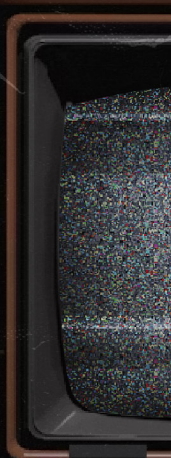
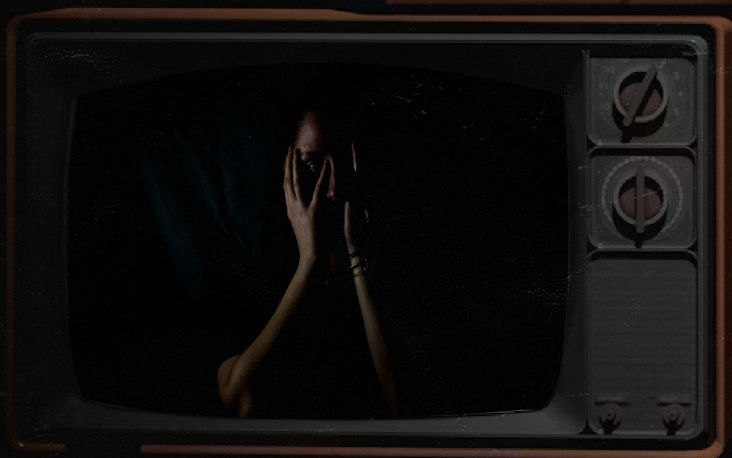


DUPLICIDADES INQUIETANTES

**LO FANTÁSTICO
Y EL DOBLE EN
EL CINE Y EN LA
TELEVISIÓN**



DR. SALVADOR ALEJANDRO DÁVILA TREVIÑO

DUPLICIDADES INQUIETANTES:

LO FANTÁSTICO Y EL DOBLE EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

DR. SALVADOR ALEJANDRO DÁVILA TREVIÑO



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



FAV

FACULTAD DE ARTES VISUALES

Universidad Autónoma de Nuevo León

Rector

Dr. Santos Guzmán López

Secretario General

Dr. Mario Alberto Garza Castillo

Secretaría Extensión y Cultura

Dr. José Javier Villarreal

Directora de la Facultad de Artes Visuales

M.A. Ana Isabel Guzmán Medrano

Subdirector de Posgrado de la Facultad de Artes Visuales

Dr. Jesús Eduardo Oliva Abarca

Coordinadora Editorial de la Facultad de Artes Visuales

Dra. Sandra Guadalupe Altamirano Galván

Edición, Diseño y Maquetación

Jorge Humberto Briones Leal

Diseño de portada

Danna Paola Torres Rodríguez

ISBN: 978-607-27-2887-5

1a edición 2026. Este libro fue debidamente arbitrado por una comisión de pares ciegos.

ÍNDICE

Agradecimientos	8
Introducción.....	9
Vértigo	12
Sinopsis	13
Lo fantástico en Vértigo	14
El doble en Vértigo.....	17
El doble de Madeleine	18
El doble de Judy	20
Psycho	23
Sinopsis	24
Lo fantástico explicado	27
El tema del doble o la fragmentación del yo de Norman.....	31
Lost Highway	37
Sinopsis	38
Lo Fantástico	41
El tema del doble o la metamorfosis de Fred.....	45
El doble de Fred	45
El doble femenino la duplicación de Renee	48

Mulholland Drive	51
Sinopsis	52
Lo fantástico Mulholland Drive	56
El tema del doble o las dualidades de Diane.....	59
El doble de Diane	59
El doble de Camilla	63
“Be Right Back” Black Mirror	65
Sinopsis	66
Lo pseudofantástico	69
El tema del doble o la duplicación de Ash	70
Conclusiones.....	74
Bibliografía	77

AGRADECIMIENTOS

Realizar este estudio hubiese sido imposible sin la participación, el apoyo y colaboración de personas e instituciones que facilitaron que este trabajo vea la luz del día. Por ello, me gustaría aprovechar este espacio para expresarles mis más sinceros agradecimientos; el agradecimiento más profundo va para mi familia. Sin su apoyo incondicional habría sido imposible llevar a cabo esta dura empresa. Todos ellos tienen mi eterno agradecimiento, mi respeto y admiración. ¡Muchas gracias!

Asimismo, reitero mi gratitud con el Dr. Jesús Eduardo Oliva Abarca quien aceptó tomar la dirección de este proyecto. Su apoyo y confianza en mi trabajo y su capacidad para guiar mis ideas han sido un aporte invaluable, no solamente en el desarrollo de esta tesis, sino también en mi formación como investigador.

INTRODUCCIÓN

Una narrativa audiovisual combina elementos visuales y auditivos para transmitir un mensaje o desarrollar una trama. Se utiliza en medios como el cine, la televisión, los videojuegos, y cualquier otra plataforma que emplee tanto imágenes en movimiento como sonido para comunicar su contenido. A diferencia de la narrativa puramente escrita o hablada, la narrativa audiovisual, se basa en la interacción entre lo que se ve (imágenes, escenas, colores, gestos) y lo que se escucha (diálogos, música, efectos de sonido).

Estos elementos trabajan juntos para construir personajes, desarrollar la trama, establecer el tono y el ambiente, y evocar emociones en el espectador, facilitando una experiencia multisensorial e inmersiva.

De esta manera, las narrativas audiovisuales permiten salir de nuestra propia existencia, del mundo que nos rodea, etc., para enfocarnos en contemplar o escuchar la realidad que tenemos ante nosotros y que se nos impone; una realidad que presenta historias que, posteriormente, incorporamos a nuestra vivencia personal.

Pero, para que lo anterior suceda, la historia debe de ser creíble, es decir que la narración recree una vida y un mundo posible; un mundo que reconozcamos como humano. No obstante, en muchas ocasiones, también nos presentan acontecimientos, personajes y mundos imposibles, produciendo un conflicto en nuestra concepción de la realidad.

Este género se conoce como Fantástico; a esta categoría pertenece cualquier narración que presente personajes y hechos improbables y hasta imposibles, los cuales no pueden ser explicados por las leyes convencionales de la física, la biología, etc.

Cabe señalar que, la palabra fantástico etimológicamente remite al adjetivo latino *Phantasticus* que a su vez se remite al término griego *Phantasein*: hacer ver de forma aparente, producir ilusión, aparecer. Numerosos autores han definido lo fantástico, destacando la propuesta de Todorov quien menciona que, en el mundo de lo fantástico, en un mundo como el nuestro, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante

las leyes de nuestro mundo. Quien percibe el acontecimiento debe decidir si se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes físicas siguen siendo las mismas; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte de la realidad, pero esta realidad está regida por leyes distintas a las que conocemos. Por otro lado, para Juan Herrero Cecilia, lo fantástico introduce una sorprendente confusión de límites entre lo racional y lo irracional, lo natural y lo sobrenatural, el sueño y la vigilia, el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, y busca hacer factible y creíble lo que lógicamente no tiene una explicación y, por lo tanto, es increíble.

Otro punto de vista es el de David Roas quien menciona que el mundo de los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. Sin embargo, en este universo narrativo, se suscita la irrupción de lo imposible; este acontecimiento supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual.

Y, unido ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible. En pocas palabras, podemos decir que lo fantástico genera en el espectador una incertidumbre puesto que pone en duda la realidad misma, a través de acontecimientos y personajes que transgreden la realidad.

