

EL MITO DEL DOBLE EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

FERNÁNDEZ COBO, Raquel*

Raquel-f.cobo@hotmail.com

Fecha de recepción:

8 de marzo de 2011

Fecha de aceptación:

20 de marzo de 2011

Resumen: Mi propósito es indagar entre la pérdida del yo y la incoherencia que se va insinuando en la vida cultural de la segunda mitad del siglo XX con la intención de demostrar que lo que somos o quiénes somos no es resultado de nuestro yo interior o «esencia», sino el resultado de cómo nos han construido y representado dentro del grupo social al que pertenecemos. He escogido como objeto de estudio dos largometrajes: *Persona* de Ingmar Bergman y *Mis dobles, mi mujer y yo* de Harold Ramis, la primera estrenada en 1966 y la segunda treinta años después, en 1996. Estas películas dan ejemplo de cómo las ficciones contemporáneas transmiten mitos arcaicos pero enmascarados, reescritos y adaptados a los nuevos problemas del ser humano y a sus condiciones socio-históricas. En ambas películas, el patrón narrativo mítico del doble nos da las claves esenciales para la comprensión de la siempre compleja y problemática identidad del ser humano. Además, al recurrir ambos directores a dicho motivo, evocan preocupaciones contemporáneas dándoles una forma intemporal. El problema de la identidad se hace, así, perenne en el tiempo y en el espacio.

Palabras clave: mito – identidad – Bergman – Ramis – estudios culturales – representación

* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Estudios culturales», y ha contado con la guía del Dr. Enric Sullà profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Abstract: The purpose of this paper is to inquire the loss of the self and the inconsistency which is appearing in the cultural life of the second half of the twentieth century, with the intention of proving that what we are or who we are is not the result of our inner self or «essence», but the result of how we have been constructed and represented within the social group we belong to. Henceforth two particular films have been analysed: *Persona* by Ingmar Bergman, and *Multiplicity* by Harold Ramis, the first premiered in 1966, the latter thirty years later, in 1996. These films provide examples of how contemporary fiction transmits archaic myths though masked, rewritten and adapted to the new problems of human beings and their socio-historical conditions. In both films, the mythical narrative of the double pattern gives us the keys to understanding the always complex and problematic human identity. Moreover, not only do both directors share a similar approach, but they also evoke contemporary concerns with a timeless form. The problem of identity is thus eternal in time as well as in space.

Keywords: myth – identity – Bergman - Ramis – cultural studies – representation

1. INTRODUCCIÓN: ¿QUÉ ES UN MITO EN LA ACTUALIDAD?

Los seres humanos nos hemos comunicado durante toda nuestra larga historia de dos maneras distintas. Una es el lenguaje racionalista, empírico y lógico del que hacemos, tal y como señala Barthes en *Mitologías*, un «uso social». La otra forma es el mito. El concepto de mito es muy escurridizo, podemos encontrar diversas definiciones dependiendo de las disciplinas en las que nos movamos.

El mito, de una manera general, tiene la función de dar sentido a nuestra realidad, de ordenar el caos. Es el patrón narrativo que cada sociedad concreta utiliza para respaldar sus creencias y dar significado a la existencia. En la Antigüedad, las civilizaciones griegas utilizaron el mito para dar explicación al origen de la naturaleza, pero en el siglo XX nuestros mitos ya no cumplen su función; hoy, los ciudadanos han perdido su rumbo y su propósito en la vida, y no saben cómo controlar los sentimientos de angustia y culpabilidad. En el siglo XX los mitos predominantes no se ajustaban a la realidad del hombre, lo que hizo que los mitos universales se fueran desintegrando. Y es a partir de ese momento cuando la frustración del hombre se expresa mediante la destrucción y la búsqueda solitaria de la identidad interna. Esa búsqueda de la identidad interna da lugar al desarrollo del psicoanálisis, a las diversas formas de terapia, y a una gran cantidad de curanderos y sectas que empiezan a surgir a principios del siglo XX.

Rollo May señala que «los mitos son la autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior. Son el relato que unifica nuestra sociedad»¹. Por ello, sin el mito la sociedad es incapaz de ir más allá de la palabra, de ver el símbolo, de llegar al mensaje que «no necesariamente tiene que ser oral; puede estar formado de escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica»². Este hecho crea en el ser humano una situación de caos y desconcierto pero que paradójicamente, como comprobaremos en nuestro objeto de estudio, hace resurgir con fuerza uno de los mitos más antiguos: el mito del doble.

