía a su creador

los amantes de la ciencia ficción, la novela negra, el comic y la estética de la biomécanica, entre los muchos componentes intertextuales que incluye el guión y trasuntan la imágenes.

¹⁶ El mismo Roy recita los famosos versos de William Blake: "Furiosos los ángeles cayeron. Profundo estruendo conmovió las orillas ardientes con los fuegos del Orco". Traducción de la autora.

¹⁷ La paloma que libera al morir remite a la noción cristiana del espíritu y sugiere que Roy, que había conquistado su vida y también su muerte, quizás en este acto liberador intenta trascender el apego a la existencia material y adquiere todavía un rasgo más de lo humano; el anhelo de la trascendencia. Los hierros que él mismo se clava en las palmas de las manos mientras persigue a Deckard en el duelo final, remiten sin duda a los estigmas de Cristo pero operan en la diégesis como el goce supremo que intenta explicar a Deckard, más pobre y más débil en su condición humana. Sabiendo que la muerte lo acecha, Roy quiere seguir sintiendo: el sufrimiento de las heridas significan para él, el dolor de estar vivo, aún un poco más.

¹⁸ La partida existió y está registrada en la historia del ajedrez como la Partida Inmortal; es un elemento que refuerza el sentido de la escena ya que la imponente habitación de Tyrrell está concebida visualmente con detalles simbólicos que obligan al espectador a la lectura teológica: en la misma línea funcionan los candelabros de siete velas encendidas o el tálamo circular que, según las notas de filmación, se diseñó acorde al modelo del lecho de Juan Pablo II en su dormitorio del Vaticano.

con una extraña jugada: “Disparates”, dirá Tyrrell; pero el atractivo del sinsentido es poderoso, entonces se levanta de la cama y juega, para perder. Este es el inicio de una significativa conversación.

Roy: No es algo fácil acceder a tu creador...

Tyrell: ¿Qué te trae a encontrarte con el tuyo?

Roy: Problemas.

Tyrell: ¿Cuál es tu problema?

Roy: La muerte.

Tyrell: La muerte; bueno, eso está un poco más allá de mi jurisdicción...Tú...

Roy: Yo quiero más vida, Padre.

Tyrell: Lo cierto es que....alterar la evolución de un sistema de vida orgánico es fatal. Una secuencia codificada no puede revisarse una vez que ha sido establecida.

Roy: ¿Por qué no?

Tyrell: Porque para el segundo día de incubación las células sometidas al proceso de reversión- mutación originan colonias de reversión como ratas que huyen de un barco que se hunde; después, el barco se hunde.

Roy: ¿Y una recombinación de EMS?

Tyrell: Ya lo intentamos (...); pero creó un virus tan letal que el sujeto murió mientras estaba aún sobre la camilla.

Roy: Entonces una proteína represora; eso bloquearía las células operativas.

Tyrell: No obstruiría la replicación, pero daría lugar a un error en la replicación de modo que el ADN recién formado acarrearía con el una mutación y otra vez el virus aparecería...pero todo esto es....académico. Te hicimos lo mejor que pudimos.

Roy: Pero no para durar.

Tyrell: Una luz que brilla dos veces más se consume en la mitad del tiempo-y tú brillaste tan ardientemente, Roy. Mírate, eres el hijo pródigo; eres el premio más alto.

Roy: He hecho...cosas cuestionables.

Tyrell: También cosas extraordinarias; regocíjate en tu tiempo.

Roy: Nada por lo que el dios de la biomecánica te impediría entrar al Cielo.

Entonces Roy se inclina y besa a Tyrrel, pero en ese gesto tuerce el abrazo en el acto de hundir las lentes del científico en sus ojos y aplastar con sus manos la cabeza de quien le había dado la vida. El jaque mate de la partida de ajedrez anticipa la decisión de

Roy, una versión contemporánea del doble: matar al dios que no puede responder sus preguntas, que no le puede conferir un sentido a su existencia.

Blade Runner es un hito en el cine de ciencia ficción y también en la transposición de una trama que hunde sus raíces en la pregunta esencial por la condición humana: ¿Por qué debo morir? ¿Cómo puedo trascender? El mito del doble como manifestación del deseo de inmortalidad aún ha adquirido una complejidad mayor que esta reflexión solamente plantea parcialmente. El simulacro de vida que los científicos del género fantástico soñaron para sí es sólo el comienzo de una larga fila de vidas simuladas, de intentos vanos y no tan vanos de crear duplicaciones, simulacros de vida, para vencer al tiempo. Quizás en la época de los entornos virtuales el sueño del doble seguirá siendo el mito esencial.