En las narrativas fantásticas, podemos encontrar un motivo frecuentemente utilizado, se trata del tema del doble; al igual que lo fantástico, el doble ha sido estudiado por numerosos eruditos, resaltando la propuesta del filósofo alemán Jean Paul Richter quien acuñó el término *doppelgänger* para designar el desdoblamiento de la personalidad; este vocablo hace referencia a los sujetos que se ven a sí mismos a raíz de un desdoblamiento del yo, un fenómeno fantástico pues es considerado en nuestra realidad como algo imposible.

Se puede afirmar que este tema fue consagrado en el siglo XVIII gracias al Romanticismo, el cual se interesa por el fenómeno del doble como materialización del lado oscuro y misterioso del ser humano. Numerosos autores, como, por ejemplo, Stella Maris Poggian, Magali Velasco Vargas, Juan Herrero Cecilia, Pierre Jourde, Paolo Tortonese, Juan Bargalló, Rebeca Martínez López, Montserrat Morales Peco y David Roas, consideran al doble como la sombra que acompaña a cada individuo y se manifiesta como el fantasma desprendido del propio ser; es el alter ego, la presencia de una persona que tiene el mismo nombre o es idéntica a otro más.

Unido a ello, los investigadores señalan que el desdoblamiento, en la mayoría de los casos, es ocasionado por una perturbación mental; cabe señalar que, una perturbación mental hace referencia a un acontecimiento traumático, como, por ejemplo: la pérdida de una persona amada. Vale la pena mencionar que existen innumerables narraciones audiovisuales que abordan el tema del doble.

La novela de Stevenson ha sido filmada muchas veces. *El estudiante de Praga*, de Paul Wegener, es la película canónica sobre El Doble; otras películas incluyen *La doble vida* de Veronique, de Kiesłowski; *Ese oscuro objeto del deseo*, de Luis Buñuel; *In a clear day you can see forever*, de Barbra Streisand; *El pasajero*, de Michelangelo Antonioni. *El profesor chiflado*, de Jerry Lewis, actualiza el tema del elixir mágico y otros muchos filmes dan fe del interés sobre el doble en la narrativa cinematográfica.

No obstante, nosotros nos limitamos a revisar *Vértigo* y *Psycho* de Alfred Hitchcock, *Lost Highway* y *Mulholland Drive* de David Lynch y el episodio “*Be Right Back*” de la serie *Black Mirror* dirigido por Owen Harris y escrito por Charlie Brooker.

Decidimos utilizar las ya mencionadas narrativas audiovisuales, cine y series de plataformas digitales, porque, a diferencia de cualquier otra forma de expresión artística, este tipo de narraciones tienen la capacidad de mostrar una imagen directa que, desde nuestro punto de vista, transmite inmediatamente más información que una palabra en un relato. Por esta razón, consideramos que las narraciones audiovisuales son el medio ideal para estudiar el fenómeno fantástico y el tema del doble.

En las siguientes páginas comprenderemos como en muchas narraciones la locura y la muerte son dimensiones de la experiencia humana privilegiadas por la narrativa fantástica pues representan a la vez lo conocido y lo desconocido; como en *Vértigo*, con la presencia de Carlotta Valdés, una mujer del siglo pasado, en el hotel y, después duplicada en Madeleine; o, en *Psicosis*, con la presencia de la madre de Norman, Norma Bates, quien murió 10 años atrás; o, en *Lost Highway* con el hombre misterioso ubicándose en dos lugares a la vez y Fred desdoblándose en Pete y Renee en Alice; o, en *Mulholland Drive* con la aparición del fantasma de Camila, y la duplicación de Diane en Betty y Camila en Rita; y, finalmente, el retorno de Ash de entre los muertos, en el episodio “*Be Right Back*” de la serie *Black Mirror*.

VÉRTIGO

El propósito de este capítulo es analizar lo fantástico y el tema del doble en la película llamada *Vértigo*. Este largometraje fue dirigido y producido por Alfred Hitchcock en 1958 y protagonizado por Kim Novak, James Stewart, Thomas Helmore y Barbara Bel Geddes; el filme está basado en la novela: *De entre los muertos* escrita por Pierre Boileau y Thomas Narcejac. Asimismo, cabe mencionar que en el año 2012 esta obra cinematográfica fue reconocida por la revista *Sight & Sound* del *British Film Institute* como la mejor película en la historia del cine.

SINOPSIS

La cinta inicia con una persecución policiaca en la cual, el detective, Scott Ferguson, mejor conocido como Scottie, y un policía persiguen a un delincuente por los tejados de la ciudad de San Francisco; sin embargo, al saltar entre las azoteas, el investigador resbala y, para no caer al vacío, se sujeta de la canaleta de desagüe; durante la hazaña su compañero intenta ayudarlo, pero cae del edificio y muere. Esta fuerte impresión provoca en el protagonista acrofobia y vértigo, enfermedad que lo obliga a renunciar a su trabajo. Unos días después, Scott se reúne con Midge, quien conoce el padecimiento que sufre su amigo; mientras conversan, la mujer menciona que después de haber consultado el caso con un médico, el facultativo opina que sólo un impacto semejante, al que originó la enfermedad, podrá curarlo.

Scott comparte la opinión del especialista y piensa que si se acostumbra a las alturas podrá superar el miedo. Para comprobar esta hipótesis, el detective sube a una pequeña escalera, pero al llegar al último escalón y ver por la ventana experimenta el vértigo echando por tierra la suposición. En esa misma reunión, Scott comenta con su amiga, la llamada telefónica de Gavin, un antiguo compañero de la universidad. En la siguiente escena, el amigo solicita a Scott sus servicios para seguir a su esposa Madeleine; contrario a lo que el detective piensa, el esposo niega que se trate de una infidelidad, sin embargo, el cónyuge comenta que el comportamiento de la dama es extraño motivo por el cual expresa preocupación pues teme que algo malo pueda ocurrirle. El detective muestra interés en la conversación y pregunta si sospecha de alguien que pueda hacerle daño.

Al respecto, Gavin responde: ¿crees que alguien del pasado, alguien muerto puede poseer a un ser vivo? El investigador se muestra desconcertado, pero acepta asistir a un restaurante y conocer de vista a la esposa. Después de aceptar el trabajo, Scott sigue a Madeleine por algunos puntos de la ciudad; los lugares que visita son: una florería, un cementerio, un museo, y un hotel. Al día siguiente, los hombres se reúnen y el investigador menciona, como hecho relevante, que la esposa contempló en el museo, la pintura de Carlotta Valdés. Para sorpresa del detective, Gavin revela que la mujer del retrato es la bisabuela de Madeleine, quien a los 26 años se suicida; tomando en cuenta los acontecimientos, el esposo expresa que teme que su esposa siga los pasos de su antepasado. Las sospechas del marido no carecían de fundamento pues, en escenas posteriores, se observa como la dama se lanza de la bahía de San Francisco, pero por suerte, es rescatada por Scott.

Este acontecimiento propició que el detective y Madeleine se conozcan personalmente y días después deambulen por la ciudad hasta llegar a la Misión San Juan Bautista; este lugar es particularmente importante para la dama pues es el escenario de algunos de sus sueños. Al acudir a la iglesia, la mujer sube a la torre del campanario, Scott va tras ella, pero lastimosamente al subir las escaleras, el detective sufre de vértigo y no puede llegar a la cima; en ese momento, el hombre escucha un grito y ve caer, por una de las ventanas el cuerpo de Madeleine. A causa del fuerte impacto, Scott se interna en un hospital psiquiátrico en donde recupera la estabilidad emocional.