Hoy en día, son sobre todo las representaciones audiovisuales las encargadas de entrar en urgente sintonía con las necesidades emocionales más básicas de los seres humanos para configurar un imaginario social, es decir, para crear mitos nuevos que configuren una cultura universal y común a las masas gobernada por el comercialismo. De forma que

¹ MAY, 1922: 22.

² BARTHES, 2000 [1980]: 200.

cultura y comercio son conceptos que, a mi juicio, en el siglo XX no se pueden estudiar por separado. Por ello, considero imprescindible a la hora de abordar un tema como es la representación de la identidad los postulados de Fredric Jameson (1991), el cual se ha encargado de teorizar sobre el derrumbamiento de la distinción entre el terreno de la cultura y el de la actividad económica.

Fredric Jameson es, quizás, el crítico cultural más representativo de los teóricos marxistas norteamericanos. Para Jameson la labor central del método marxista es el análisis de la ideología. No obstante, paradójicamente, la cultura en la posmodernidad ya no es algo meramente ideológico, que encubre las actividades económicas de la sociedad capitalista sino que es en sí misma una actividad económica. De ahí que Jameson cambie el término «cultura popular» por «cultura comercial» pues señala que la cultura popular ha ido colonizándose gradualmente por la comercialización y los sistemas de mercado. Con el fin de comprender las implicaciones políticas en el terreno de la cultura, Jameson se plantea, además, la labor de esclarecer los *códigos maestros* a través de los que se filtran las producciones culturales.

Teorizar acerca del problema de la identidad en la sociedad posmoderna cobra más sentido y se concreta cuando se deduce de una película como *Persona* o *Mis dobles, mi mujer y yo*. Especialmente teniendo en cuenta que muchas personas se identifican con sus personajes y, mucho después de verlas y hablar de ellas en una forma de diálogo crítica, empiezan a cuestionar críticamente su propia implicación con ellas. Las películas, como productos comerciales, nos aportan muy buenos momentos de entretenimiento a lo largo de nuestra vida, pero también nos pueden capacitar para plantearnos más críticamente cómo opera el poder dentro del reino de lo cultural y cómo se forjan las relaciones sociales y las identidades. Todas las películas, independientemente si se trata de una película de alta o baja cultura, transmiten ideologías y apelan a visiones del futuro que estimulan o consolidan diversas maneras de estar en el mundo. Pero además, constituyen una fuente poderosa de conformación de la memoria, la esperanza y la conciencia popular y la agenda social, y, como tal, invitan a que la gente se enzarce en conversaciones públicas más amplias. Las películas generan un espacio público en el que confluyen conocimiento y placer, pero «no pueden ser desdeñadas como simples bienes de consumo sino que, hoy por hoy, son cruciales para ampliar las relaciones democráticas, las ideológicas y las identidades»³.

³ GUIROUX, 2003: 29.

Por tanto, los filmes son reflejo de «los ensueños colectivos» de una sociedad. Algo muy interesantes que apunta Román Gubern es la idea de cine como «espejo de un imaginario colectivo»⁴. El cine funciona como espejo del mismo modo en que el agua funcionaba de espejo para Narciso, así el cine puede representar a la perfección el tema del doble porque está en su misma génesis. El teórico explica como la confrontación de Narciso con su propia imagen en el lago produce una de las primeras manifestaciones de la relación entre el yo y el otro y los problemas mismos de la identidad. Y además, manifiesta como ese reflejo pudo ser el primer antecedente del cine. Una idea bellísima: el objetivo de una cámara nos da la oportunidad de reflejarnos en ella para mostrar nuestros deseos y nuestras angustias, a veces individuales, a veces colectivas.

2. LA REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD EN PERSONA DE INGMAR BERGMAN

El cineasta, guionista y escritor sueco, Ingmar Bergman, estrena en 1966 una de las grandes películas que ha pasado a formar parte del cine de culto de la segunda mitad del siglo XX: *Persona*. Con esta película se representa en pantalla un drama que plantea las cuestiones filosóficas, antropológicas y sociales más importantes e inquietantes del siglo XX. La película aborda el problema de la identidad que se produce entre dos mujeres protagonistas: la actriz Elisabeth Vogler (Liv Ullman), recluida en un hospital tras haber decidido guardar silencio absoluto, y su enfermera Alma (Bibi Andersson) a quien se le ha encargado su cuidado, aisladas en un paisaje costero. Allí, ambas mujeres vivirán un proceso de continuo *construir-reconstruir-reconocer* la propia identidad.