Pocos los habrán expresado con la belleza con que lo hizo Jorge Luis Borges, pero lo seguiremos intentando:

EL GOLEM

*Si (como el griego afirma en el Cratilo)
El nombre es arquetipo de la cosa,
En las letras de rosa está la rosa
Y todo el Nilo en la palabra Nilo.*

*Y, hecho de consonantes y vocales,
Habrá un terrible Nombre, que la esencia
Cifre de Dios y que la Omnipotencia
Guarde en letras y sílabas cabales.*

*Adán y las estrellas lo supieron
En el Jardín. La herrumbre del pecado
(Dicen los cabalistas) lo ha borrado
Y las generaciones lo perdieron.*

*Los artificios y el candor del hombre
No tienen fin. Sabemos que hubo un día
En que el pueblo de Dios buscaba el Nombre
En las vigilias de la judería.*

*No a la manera de otras que una vaga
Sombra insinúan en la vaga historia,
Aún está verde y viva la memoria
De Judá León, que era rabino en Praga.*

*Sediento de saber lo que Dios sabe,
Judá León se dio a permutaciones
de letras y a complejas variaciones
Y al fin pronunció el Nombre que es la Clave.*

*La Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,
Sobre un muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
De las Letras, del Tiempo y del Espacio.*

*El simulacro alzó los soñolientos
Párpados y vio formas y colores
Que no entendió, perdidos en rumores
Y ensayó temerosos movimientos.*

*Gradualmente se vio (como nosotros)
Aprisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.*

*(El cabalista que ofició de numen
A la vasta criatura apodó Golem;
Estas verdades las refiere Scholem
En un docto lugar de su volumen.)*

*El rabí le explicaba el universo
"Esto es mi pie; esto el tuyo; esto la sogá."
Y logró, al cabo de años, que el perverso
Barriera bien o mal la sinagoga.*

*Tal vez hubo un error en la grafía
O en la articulación del Sacro Nombre;
A pesar de tan alta hechicería,
No aprendió a hablar el aprendiz de hombre,*

*Sus ojos, menos de hombre que de perro
Y hartos menos de perro que de cosa,
Seguían al rabí por la dudosa
penumbra de las piezas del encierro.*

*Algo anormal y tosco hubo en el Golem,
Ya que a su paso el gato del rabino
Se escondía. (Ese gato no está en Scholem
Pero, a través del tiempo, lo adivino.)*

*Elevando a su Dios manos filiales,
Las devociones de su Dios copiaba
O, estúpido y sonriente, se ahuecaba
En cóncavas zalemas orientales.*

*El rabí lo miraba con ternura
Y con algún horror. ¿Cómo (se dijo)
Pude engendrar este penoso hijo
Y la inacción dejé, que es la cordura?*

*¿Por qué di en agregar a la infinita
Serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
Madeja que en lo eterno se devana,
Di otra causa, otro efecto y otra cuita?*

*En la hora de angustia y de luz vaga,
En su Golem los ojos detenía.*

*¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?*¹⁹

Bibliografía

En español:

Abrams, M.H. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición clásica*. Buenos Aires: Nova, 1962

Balderston, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.

Borges, J.L. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, varias ediciones.

Freud, S. *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires, Planeta, 1985.

Jung, C. *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Barcelona, Paidós, 1991.

Morin, E. *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 1996.

Rank, Otto. *El doble*. Buenos Aires, Orión, 1976.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Paidós, 2006

En inglés:

Botting, F. *Gothic*. London. Routledge, 1996.

Gates, Barbara T. *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Doane, J. *Demonic disturbances of sexual identity. The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. *Novel* 23, 1989

Perkus, Aaron K. "Dr. Jekyll Hydeing in the Garden of Eden". *Mythos Journal* 6 (special number: 'Myths of Science and Technology'), 1997.

Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Stories*, ed. Jenni Calder. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

Showalter, E. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siécle*. Harmondsworth. Penguin, 1990

¹⁹ En *El otro, el mismo* (1944). Borges, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, varias ediciones.

Swearingen, Roger 'Robert Louis Stevenson'. En *The Cambridge Bibliography of English Literature*. Vol. 4: 1800–1900 (ed. Joanne Shattock). Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Thomson, Douglass H. Glossary of Gothic terms, Department of Literature and Philosophy of Georgia Southern University; co-editor: Lauren Gibson: dhthom@gsvms2.cc.gasou.edu

Veeder, William and Hirsh, Gordon. *Dr Jekyll and Mr Hyde Alter one Hundred Years*. Chicago, University of Chicago Press, 1988.