Con el paso del tiempo Scott recobra la salud y un día, al caminar por la calle, conoce a Judy, una mujer cuya apariencia le recuerda a Madeleine. Ante el parecido, Scott le sugiere que se tiña el cabello y se vista como la difunta. Al adoptar la nueva imagen ambas mujeres lucen idénticas.

Antes de esta transformación, Judy protagoniza un flashback, a través del cual revela al espectador, su complicidad con Gavin; en otras palabras, durante toda la película, Judy finge ser Madeleine, es decir funge como su doble, actuando de forma extraña para justificar los cambios de conducta.

Unido a ello, el público también se entera, que toda la historia fue elaborada por el marido con el propósito de simular un suicidio, ocultar el asesinato de su esposa y apoderarse de su fortuna. Después de la revelación Judy y Scott acuden a la Misión San Juan Bautista, lugar en el que la mujer se lanza al vacío, encontrando la muerte. Después de este breve resumen, el primer aspecto a analizar será el fenómeno fantástico.

LO FANTÁSTICO EN VÉRTIGO

Como se mencionó en el resumen, Scott sigue a Madeleine por toda la ciudad. Un día, la dama entra a un hotel y tras esperar un tiempo pertinente, el investigador ingresa al recinto; después de preguntar a la recepcionista por el nombre del huésped, la empleada revela que la persona alojada en la habitación del segundo piso se llama Carlotta Valdés. Unido a ello, la mujer menciona que la señorita no se encuentra en la habitación.

Esta información desconcierta al detective debido a que minutos antes de entrar al hotel, el hombre observa, desde la calle, que Madeleine se asoma por la ventana de la habitación. Sin duda, el evento mencionado es, como señala Tzvetan Todorov, un acontecimiento inexplicable según las leyes de la lógica racional.

No obstante, el teórico que mejor define la naturaleza de este hecho es Roger Caillouis. En su texto *“Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)”*, Caillouis describe lo sobrenatural como una ruptura en la coherencia universal. Según él, el prodigio se convierte en una agresión prohibida y amenazante que rompe la estabilidad de un mundo donde las leyes eran consideradas rigurosas e inmutables. Se trata de lo imposible irrumpiendo de repente en un mundo donde, por definición, lo imposible está excluido. De forma más puntual, Rosalba Campra, en *Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión*, afirma que el fenómeno fantástico surge entre dos órdenes completamente irreconciliables, entre los cuales no debería haber ni lucha ni victoria, ya que no existe posibilidad de continuidad.

La intersección de estos órdenes representa una transgresión absoluta, cuyo único resultado puede ser el escándalo. Volviendo a la película, en esta escena del hotel, la transgresión se suscita cuando el fenómeno fantástico irrumpe en la realidad cotidiana de Scott, es decir cuando el detective se entera que es Carlotta Valdés y no Madeleine Elster la persona que se hospeda en el recinto. Por todo lo antes mencionado, la secuencia será analizada a partir de la propuesta teórica de Rosalba Campra, en su propuesta teórica, aborda las categorías predicativas de concreto y abstracto. Según ella, lo “concreto” abarca todo lo que está sujeto a las leyes de la temporalidad y la espacialidad: tiene volumen, peso, ocupa un lugar en el espacio y su existencia es validada por una experiencia colectiva que lo reconoce como real, respondiendo así a un código general.

En contraste, lo “abstracto” escapa a estas reglas, se ajusta a un código individual o limitado a un grupo y carece de materialidad. El ámbito de lo abstracto se diversifica en ciertos motivos, como el recuerdo y la imaginación, que son proyecciones mentales voluntarias, y la alucinación y el sueño, que son proyecciones mentales involuntarias. En este filme, lo “concreto” está representado por el hotel debido a que, el inmueble, está sujeto a las leyes temporales y espaciales, por lo tanto, ocupa un lugar en el espacio y su existencia puede ser comprobada.

Sin embargo, este recinto no siempre fue un hotel, por esta razón cabe mencionar que como espectadores de la película conocemos la historia del lugar por Pop Liebel, un conocido de Midge; a decir del narrador cuando Carlotta Valdés era joven cantaba en un cabaret y un día conoce a un hombre, quien la invita a vivir con él y le obsequia una casa. Como hecho relevante es preciso comentar que la casa es, actualmente, el hotel al que acude Madeleine seguida de Scott. Por otro lado, lo “abstracto” nos remite a una proyección

mental involuntaria, a través de la cual podemos concluir que el “fantasma” de Carlotta puede ser producto de una alucinación experimentada por Scott. Esto lo podemos observar al final de la escena cuando Scott corrobora que la habitación se encuentra vacía y el coche de la dama no está aparcado en la acera de enfrente. Por lo tanto, podemos concluir que, lo “abstracto” está representado por la presencia alucinada de Carlotta Valdés.

Otro aspecto para considerar es la realidad cotidiana en la que se desenvuelve la trama de la película. A este respecto Flora Botton Burla, en *Los juegos fantásticos*, sugiere que para que el efecto fantástico impacte al lector, es fundamental que, desde el inicio, el texto se sitúe dentro de la realidad. Esto implica que el relato fantástico debe ubicarse en el mundo que todos conocemos, es decir, en el mundo cotidiano.

Por su parte, David Roas menciona, en el texto titulado *Tras los límites de lo real Una definición de lo fantástico*, cuatro conceptos centrales que “permiten dibujar con bastante claridad el mapa de este territorio que llamamos lo fantástico: la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje” (9).

De los cuatro conceptos planteados por Roas, en la escena en donde se suscita el fenómeno fantástico están presentes para análisis la realidad y lo imposible. Con respecto al concepto de realidad, el teórico señala que el mundo construido en los relatos fantásticos es un reflejo de la realidad en la que habitamos.

Esto lo podemos comprobar en la escena del hotel pues, esta secuencia, nos muestra una realidad que puede ser fácilmente identificada por el espectador debido a que, el recinto es idéntico a cualquier otro ambiente de la realidad externa del largometraje; en pocas palabras, podemos decir que, el filme nos sitúa en un mundo normal y cotidiano, es decir, “un mundo construido en función de la idea que tenemos de lo que es real; sin embargo, cuando se suscita lo fantástico, la realidad cotidiana de Scott se ve irrupida por un fenómeno que resulta inexplicable el cual supone una transgresión de nuestra propia realidad.

Con respecto a lo imposible, el autor señala que, es todo aquello que no puede ser, aquello que es impensable; en este filme, lo imposible está enmarcado por la presencia de Carlotta Valdés en el hotel porque, momentos antes, mientras el detective seguía a Madeleine por la ciudad, el investigador observó una tumba con el nombre de la mujer en cuestión. Unido a ello, al ingresar a la habitación del hotel, esta se encuentra vacía y el coche, que estuvo siguiendo, no está estacionado en el exterior del recinto.

Por tal motivo, el fenómeno fantástico, es decir la presencia de Carlotta, después de muerta, en el hotel, provoca un inevitable efecto de inquietud, en el espectador, ante la incapacidad de pensar en la coexistencia de lo posible y lo imposible. Como se puede apreciar, en este largometraje, y como señala Roas, lo fantástico propone un conflicto entre lo real y lo imposible. Otro punto para considerar acerca del relato fantástico es que, Según Flora Botton Burla en *Los juegos fantásticos*, la estructura de un cuento fantástico puede quedar abierta, lo que significa que la resolución, el desenlace o el fin de la “aventura” no están completamente especificados en el texto, sino que se dejan a la imaginación del lector.