Esta película se ha clasificado en la historia del cine como drama. El drama es un género que agrupa a las películas que abordan conflictos personales y sociales con un talante y una resolución realistas. Más que un género es una perspectiva o modo de de aproximación a los relatos que, ubicados en la ficción, son paralelos a la vida real y a la experiencia que de la misma tienen los espectadores. En realidad, dentro del drama se encuadran las historias que tratan las cuestiones decisivas de la vida, como el amor, los celos, el desamor, la necesidad de cariño, el dolor, la enfermedad, la muerte, las experiencias sexual, etc. Pero además, en *Persona* se subraya con intensidad la impotencia del ser humano frente al conflicto de la identidad, y ello hace que la película adquiera el tinte de la tragedia.

⁴ GUBERN, 1993: 12.

La identidad de las dos protagonistas se construye mediante las relaciones que ambas mantienen y el rol que las distingue y separa. Bergman representa magistralmente esos roles jugando con lo visual y lo sonoro.

Por un lado, el rol de Alma se define desde la primera escena mediante el vestuario y el lenguaje. Alma tiene asumido un rol en la vida, está segura de sus actos y confía plenamente en la realidad y en su seguridad interior. Y esa seguridad se representará en el vestuario, el cual será determinante en la identidad de ambas mujeres, puesto que mientras Alma muestra seguridad en sí misma portará el uniforme de enfermera que la legitime como tal, pero cuando sus actos comienzan a ser incongruentes con la idea que ella misma relata sobre su persona, su vestimenta será muy parecida a la de Elisabeth. Ambas irán vestidas con un jersey y pañuelo negro en la cabeza.



El lenguaje, será también una manera de aludir en Alma la aparente seguridad en su identidad. El oficio de enfermera y la vida familiar, como esposa y madre, son los dos grandes pilares sobre los que Alma intenta construir su identidad ante el mundo. Pero el propio soliloquio demuestra que esa aparente seguridad es solo un modo de *autoconvencerse* y, deja entrever una cierta incertidumbre:

Es extraño. Una va por ahí haciendo las cosas casi siempre igual. Hace casi las mismas cosas de siempre. Me casaré con Karl-Henrik y tendremos unos cuantos hijos que yo criaré. Todo está decidido. Está dentro de mí. No hay más que pensar. Es un enorme sentimiento de seguridad. Tengo un trabajo que me gusta y con el que soy feliz. Eso también es bueno, pero de otra manera.

Por otro lado, Elisabeth es una actriz que para refugiarse de la agresión continua del mundo se ha encerrado en sí misma, optando por el silencio. Mientras Alma asume conscientemente su rol, Elisabeth siente que su papel en sociedad no es una representación sincera, y por ello decide callar, porque mediante el silencio no hay mentira posible. Bergman da cuenta con este personaje de la importancia del lenguaje como ideología de la misma manera en la que Roland Barthes lo hacía en *Mitologías* cuando afirmaba que del lenguaje hacemos siempre un «uso social»⁵.

⁵ BARTHES, 2000 [1980]: 200.

Puedo afirmar, por tanto, que son dos personajes completamente antagónicos: la identidad de Alma se va desconstruyendo a medida que la película avanza, mientras que la identidad de Elisabeth se va construyendo. Alma busca la imagen que le gustaría de sí misma a través de Elisabeth, y ésta también va erigiendo su propia identidad a través de Alma. De este modo, ambas llegan a encontrarse en la máscara de la otra, hasta el punto que llegan a unirse, a confundirse, a ser la misma persona mediante un exquisito primer plano en el cual Bergman fusiona las dos mitades de los rostros de las protagonistas formando un único rostro.

Con el silencio de Elisabeth, el director sueco representa a una persona que se mantiene excluida de su entorno social, que deja de asumir la responsabilidad de ciertos roles, entre ellos, el de madre. Por ello, es sumamente significativo que al principio de la película cuando la enfermera le muestra la fotografía de su hijo Elisabeth la rompa. No es una escena incomprensible: el hecho de romper la fotografía de un hijo puede representar la ruptura del vínculo familiar; la ruptura del amor materno instintivo. A nosotros nos parece muy cruel que una madre pueda hacer algo así, pero lo cierto es que el concepto «instinto maternal» es un producto de la evolución reciente de Occidente, es decir, es también una construcción cultural. Por ello mismo no nos debe extrañar que una mujer que está apartada de las convenciones y relaciones sociales tenga la voluntad moral de romper la fotografía de un hijo, y con ello, todo vínculo maternofilial.