Aunque el texto termina, la historia continúa en la mente del lector. Esto implica que hemos presenciado la manifestación del fenómeno fantástico, pero no conocemos sus causas ni las leyes a las que obedece o deja de obedecer. En *Vértigo* podemos apreciar que los acontecimientos fantásticos carecen de explicación. La película termina, sin embargo, no se le da al espectador una solución al enigma, ¿Madeleine estaba en el hotel o se trataba del fantasma de Carlotta?, o ¿fue una alucinación de Scott?

Por todo lo antes mencionado, podemos afirmar que la escena fantástica pertenece al paradigma del fantástico moderno. A este respecto, Omar Nieto, en el texto titulado *Teoría general de lo fantástico Del fantástico clásico al posmoderno*, menciona que el fantástico moderno ubica la otredad, lo extraño, en el interior del ser humano; esto quiere decir que, “el elemento insólito es interior, personal y, por lo tanto, suscita múltiples interpretaciones.” Desde nuestro particular punto de vista, podemos decir que, en la escena antes mencionada, Scott experimenta una alucinación visual; en otras palabras, el investigador imagina la presencia de Carlotta Valdés en el hotel.

EL DOBLE EN VÉRTIGO

El tema del doble está presente en numerosos relatos literarios, sin embargo, también lo podemos encontrar en el filme *Vértigo*. Para identificar este elemento es necesario mencionar que la mayoría de los teóricos, en especial Magali Velasco Vargas, están de acuerdo en que el doble se manifiesta como un fantasma y puede aparecer como una persona que tiene el mismo nombre o es idéntica a otro más. De acuerdo con el planteamiento, en este apartado analizaremos los diferentes tipos de dobles en el filme, aplicando las aportaciones teóricas de Stella Maris Poggian y Montserrat Morales Peco. En el ensayo titulado *El tema del doble en el cine, como manifestación*

del imaginario audiovisual en el sujeto moderno escrito por Stella Maris Poggian, Frenzel menciona que el fenómeno del doble se basa en el parecido físico de dos personas, en el que puede intervenir una casualidad o un parentesco por consanguinidad. Desde esta categoría trataremos de explicar tanto la duplicación, así como también la confusión de las apariencias entre Madeleine, Carlotta y Judy.

EL DOBLE DE MADELEINE

Para comprobar la existencia del doble de Madeleine es necesario recordar ciertas escenas de la película. Como se mencionó en el resumen, Gavin Elster solicita los servicios del detective Scott para seguir a su esposa Madeleine, comentando que el comportamiento de la dama es extraño y teme que algo malo pueda ocurrirle. El investigador muestra interés en la conversación y pregunta si sospecha de alguien que pueda hacerle daño. Al respecto, Gavin responde: “¿crees que alguien del pasado, alguien muerto puede poseer a un ser vivo?”. Después de aceptar el trabajo, Scott sigue a la mujer por algunos puntos de la ciudad, entre ellos un museo; en el recinto, el detective observa que la dama muestra interés por el retrato de una mujer idéntica; en la pintura aparece Carlotta Valdés, la bisabuela de Madeleine quien, según Gavin, regresó de entre los muertos para poseer a su esposa.

A este respecto, cabe recordar que, la existencia de Carlotta se remonta a principios del siglo XX y, como hecho relevante, la mujer decidió terminar con su vida a los 26 años; misma edad que Madeleine tiene en la actualidad. Días después, las sospechas del esposo se vuelven realidad pues, tras deambular por la ciudad, Madeleine se lanza a la bahía de San Francisco, pero, por suerte, es rescatada por el detective; este acontecimiento inicia una relación interpersonal entre el hombre y la mujer, culminando con un enamoramiento por parte de Scott.

En la siguiente escena, la pareja acude a un bosque en donde Madeleine revela al detective algunos sueños y recuerdos, entre ellos el recuerdo de una torre con una campana ubicada en un antiguo pueblo español. Esa misma noche, el investigador descubre que el lugar del sueño de Madeleine es una antigua villa española ubicada al sur de San Francisco; se trata de la Misión San Juan Bautista, lugar en donde vivió Carlotta Valdés durante su juventud. Al estudiar la secuencia anterior, podemos decir que Madeleine se “desdobra” en Carlotta.

Y, al observar este fenómeno, comprobamos que, como señala Frenzel, el desdoblamiento se suscita a partir del parecido consanguíneo y físico (22) entre las mujeres pues, Madeleine se “desdobla” en su bisabuela, Carlotta, la cual tiene un aspecto idéntico al de la esposa de Gavin. Para realizar un análisis más puntual de este singular desdoblamiento recurrimos a la propuesta teórica de Stella Maris Poggian pues consideramos que sus aportaciones nos permiten elaborar una lectura más precisa de la duplicación y la confusión de las apariencias entre Madeleine y Carlotta.

Como punto de partida es necesario mencionar que, en el ensayo citado anteriormente, Maris Poggian establece cinco representaciones o tipologías fundamentales del motivo del doble en el discurso cinematográfico: el desdoblamiento, *doppelgänger* o de los gemelos idénticos, Orlando, el mito del anfitrión o del disfraz y la mirada estereoscópica. Para el análisis de este desdoblamiento tomamos en cuenta la tipología del *doppelgänger* o de los gemelos idénticos y la mirada estereoscópica. Con respecto a la tipología del *doppelgänger* o gemelos idénticos, la teórica señala que, se suscita por el parecido entre dos personas, es decir, dos individuos iguales físicamente, pero cuyas identidades son distintas.

Esta representación del doble en el filme está presente en la dupla Carlotta Valdés y Madeleine Elster; dos mujeres con identidades distintas pero que lucen iguales físicamente. Esta particularidad puede ser comprobada en la escena del museo; en esta secuencia, el investigador observa que la esposa de Gavin muestra interés por el retrato de Carlotta Valdés la cual posee una apariencia casi idéntica a la de Madeleine, tez clara, rasgos faciales similares y cabello rubio; sin embargo, en cuanto a la personalidad de las mujeres en cuestión, es necesario señalar que tanto Madeleine como Carlotta poseen identidades distintas, mientras que la primera es una mujer contemporánea de clase social alta, la segunda es una dama de principios del siglo XX y pertenece a la clase social baja.

Con respecto a la mirada estereoscópica, esta tipología, de acuerdo con la autora, hace referencia a que la visión doblada o multiplicada está en el que mira; esto quiere decir que, el desdoblamiento, duplicación y/o alteración de la personalidad y/o apariencia depende del punto de vista de un observador. Desde esta postura, el desdoblamiento de Madeleine en Carlotta ocurre por la observación reiterada del protagonista masculino; en otras palabras, la duplicación de Carlotta en Madeleine se suscita desde el punto de vista del detective debido, en primer lugar, al parecido físico y consanguíneo entre ambas mujeres, recordemos que Carlotta es la bisabue-

la de Madeleine; en segundo, por el “extraño” comportamiento de la dama, como, por ejemplo, lanzarse a la bahía de San Francisco, lugar en el que Carlotta se suicidó; y, en tercero, por los recuerdos relatados por Madeleine los cuales son similares al lugar en donde vivió Carlotta en la Misión San Juan Bautista. Todas estas circunstancias llevan al detective a pensar que, efectivamente, Madeleine se está desdoblando en Carlotta Valdés.