Por tanto, la palabra y el silencio (la negación de la palabra) serán las armas que Bergman emplee para representar la posesión que Elisabeth hace de Alma mediante un proceso de *vampirización*, en el cual se representa como una persona muerta (vampiro) absorbe la sangre de otra persona para extraerle la vida⁶. Con ello Bergman no nos quiere introducir en el universo fantástico de los vampiros, sino que la escena le sirve para representar que Elisabeth es una persona que ha perdido por completo la identidad; es incapaz de asumir sus roles; es incapaz de utilizar el lenguaje; está sumida en el más puro nihilismo y pretende encontrarse absorbiendo y usurpando la identidad de Alma para volver a la vida. Pero este proceso no llega a culminar; Elisabeth no logra apropiarse finalmente de la identidad de Alma porque en una de las últimas escenas de la película Alma vuelve a vestirse de enfermera. Lo que quiere decir que vuelve a reafirmar su rol y, que además, las palabras que al principio le dice la psiquiatra a Elisabeth han funcionado como una premonición:

⁶ En una escena de la película, Bergman nos muestra a la enfermera golpeando cruelmente a Elisabeth por haberle mordido en el brazo y absorbido su sangre.

¿Crees que no te entiendo? El sueño imposible de ser. No de parecer, sino de ser. (...) cada palabra una mentira, cada gesto una falsedad, cada sonrisa una mueca. ¿Suicidarse? ¡Oh, no! Eso es horrible, tú no harías eso. Pero puedes quedarte inmóvil y en silencio. Por lo menos así no mientes. Puedes encerrarte en ti misma, aislarte. Así no tendrás que desempeñar roles, ni poner falsas caras ni gestos. Piensas. Pero ¿ves? La realidad es atravesada, tu escondite es hermético. La vida se cuele por todas partes. Estás obligada a reaccionar. Nadie pregunta si es real o irreal, si tú eres verdadera o falsa.

«La vida se cuele por todas partes» y no podemos ignorar nuestros roles o nuestras máscaras porque no hay identidad posible detrás de ellas, más que el nihilismo y la nada. No es posible un yo al margen de las normas sociales y culturales. Por mucho que el ser humano se resista a utilizar el lenguaje (por estar impregnado de «uso social») o a excluirse de las normas y del orden social, no podemos separarnos de la persona en los términos en que Jung la define⁷.

3. LA REPRESENTACIÓN DEL IDENTIDAD EN *MIS DOBLES, MI MUJER Y YO* DE HAROLD RAMIS

Harold Ramis (Chicago, 1944), actor y director cinematógrafo estadounidense, estrena en 1996 *Mis dobles, mi mujer y yo*. La película podemos clasificarla como comedia extravagante o *screwball comedy* («comedia excéntrica», «alocada» o «chiflada») ya que se basa en la gracia de los diálogos y en el juego interpretativo. Es un género típico americano, que moderniza, como veremos, personajes y temas arquetípicos como el de los equívocos de la identidad, los intercambios sociales, el conflicto amoroso...; atento a la realidad social hace una defensa del débil frente a las estructuras.

El protagonista del film, Dught no dispone de tiempo para dedicarse a su trabajo, a su familia, a su relación afectiva con su esposa, ni siquiera a él mismo. Combinar y coordinar su vida profesional y personal se hace algo imposible hasta que conoce al doctor Orwen Leeds que le ofrece la solución definitiva a sus problemas: la clonación. Como vemos, los temas fundamentales son dos. Principalmente la falta de tiempo, ocasionada por un estado

⁷ JUNG, 1950: 55: «La persona es aquel sistema de adaptación o aquel modo con el cual entramos en relación con el mundo. Así, cada toda profesión tiene una persona característica. El peligro está solo en que se identifique uno con la persona, como por ejemplo, el profesor con su manual o el tenor con su voz... se podría decir con cierta exageración: la persona es aquello que no es propiamente de uno, sino lo que uno y la demás gente creen que es».

frenético de actividades que nos conducen directamente a la experiencia del vértigo de la multiplicidad ilimitada, siendo este el segundo tema fundamental. Así, comprobamos como en un principio Dught se clona para aliviar sus responsabilidades de trabajo y poder dedicarse más tiempo a su familia, pero se da cuenta que es incapaz de cumplir los roles de «padre» que hasta ahora había llevado a cabo su mujer, y consecuentemente, sigue sintiéndose agobiado y necesitando tiempo para él mismo como individuo. Como nueva solución, vuelve a clonarse y así ilimitadamente hasta que la situación se descontrola de un modo cómico y absurdo cuando son los mismos clones los que deciden por su propia conciencia volverse a clonar.

El cambio tecnológico es un factor determinante para analizar por qué utiliza Ramis el mito del doble. Los logros tecnológicos a lo largo del siglo han producido una alteración radical en nuestra forma de relacionarnos con los demás y, por supuesto, con nosotros mismos. Todos estos avances han provocado enormes cambios en nuestra experiencia cotidiana y en nuestro modo de comprender el yo. Cambios que se vislumbran ya desde la primera escena del film en la que aparece una larga autopista colapsada por miles de automóviles que apenas pueden circular. El automóvil es para Kenneth Gergen una de las siete «tecnologías de saturación» social que surgieron en el siglo XX⁸.

El proceso de saturación no solamente se representa en el filme mediante las escenas caóticas (grandes colapsos automovilísticos, estrés en el trabajo, incansables llamadas telefónicas que no dejan respirar al protagonista, etc.) y la variedad de relaciones (familiares, profesionales, individuales y amorosas) que el protagonista no consigue articular, sino mediante la representación del mismo mito del doble. Que Dught se reproduzca hasta el infinito de una forma cómica no es otra cosa más que el mayor símbolo de la gran cantidad, variedad e intensidad de relaciones que el ser humano tiene que llevar a cabo en nuestros tiempos.

Pero para más señas, no es casual que el doble en este filme no aparezca de forma fantástica como en los míticos relatos del doppelgänger, como por ejemplo en el cuento de Poe «William Wilson» o, por recurrir a otro filme, *Der student von Prah* dirigida por Stellan Rye y Paul Wegener, en la cual el protagonista se horroriza ante su propia imagen. Aquí la imagen del doble no produce ningún tipo de horror y aparece, lo que es más importante, por obra y creación de la ciencia genética. Toda una paradoja: es la saturación de la nueva tecnología lo que conduce al personaje hasta un estado de histeria y es la tecnología también, una especie de demiurgo que lo va a salvar de ese estado.

⁸ GERGEN, 1992: 78.

¿Cuál ha sido el hecho concreto que ha revelado a Dught su falta de tiempo? Cuando su mujer le pide que compartan las tareas familiares y le ayude a cuidar de sus hijos y de la casa mientras ella, después de tres años, regresa al trabajo. Aquí tenemos otra representación del cambio profundo en la concepción tradicional de la familia. A finales de siglo XX es muy probable que el hombre y la mujer trabajen manteniendo así, sus relaciones fuera de casa y desmontado todo el «núcleo» familiar tradicional (que consistía en la madre solícita y el padre proveedor). También se observan esas relaciones fuera del hogar familiar en el momento de la cena del matrimonio. La cita entre Dught y su mujer en un restaurante se representa como un acontecimiento exclusivo y fuera de lo normal (por situarse fuera del entorno familiar y por haber encontrado algo de tiempo para reunirse). Hoy día, el ritual familiar de la cena ha pasado a ser un hecho especial.

Que Dught y Mónica trabajen, es decir, que marido y mujer trabajen, y lo hagan fuera del entorno familiar es algo común en las sociedades postindustriales. Pero no ha sido un cambio que se produzca de una manera lenta y estimuladora, sino que ese cambio de roles y de responsabilidades se ha producido causando grandes turbulencias, a menudo traumáticas, en la identidad de ambos sexos. Así, por un lado Mónica sufre porque teme seguir siempre con su rol de buena esposa y madre y, desea formar parte del nuevo sistema capitalista. Por otro lado, Dught también se siente en una situación de estrés porque no tiene tiempo material de asumir los roles que la nueva sociedad postindustrial le impone. Todo este estado de saturación conduce a un estado de frenesí: «este estado es el resultado de la colonización del yo y de los afanes de éste por sacar partido de las posibilidades que le ofrecen las tecnologías de la relación (...) a medida que las posibilidades propias son ampliadas por la tecnología, uno recurre cada vez más a las tecnologías que le permiten expresarse, y a medida que se utilizan, aumenta el repertorio de las posibilidades»⁹. De ahí que Dught no se clona una única vez, puesto que las posibilidades que la genética le ofrece son infinitas aunque, como veremos, traen consecuencias negativas para la construcción de una identidad sólida y única.