En conclusión, desde esta perspectiva teórica podemos comprender cómo el desdoblamiento de la personalidad de Madeleine en Carlotta se suscita desde el punto de vista de un observador, o sea el detective; unido a ello, entendemos que, por lo general, la duplicación y/o alteración de la personalidad puede ocurrir a partir del parecido físico y consanguíneo entre dos sujetos, como, por ejemplo, Madeleine y Carlotta.

EL DOBLE DE JUDY

Como ya se mencionó en el resumen, tras la muerte de Madeleine, Scott se relaciona sentimentalmente con Judy, una mujer idéntica a la difunta, ¿se trata de otra duplicación y/o alteración de la identidad? o ¿la mujer amada regresó de entre los muertos? para contestar estas preguntas es necesario repasar la siguiente secuencia. Esta escena tiene lugar después de la muerte de la esposa de Gavin. En esta secuencia, observamos que, debido al fuerte impacto emocional por la muerte de Madeleine, el detective ingresa a un hospital psiquiátrico. Tras ser dado de alta del sanatorio, Scott recorre la ciudad hasta que, inesperadamente, observa a una mujer cuya apariencia le recuerda a Madeleine; se trata de Judy Barton.

Ante el parecido, el detective invita a Judy a cenar y, luego de este acontecimiento, el investigador sugiere a la dama que se vista y tiña el cabello como el de la difunta. Judy acepta y aparece, ante la mirada del detective, idéntica a Madeleine. Como podemos observar en la escena antes mencionada, Judy, aparentemente, se desdobra en Madeleine, o mejor dicho Madeleine se duplica en Judy; unido a ello, notamos que, como señala Frenzel, la duplicación se suscita por el parecido físico entre ambos personajes. Para analizar este desdoblamiento, tomamos nuevamente en cuenta las tipologías del motivo doble en el discurso cinematográfico establecidas por Stella Maris Poggian. Para el estudio de esta duplicación consideramos la tipología del *doppelgänger* o gemelos idénticos, el mito del anfitrión o del disfraz y la mirada estereoscópica.

Con respecto al *doppelgänger* o gemelos idénticos, esta tiene lugar por el parecido físico entre Judy y Madeleine, pues ambas mujeres comparten características físicas similares como, por ejemplo, tez clara, color de ojos, rasgos faciales y timbre de voz. Con respecto a la tipología del mito del anfitrión o del disfraz, la teórica señala que ocurre cuando los dobles se confunden mediante la utilización del disfraz; esta representación del motivo del doble puede ser observada en el filme cuando el detective pide a Judy que se vista y tiña el cabello como el de la difunta; en otras palabras, Scott está disfrazando a Judy como Madeleine; esto quiere decir que el detective modela a Judy a imagen y semejanza de la mujer perdida e idealizada.

Por último, con respecto a la mirada estereoscópica, esta se suscita cuando Judy, después de adoptar la apariencia de la difunta, desde el punto de vista del investigador, luce idéntica a Madeleine; por tal motivo, Scott piensa que Judy se ha desdoblado en Madeleine, o mejor dicho que Madeleine, duplicada en Judy, ha regresado de entre los muertos. Como podemos observar, la duplicación de Madeleine en Judy se suscita desde el punto de vista del detective y consideramos que esto ocurre porque el investigador intenta reaparecer en su realidad cotidiana a la difunta. A este respecto, Montserrat Morales Peco, en el ensayo titulado *El doble exterior como vía de recuperación de la amada muerta en Bruges-la-Morte de Rodenbach, Sueurs froides: D'entre les morts de Boileau y Narcejac y Vértigo de Hitchcock*, menciona que, el doble externo u objetivo representa una alteración en la distinción entre dos personas que forman parte del entorno externo.

En la construcción de este tipo de doble intervienen un sujeto que observa y una figura observada, con la que eventualmente se le confunde al identificarse, desde una perspectiva distorsionada o ilusoria, ciertas similitudes entre ambos. Tomando en cuenta lo anterior, podemos decir que Judy representa el doble objetivo el cual, debido a la visión perturbada de Scott y las múltiples similitudes que el investigador observa entre Judy y la difunta, es utilizado, por el detective para recrear a la mujer amada perdida con la finalidad de vivir de nuevo el amor pasado y unirse, a través del cuerpo de la viva, a la muerta.

Este acontecimiento, es decir, recrear a la muerta en una viva, de acuerdo con la autora, nos revela, por un lado, que Scott es un hombre doliente que busca de forma obsesiva mantenerse unido al recuerdo de su amada. Y, por el otro, la negación de la muerte y la ejecución de una serie de maniobras que posibiliten su retorno, como, por ejemplo, utilizar a Judy como un objeto y obligarla a que adopte la apariencia de la difunta con la finalidad de

traer a la muerta de regreso a la vida. No obstante, y de acuerdo con la teórica, fabricar un doble de la muerta se corresponde a una idea persistente y obsesiva que conduce a la ceguera y al borde del delirio (50); delirio que se vuelve realidad cuando se suscita la transformación de Judy en la occisa. En esta escena, el detective, emocionado, corre y besa a la mujer porque Judy desdoblada, o mejor dicho transformada en Madeleine, es, desde su punto de vista, su amada muerta que ha regresado de entre los muertos.

Sin embargo, y volviendo a la película, en la siguiente escena, el detective descubre que Judy, Madeleine y Carlotta son la misma mujer; por lo tanto, reconoce que la mujer que tanto amó, o sea Madeleine, nunca existió, todo el tiempo se trató de Judy, la única mujer real, pero por la cual no tiene ningún interés pues, para Scott, la viva, o sea Judy, no es sino un doble de la mujer idealizada muerta. En consecuencia, a partir de este descubrimiento, el investigador termina rechazando a Judy porque, desde nuestro particular punto de vista, el hombre sigue enamorado de Madeleine.

En cuanto a Judy, podemos observar que accedió en dos ocasiones a convertirse en Madeleine. En primer lugar, debido a la remuneración económica que le ofrece Gavin; y, en segundo, porque está enamorada de Scott. Sin embargo, y volviendo al largometraje, después de llevar a Judy a la Misión San Juan Bautista, el investigador descubre que la mujer accedió a actuar como la doble de la esposa de Gavin para simular un suicidio, es decir, Judy ayudó a ocultar el asesinato de Madeleine perpetrado por Gavin. Por tal motivo, Judy se ve rechazada por el detective y, asustada por una figura que aparece en la oscuridad, cae del campanario. Con la muerte de Judy, Scott pierde a Madeleine, su objeto de amor; pero esta vez para siempre.

En conclusión, desde esta postura teórica podemos comprender que el desdoblamiento de la personalidad o la duplicación de la identidad se suscita desde el punto de vista de un personaje doliente, como el caso de Scott, el cual busca mantenerse unido al recuerdo de un ser amado perdido. Además, entendemos que el tema del doble responde a una idea obsesiva y delirante que afecta el juicio y la razón del personaje del detective.

PSYCHO

El propósito de este capítulo es revisar lo fantástico y el tema del doble en la película llamada *Psycho*. Este largometraje fue dirigido y producido por Alfred Hitchcock en 1960 y protagonizado por Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam y Janet Leigh; la cinta se basa en la novela *Psycho* escrita por Robert Bloch. Además, es importante mencionar que, de 2013 a 2017, la cadena televisiva A&E desarrolló una precuela al filme la cual lleva por título Bates Motel.