Además, Harold Ramis representa subordinando al tema del doble el tema de la originalidad humana. Cada clon hasta el momento de su «construcción» guarda en su memoria todos los recuerdos y vivencias del Dught original pero, a partir del «nacimiento del doble» cada clon experimentará unas sensaciones determinadas, unas vivencias determinadas y, por consiguiente, se irán construyendo una identidad distinta. Por tanto, no es posible la duplicación absoluta aunque se tenga el mismo código genético, dado que la

⁹ GERGEN, 1992: 106.

originalidad humana es cultural porque somos fruto de nuestra educación, de nuestra religión, de nuestras experiencias, de nuestras relaciones, etc. De ahí que la ciencia genética no resuelva en la película el conflicto del protagonista, porque realmente no existen varios Dught idénticos, sino que cada uno representa un rol distinto: el Dught original saturado por la falta de tiempo, el Dught 2 varonil y guaperas centrado en el trabajo, el Dught 3 representa el lado femenino que cumple con el rol de buen «ama de casa», y por último, el Dught 4, un Dught con deficiencias mentales que representa el error de buscar la solución en la ciencia. Cada Dught se define con unas determinadas características que vemos cuando se relaciona con los demás personajes del filme, y que son a su vez las que desarrollan la construcción de la identidad. De modo que el director norteamericano nos muestra que la identidad real de Dught no es la que él considera de sí mismo, no es una esencia en sí, sino que esa identidad se construye como producto de relaciones.

Por tanto, Ramis da muestra en este filme de como a finales de siglo XX (puesto que la película es del 96) se ha producido un cambio abismal en el carácter de la vida social. A través de un conjunto de nuevas tecnologías, el mundo de las relaciones se ha ido saturando más y más y, nos ha ido empujando hacia una nueva conciencia del yo: la posmoderna¹⁰. El concepto de «persona individual» deja de ser algo existente para convertirse en un coro de voces antagónicas formadas en el discurso donde no queda ninguna voz real capaz de rescatarse en ese mar de retratos. En el mundo posmoderno, el yo es una serie de manifestaciones relacionales; «nuestra esfera privada ya no es más la escena en que se representa el drama del sujeto reñido con sus objetos y con su propia imagen; ya no existimos como dramaturgos o actores, sino como terminales de redes múltiples»¹¹.

4. CUESTIONES DE GÉNERO, LENGUAJE E IDEOLOGÍA PARA LA CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD

Aunque el estudio de la identidad se pueda concretar simplemente en las funciones y relaciones que desempeñan los protagonistas de las películas en cuestión (como hemos visto en el apartado anterior), considero imprescindible examinar cómo la representación de

¹⁰ Evito entrar en el espinoso asunto de la filosofía posmoderna y su manifestación literaria. Entre la extensa bibliografía véanse Jean François Lyotard, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1986; Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989; Gianni Vattimo *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990; Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991; y Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.

¹¹ BAUDRILLARD: 1978, 54.

la identidad también va ligada no sólo a los esquemas sociales sino también a los esquemas de género y a los elementos no visuales como son el lenguaje y toda la ideología que de él se desprende. Porque la identidad también se construye a través del lenguaje.

Los géneros cinematográficos sirven para clasificar las películas en función de las expectativas que crean en el espectador. El género es una «guía» para el comportamiento público –reír (comedia), emocionarse o llorar (drama), etc.– para el reconocimiento de temas, espacios, iconos, situaciones, objetos...que espera encontrar en las películas. Aunque la existencia de los géneros sirve a la industria para producir obras que respondan a esquemas reconocibles para cada sector del público, parece que son los espectadores quienes demandan esos esquemas. De ahí, que si la situación cultural, política y económica cambia los géneros también evolucionen y se transformen con el objetivo de suscitar determinado horizonte de expectativas en el público. Y en la mayoría de los casos esa transformación da lugar a subgéneros o mezcla con otros géneros, tal y como ocurre en estas dos películas. Tanto en *Persona* como en *Mis dobles...*, pertenecientes una al género dramático y otra al género cómico respectivamente, son hibridadas por el género fantástico dada la naturaleza de donde procede el mítico tema del doble o *doppelgänger*. Y es que, en buena medida, los géneros son transhistóricos: «independientemente del papel que desempeñen las circunstancias históricas en la formulación de la estructura superficial de las películas de género, gran parte de la actual teoría de los géneros da por sentado que las estructuras profundas emanan directamente de las profundidades arquetípicas del mito, tanto si éstas ya se habían manifestado en otros terrenos como si es el cine quien las saca a la luz»¹².