Antes de comenzar el análisis, consideramos necesario señalar que la obra cinematográfica pertenece a la categoría de thriller psicológico e incluye elementos del cine policiaco y del cine de terror. Como punto de inicio es indispensable realizar un breve resumen de la película, cabe destacar que la síntesis es una narración objetiva de los hechos por lo que es indispensable mencionar que algunas conclusiones planteadas en el análisis muestran nuestra interpretación personal.

SINOPSIS

La primera escena muestra una toma panorámica de la ciudad de Phoenix, Arizona; la cámara se dirige lentamente al interior de una habitación de hotel en donde Marion Crane, una secretaria de una agencia de bienes raíces, y Sam Loomis, el propietario de una ferretería, discuten sobre el futuro de su relación. La mujer quiere casarse, pero el hombre es divorciado y carga con una deuda familiar que le impide establecer planes a futuro.

En la siguiente escena, Marion regresa a la oficina para continuar con su día laboral y, mientras conversa con su compañera, llega su jefe, George Lowery, en compañía de Tom Cassidy; el cliente acude a realizar la compra de una propiedad con un valor de 40 mil dólares. Antes de cerrar el trato, el comprador se dirige a Marion y, con los 40 mil dólares en mano, pregunta: “¿eres feliz?”. Marion, titubeando, responde afirmativamente; por su parte, Tom dice: “el dinero no compra la felicidad, pero soborna la infelicidad”.

La suma de 40 mil dólares en efectivo resulta chocante para el Sr. Lowery, por tal motivo pide a la señorita Crane que acuda al banco a depositar el dinero. La dama acepta el mandato y pide el resto de la tarde libre para descansar en su domicilio debido a un fuerte dolor de cabeza; sin embargo, horas más tarde, mediante un primer plano de Marion, el espectador observa que la dama asegura, dentro de su bolso, los 40 mil dólares.

La siguiente toma nos muestra a la señorita Crane en su automóvil; en escenas subsecuentes descubrimos que la mujer se dirige a Fairvale, lugar en donde vive su novio, Sam, con la intención de utilizar el dinero para pagar las deudas del hombre y formalizar su relación. Sin embargo, antes de llegar a su destino, tras conducir toda la noche, Marion se queda dormida en el auto y un policía la despierta; el agente solicita a la dama su documentación y, al no encontrar nada sospechoso, la deja continuar su camino.

En la consecutiva escena, la señorita llega a un lote de autos para intercambiar su coche; mientras el dueño del negocio revisa y valúa el automóvil, la dama se percata de la presencia del mismo policía que, anteriormente, revisó su documentación. Después de cerrar el trato, Marion se marcha a toda prisa. Esa misma noche empieza a llover y, en medio de la oscuridad, Marion vislumbra el señalamiento del Bates Motel; frente al mal tiempo, la dama opta por llegar al albergue y salvaguardarse de la tormenta.

A su arribo, acude el gerente, Norman Bates, para registrarla y asignarle una habitación. Pero antes de que Marion se despidiera para ingresar a sus aposentos, Norman la invita a cenar en su casa. La dama acepta y el joven se retira para llevar a cabo los preparativos para la cena; sin embargo, a los pocos minutos, se escucha desde el interior de la casa de Norman una voz femenina. La mujer se encuentra molesta por la idea de tener la visita de una extraña en su hogar.

En la siguiente escena, el joven, avergonzado, baja al motel cargando una bandeja con alimentos e invita a la dama a cenar en su oficina. Durante la velada, Marion observa que el despacho de Norman está decorado con aves disecadas; mientras tanto, Bates percibe que la mirada de Marion recorre toda la habitación y, para romper el silencio, revela que la taxidermia es uno de sus pasatiempos favoritos. Durante la cena, la conversación gira en torno a la relación de la familia Bates.

Norman dice sentirse atrapado por su madre, una mujer de edad avanzada con problemas mentales; de acuerdo con Bates, dichas perturbaciones se desencadenaron luego de terminar una relación con un antiguo amante; frente a esta circunstancia, la señorita Crane, amablemente, sugiere internar a la madre en una institución; ante esta proposición, Norman reacciona con hostilidad. Para desvanecer la perplejidad, Marion se disculpa, agradece la cena y comenta que tiene un largo camino que recorrer al día siguiente, por lo que necesita regresar a su habitación y descansar.

En la siguiente escena, Marion, en su habitación, decide tomar una ducha; mientras la dama se desnuda, un primer plano de Norman permite al espectador observar que el hombre acecha a la dama a través de una mirilla en la pared de su oficina. En la siguiente toma, la dama empieza a bañarse, pero, inesperadamente, aparece una figura femenina con un cuchillo en mano y asesina a la señorita Crane. Después del homicidio, la extraña mujer se retira del cuarto y, a lo lejos, se escucha la voz de Norman gritando: “sangre”, “madre, ¿qué has hecho?” Norman acude a la habitación y, aterrado, limpia la escena del crimen.

Para deshacerse de la evidencia, Bates coloca el cuerpo de Marion, junto con sus pertenencias, en el maletero del vehículo de la dama y lo lleva a un pantano, en donde espera pacientemente a que el coche quede cubierto por el agua pantanosa. Algunos días después, Lila Crane acude a Fairvale en busca de Sam Loomis para indagar en la desaparición de su hermana; mientras Lila y Sam discuten, llega el detective Arbogast para informar a

Sam lo acontecido: Marion tomó los 40 mil dólares de Tom y huyó de la ciudad. En la siguiente escena, el investigador acude al Bates Motel; en el recinto, entrevista a Norman quien, con vacilaciones, refiere que la mujer llegó, cenaron juntos y se marchó. No obstante, durante la conversación, el detective observa una figura femenina a través de la ventana de la casa en la colina, por lo que pide a Norman hablar con la mujer, pero Norman se niega porque no quiere molestar a su madre.

Después del encuentro con Norman, Arbogast se comunica con Lila Crane para mantenerla informada acerca de la investigación; de acuerdo con el detective, Marion fue vista por Norman y, al parecer, por su madre. Asimismo, el investigador informa a Lila sus planes de regresar al motel para encontrar una manera de entrevistar a la madre de Norman. En la siguiente escena, el policía ingresa al domicilio de los Bates y, al subir las escaleras, una figura femenina sale de una de las habitaciones y lo asesina, acuchillándolo y lanzándolo por las escaleras.

Esa misma tarde, Lila, preocupada por no tener más noticias del detective, pide a Sam ir al motel en busca del policía. En el recinto, el joven observa, a través de una de las ventanas, una figura femenina. En la siguiente toma, Sam y Lila acuden con el Sheriff para solicitar su ayuda para encontrar a Marion y a Arbogast; durante la conversación, Sam menciona haber acudido al motel y ver a una mujer en una de las ventanas; sin embargo, para su sorpresa, el alguacil les notifica que la madre de Norman Bates murió 10 años atrás. En la siguiente toma, Norman se encuentra en el motel y, preocupado porque se presente algún otro investigador en su domicilio en busca de su madre, decide forzar a la anciana a esconderse en el sótano de la casa en la colina.