No obstante, aunque en ambas películas encontramos todos los elementos intertextuales para clasificarlas como género dramático-trágico y género cómico; aunque tragedia y comedia sean dos de los tres géneros dramáticos llamados realistas desde la Antigüedad clásica, se reconoce en ambas películas un tema propio de la literatura fantástica que, al aplicarlo, hace desaparecer por completo la sensación de representación realista. En *Persona* son evidentes los tintes surrealistas, las imágenes collage y las escenas difuminadas que nos introduce en un universo de sueños y espejismos. Sin olvidar la famosa escena de *vampirización* en la que Elisabeth muere a Alma para usurparle la identidad. Escena de naturaleza totalmente fantástica. En *Mis dobles...*, en cambio, hay una transgresión de las leyes de la realidad en el momento en que aparece el elemento

¹² ALTMAN, 2000: 98.

fantástico. Al hacerse posible lo imposible la representación de la realidad queda abolida por la fantasía y, el género cómico queda, de este modo, hibridado por el mito del doble.

La distinción entre alta y baja cultura parece cada vez menos significativa. Jameson en *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991) es consciente de cómo los creadores del alto movimiento modernos movilizaron la cultura popular con fines de alta cultura. Los textos de alta cultura se han mezclado con los textos de cultura popular hasta el punto que el límite entre ambas es difícil de trazar. En estos filmes la diferencia de géneros es lo que marca, en gran medida, la distancia entre cultura popular o comercial (tal y como prefiere llamarla Jameson) y alta cultura. Es notable la diferente manera de tratar el mito: en *Persona*, Bergman trata el mito desde una perspectiva dramático-trágica, mientras que Ramis lo hace con una perspectiva cómica y burlesca. Y es que la cultura comercial muestra numerosos signos de haberse introducido en el carnaval en la era posmoderna. Para Bergman, el «el yo individual» está marcado inevitablemente por el trastorno provocado por las dos guerras mundiales, de forma que la muerte y el sufrimiento de la historia esté presente todo el filme. La amenaza de la guerra evoca la fatalidad de las tragedias griegas antiguas, de ahí que sea tan significativo que Elisabeth se quede muda al interpretar la obra de *Electra*. En cambio, para Ramis «el yo» no es objeto de tragedia sino de burla, algo totalmente nuevo si echamos la vista atrás a las comedias de Chaplin o Max Sennet en las que el objeto de burla siempre es «el otro», y que además, siempre se distinguía entre personajes moralmente buenos y moralmente malos, como por ejemplo, el avaro, el egoísta, el maleducado, el déspota, etc. Ahora el «otro» somos nosotros.

Es en el filme de Ramis donde el mito y el problema de la identidad toma unas connotaciones carnavalescas; donde el propio yo queda ridiculizado hasta el absurdo. Cótejese el último Dught, clonado por los propios clones que da como resultado un individuo con incapacidades mentales. Todos los empeños de Dught de hacer buenas obras, de ser mejor, de dedicar más tiempo a la familia, a cuidar a los niños y actuar con más responsabilidad quedan ingeniosamente demolidas por la perspectiva cómica.

El proceso de saturación social que se representa en la película de Ramis ha producido un cambio profundo en nuestra forma de entender el yo y de construir nuestra identidad a través del lenguaje. La vida cultural del siglo XX está dominada, por dos grandes vocabularios del yo: el romántico y el modernista. Según Kenneth Gergen, «hemos heredado del siglo XIX la visión romántica del yo que atribuye a cada individuo rasgos de personalidad: pasión, alma, creatividad, temple moral. Este vocabulario es esencial para el establecimiento de relaciones comprometidas, amistades fieles y objetivos vitales. Pero

desde que surgió, a principios del siglo XX, la cosmovisión modernista, el vocabulario romántico corre peligros. Para los modernistas las principales características del yo no son una cuestión de intensidad sino más bien una capacidad de raciocinio para desarrollar nuestros conceptos e intenciones conscientes»¹³.