Horas más tarde, Lila y Sam asisten al motel; mientras Sam distrae a Norman, Lila entra a la casa con la esperanza de encontrar a la señora Bates. La búsqueda la conduce al sótano, en donde encuentra a una mujer sentada en una mecedora. Al dar vuelta a la silla, descubre que se trata de un cadáver. Inmediatamente entra Norman con ropa de mujer gritando: “Yo soy Norma Bates”. En la siguiente escena, el Dr. Fred Richman explica que, 10 años atrás, Norman Bates asesinó a su madre y a su amante. Ante tan horrible suceso, el joven intentó borrar el crimen y, para mantener la ilusión de que la madre aún estaba viva, robó el cadáver de su madre y lo momificó.

Unido a ello, el especialista menciona que en la mente de Norman coexisten dos personalidades, la propia y la de la madre; por tal motivo, empezó a vestirse y a actuar como ella. Además, por los mismos celos que Norman tiene por su madre, el joven piensa que su madre está celosa de las mujeres que interactúan con él. Asimismo, el psiquiatra termina por confirmar que la personalidad de Norman ya no existe y solo está “viva” la personalidad de la madre. En la última escena aparece Norman en la sala de interrogación dialogando consigo mismo con la voz en off de la madre; la mujer dice: “es muy triste que una madre tenga que declarar contra su propio hijo, pero no podía permitir que creyeran que el crimen lo cometí yo. Ahora lo encerrarán, debí hacerlo yo misma hace años. Siempre fue un malvado.”

LO FANTÁSTICO EXPLICADO

Como señalamos en el capítulo anterior dedicado al análisis de *Vértigo* David Roas, en su ensayo *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, argumenta que lo fantástico se distingue por plantear un conflicto entre nuestra concepción de lo real y lo imposible. Para que este conflicto genere un efecto fantástico, no es fundamental la vacilación o la incertidumbre, sino la inexplicabilidad del fenómeno.

Si sobre hechos imposibles e inexplicables hablamos, en *Psycho* el acontecimiento imposible se suscita cuando Norman Bates, después del asesinato de Arbogast, busca a su madre, en su habitación, para obligarla a esconderse en el sótano de la residencia; en esta escena, mientras Norman lleva en sus brazos a su madre, la mujer discute con su hijo, pues se encuentra inconforme con la situación.

A este respecto, cabe recordar que la madre de Norman Bates, la señora Norma Bates falleció 10 años atrás y se encuentra enterrada en el cementerio del pueblo; esta información es proporcionada por el Sheriff a Lila Crane y Sam Loomis cuando los jóvenes acuden en busca de ayuda del policía para encontrar a la desaparecida Marion Crane.

Al estudiar la secuencia antes mencionada, no podemos evitar preguntarnos: si la madre está muerta y enterrada, ¿cómo es que se encuentra presente en la casa? Si la mujer está muerta, ¿cómo es que Norman la lleva en sus brazos y cómo es que la mujer discute con él?, ¿la madre de Norman regresó de entre los muertos?; este acontecimiento revela, como dice Roas, que la madre es un ser que ha retornado del más allá para establecerse en

el mundo de los vivos; desde esta perspectiva, sin lugar a dudas, la existencia de la madre, después de muerta, produce, por su presencia imposible, una trasgresión absoluta de nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real. Sin embargo, y volviendo a la película, al finalizar el filme, el Dr. Fred Richman realiza un examen mental a Norman, concluyendo que el joven Bates sufre de diversas perturbaciones mentales, entre ellas, alucinaciones y personalidad múltiple.

Unido a ello, de acuerdo con el especialista, Norman robó el cadáver de su madre y lo momificó. Además, como parte de su locura, Bates se disfraza y emula la voz de su madre para producir la ilusión de que la mujer está viva. Desde esta óptica, lo imposible, es decir, la presencia de la madre, después de muerta, tiene una explicación lógica y racional; esto quiere decir que el relato incumple las convenciones de lo fantástico, puesto que, la irrupción en él de un ser que no dudaríamos en calificar como imposible es naturalizado, acomodándolo a lógicas diversas; en este filme, la presencia, fantasmática, de la madre es atribuida a la locura del personaje de Norman.

En consecuencia, podemos afirmar que, en este largometraje, “no se produce lo fantástico porque, como vimos al inicio de este apartado, la esencial del fenómeno fantástico es, de acuerdo con Roas, la inexplicabilidad del fenómeno. Tomando en cuenta lo anterior, podemos afirmar que *Psycho* es una narración pseudofantástica; este tipo de relatos, según David Roas, son obras que utilizan las estructuras, motivos y recursos propios de lo fantástico, pero terminan racionalizando los supuestos fenómenos sobrenaturales; por lo tanto, está ausente la necesaria trasgresión de nuestra idea de lo real provocada por la irrupción de lo imposible.

Dentro de la clasificación de relatos pseudofantásticos, Roas enlista a las narraciones ficcionales en las que los fenómenos (aparentemente) imposibles acaban teniendo justificación racional y las denomina como fantástico explicado. Un claro ejemplo lo podemos encontrar en *Psycho*, debido a que, como ya fue mencionado, al finalizar la película, un psiquiatra otorga, al espectador, una explicación lógica y racional a los acontecimientos insólitos. Además, y de acuerdo con el teórico, Lo fantástico puede explicarse habitualmente de dos maneras: 1) mediante la racionalización por vía mecánica y, 2) a través de lo *fantasmatique*. En relación con el primer modo, la racionalización por vía mecánica, el teórico señala que, en este tipo de narraciones, al final del relato se revela que los fenómenos aparentemente imposibles que atemorizan a los protagonistas son provocados por trucos mecánicos.

En cuanto al segundo modo, lo *fantasmatique*, el autor explica que se refiere a la manifestación directa de fenómenos psicológicos o psicopatológicos, como sueños, alucinaciones (inducidas por fiebre o drogas), obsesiones, entre otros. En estos casos, las narraciones crean una sensación de (falsa) fantasmaticidad que se sostiene provisionalmente durante la lectura, generando efectos de suspense y angustia similares a los de un relato fantástico puro. Sin embargo, la racionalización final o la explicación del fenómeno supuestamente imposible disipan el efecto fantástico.

Desde la teoría, podemos afirmar que *Psycho* produce el efecto pseudofantástico a través del modo de lo *fantasmatique* debido a que, el filme brinda una explicación lógica y racional a los acontecimientos “imposibles”; esto quiere decir que la película revela que la presencia de la madre, después de muerta, se debe a la locura de Norman; en otras palabras, el acontecimiento imposible se suscita por un fenómeno psicopatológico, como, por ejemplo, las alucinaciones experimentadas por Norman y la necrofilia del personaje representada en el robo del cadáver de la madre; desde esta óptica, en la secuencia previamente mencionada, cuando Norman lleva en sus brazos a la madre lo que realmente carga es el cadáver momificado de la mujer y la voz que escucha, mientras dialoga con la figura materna, es una alucinación auditiva.

En conclusión, en *Psycho*, a diferencia de *Vértigo* analizada en el capítulo anterior, no se produce lo fantástico porque, racionaliza los supuestos acontecimientos imposibles; por tal motivo, el filme no produce un conflicto entre lo real y posible con lo imposible (30). Otro punto para considerar es que el largometraje se inclina más por el miedo. A este respecto, es indispensable mencionar que, como vimos en el capítulo dedicado al análisis de *Vértigo*, David Roas, menciona cuatro conceptos centrales que delimitan lo fantástico: la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje.