Así, la saturación social nos proporciona una multiplicidad de lenguajes del yo incoherentes y desvinculados entre sí. Esa fragmentación de las concepciones del yo es consecuencia de la multiplicidad de relaciones incoherentes y desconcertadas, que nos impulsan en mil direcciones distintas, incitándonos a desempeñar una variedad de roles, que hacen que el concepto mismo de «yo auténtico», dotado de características reconocibles se esfumen. En *Persona*, vemos como el lenguaje es fundamental para la legitimación del rol de un individuo en la sociedad, pero además, debemos tener en cuenta que el hecho de que Elisabeth se niegue a hablar es motivo de ser internada en un psiquiátrico. Yo me pregunto, ¿es un problema mental el quedarse mudo? ¿Debemos entenderlo como una enfermedad? Y lo que es más interesante, ¿No pronunciar palabras había sido en el siglo XVIII o XIX un problema con motivo para ser internado en un centro médico? Mi respuesta es que no: en el siglo XX ha habido lo que podemos llamar una «cientificación» de la conducta que ha dado lugar a nuevos e innumerables términos para designar defectos y anomalías en el ser humano. Hemos adquirido un nuevo vocabulario que ha sido asimilado por la cultura, engendrando nuevas enfermedades tales como la paranoia, la angustia, la anorexia, la psicosis, la cleptomanía... todos ellos vocablos comunes y corrientes en las profesiones que se ocupan de la salud mental. Esto demuestra que las palabras no son espejos de la realidad, sino que cobran significado a través de su uso en el intercambio social de «juegos del lenguaje» de una cultura. Son expresiones de una convención colectiva, y a medida que la gente pedía una respuesta o una explicación de los problemas de la vida a los profesionales de la mente, éstos se veían obligados a desarrollar un nuevo vocabulario.

No obstante, en ambas películas se muestra la historia particular e individual de los protagonistas (Elisabeth, Alma y Dught), pero si el lenguaje es una manera de hablar que refleja los valores, posturas políticas y estilos de vida de un determinado grupo, ¿es posible llegar a un conocimiento íntimo de nuestra conciencia a través del lenguaje? ¿De qué manera a través de lo individual representamos lo colectivo? No podemos negar la importancia de la autorreflexión y de la autoconciencia en la era posmoderna. Y es que ahora el individuo ya no se pregunta cómo es, sino cómo se representa en el mundo. De ahí

¹³ GERGEN, 1992: 25.

que Alma entre en dilema de identidad cuando se da cuenta de que su rol en la vida es una mera representación, y en el fondo de su conciencia no sabe quién es o qué es lo que desea. O que Dught, por ejemplo, sienta la necesidad de clonarse porque es incapaz de asumir todos los roles que la sociedad le impone, fragmentándose así en una multiplicidad de identidades que encarnan distintas perspectivas (un Dught femenino, un Dught más macho, etc.). Por tanto, la objetividad en el cine se hace inaccesible, y lo único que queda es el perspectivismo de Elisabeth, de Alma y de los múltiples Dughts, que son producto, no del individuo en sí, sino de las comunidades del entorno en el que está inserto.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick (2000) *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (2000³) *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI de España.
- BAUDRILLARD, Jean (1978) *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.
- BERGMAN, Ingmar, *Persona* (1966), [Video DVD], Filmax, 2001.
- GERGEN, Kenneth J (1992), *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona: Paidós.
- GUBERN, Román (1993), *Espejo de Fantasmas: de John Travolta a Indiana Jones*, Madrid: Espasa Calpe.
- GUIROUX, Henry A (2003), *Cine y entretenimiento: elementos para una crítica política del film*, Barcelona: Paidós.
- JAMESON, Fredric (1991), *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- (1995), *La Estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona: Paidós.
- JUNG, C. J. (1950), *Gestaltungen des Unbewussten*, Zürich: Rascher.
- MAY, Rollo (1992), *La Necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Barcelona: Paidós.
- RAMIS, Harold (1996), *Mis dobles, mi mujer y yo*, [Video DVD], IMDB Filmaffinity, 1996.
- RANK, Otto (1973), *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona: Paidós.
- SABORIT, P. (2006), *Vidas adosadas. El miedo a los semejantes en la sociedad contemporánea*, Barcelona: Anagrama.
- STOREY, John (2002), *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona: Octaedro.