En relación con el miedo, el teórico en el ensayo citado describe esta emoción como una reacción frecuentemente precedida por la sorpresa, desencadenada al tomar conciencia de un peligro inminente que sentimos amenaza nuestra existencia. Además, distingue entre dos tipos de miedo: miedo físico y miedo metafísico. Sobre el miedo físico (o emocional), señala que está relacionado con amenazas físicas, la muerte y lo que es materialmente aterrador. Este tipo de miedo se encuentra en obras literarias y cinematográficas que logran atemorizar al público utilizando elementos naturales, como en thrillers, historias de psicópatas, desastres naturales, ataques de animales, y en narraciones pseudofantásticas.

Además, añade que, se trata de una impresión experimentada por los personajes que también se comunica – emocionalmente – al lector o espectador, provocando que el lector – proyectado emocionalmente en el texto – comparta la angustia experimentada por los personajes ante la violencia y/o muerte. En cuanto al miedo metafísico, el teórico menciona que suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar.

Tomando en cuenta la teoría, podemos afirmar que el filme, *Psycho*, produce miedo físico en el receptor porque la película confronta con la muerte, a través del asesinato. Asimismo, el espectador percibe el miedo experimentado por los personajes, los cuales comunican la emoción mediante gritos y gestos, como, por ejemplo, cuando Marion Crane se encuentra tomando una ducha y aparece Norman, disociado en la madre, y la asesina; en esta escena, la mujer comienza a gritar aterrorizada y, mediante el grito, comunica el susto al espectador, quien, proyectado emocionalmente, comparte la angustia experimentada por el personaje de Marion Crane.

Otro punto de vista que tomamos en cuenta para el análisis del miedo en el filme es el establecido por Daniel Ferreras; en el libro titulado *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar A. Poe a Freddy Krueger*, el teórico menciona que, aunque *Psycho* se encamina más por el horror y lo grotesco, logra producir miedo al mostrar en escena a un asesino que actúa de una manera irracional cuyas motivaciones son patológicas; desde esta postura, podemos decir que lo que suscita miedo no es el asesinato, sino la locura de Norman, porque la locura forma la parte irracional de la realidad.

Además, y de acuerdo con el teórico, la locura, en conjunto con lo onírico y la muerte, representan lo conocido y lo desconocido; por mucho que podamos identificar la locura, seguimos sin poder exactamente explicarlas más que de una manera reductiva, unidimensional y, por lo visto, no convincente del todo, ya que siguen fascinando nuestra consciencia colectiva, tal y como lo demuestran la abundancia de rituales y narraciones que les seguimos dedicando. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que lo que produce miedo al sujeto moderno no es el monstruo que viene del exterior, sino el monstruo que cada uno lleva dentro.

En *Psycho*, este monstruo es representado por la locura de Norman, la cual amenaza y pone en peligro la conservación e integridad del espectador, como sujetos pues, la locura puede someter a la pérdida del juicio y la razón y, en consecuencia, como el caso de Norman, desencadenar una serie de acciones patológicas extremas como, por ejemplo, la pérdida del contacto con la realidad, alucinaciones, delirios, desdoblamiento de la personalidad y/o asesinatos.

EL TEMA DEL DOBLE O LA FRAGMENTACIÓN DEL YO DE NORMAN

El tema del doble es abordado recurrentemente por Alfred Hitchcock en algunos de sus largometrajes como, por ejemplo, en *Vértigo*, analizado en el capítulo anterior; por lo que no es sorpresa encontrar el motivo también en *Psycho*. Para identificar este elemento es necesario mencionar que la mayoría de los teóricos, en especial Juan Herrero Cecilia, coinciden en que el doble se relaciona directamente con la identidad y puede ser el signo o la fragmentación de la personalidad de un individuo.

De acuerdo con el planteamiento, en este apartado analizaremos los diferentes tipos de dobles en el filme aplicando las propuestas teóricas de David Roas, Juan Herrero Cecilia, Pierre Jourde, Paolo Tortonese, Juan Bargalló y Stella Maris Poggian. En el ensayo titulado *Tras los límites de lo real Una definición de lo fantástico*, David Roas menciona que la noción de un ser duplicado no solo cuestiona la consistencia de la realidad al plantear un fenómeno imposible como el desdoblamiento, sino que también desafía nuestra percepción de nosotros mismos como entidades únicas e indivisibles, en el sentido literal de la palabra.

Además, el desdoblamiento de la personalidad postula una ruptura del principio de identidad y provoca que se cuestione la percepción unificada del yo. Desde estas categorías, trataremos de explicar el desdoblamiento de la personalidad de Norman Bates. Para comprobarlo, es necesario recordar ciertas escenas de la película. Como se mencionó en el resumen, casi al final del largometraje, Lila Crane desciende al sótano de la casa de Norman en busca de la madre de Norman, Norma Bates, y/o de la desaparecida Marion Crane. En el recinto, encuentra a una mujer sentada en una mecedora; al dar vuelta a la silla, aparece un cadáver momificado. En la subsecuente escena, Norman ingresa al sótano del domicilio, vestido con ropa de mujer, gritando:

“Yo soy Norma Bates”. En la siguiente toma, el Dr. Fred Richman menciona, después de realizar un examen mental a Norman Bates, que el hombre asesinó a su madre y al amante de la mujer. Aunado a ello, refiere que, tras no poder asimilar la ausencia de su madre, Bates robó el cadáver de la mujer y lo momificó. Además, el especialista señala que, con el paso del tiempo, Norman empezó a vestirse y a actuar como la madre. Al finalizar el largometraje, un primer plano de Norman muestra al joven dialogando consigo mismo, adoptando la voz de su madre.

Desde esta perspectiva, podemos concluir que Norman se desdobra en su madre, la señora Norma Bates. Y, al observar la fragmentación de la personalidad del personaje, confirmamos lo señalado por Roas cuando menciona que el doble demuestra una ruptura del principio de identidad y del concepto de yo; esto quiere decir, de acuerdo con el autor, que el yo es extraño, desconocido, incomprensible y, sobre todo, incontrolable. Estas características pueden ser observadas en la alteración de la identidad de Norman, debido a que el personaje no puede controlar, por un lado, su desdoblamiento en la madre y, por el otro, las acciones que el doble comete, como, por ejemplo, los asesinatos de mujeres jóvenes que despiertan el interés sexual de Norman.

Otra aportación que fundamenta con solidez la relación del doble con el yo y la identidad es la propuesta por Juan Herrero Cecilia; en el ensayo titulado *Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas*, el teórico señala que los dobles remiten a etapas tempranas de la vida psíquica, momentos en los que el yo aún no se había distinguido claramente del otro ni del entorno. En este sentido, el desdoblamiento de la personalidad está relacionado con las fases iniciales del proceso de individuación del sujeto.

Tomando en cuenta la propuesta de Herrero Cecilia, podemos mencionar que el desdoblamiento de Norman en su madre revela que, durante el proceso de individuación de Bates, no hubo una separación y/o una distinción entre Norman y la figura materna; este acontecimiento afectó el desarrollo de la identidad personal del personaje y, en consecuencia, el joven se volvió una extensión de su progenitora, o, mejor dicho, un doble de su madre.

Aunado a lo anterior, y en el mismo trabajo de Herrero Cecilia, Juan Barga-lló expone su particular teoría del doble. Esta propuesta está publicada en el trabajo titulado *Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis*; en ella, el autor distingue tres grandes tipos de desdoblamiento que responden a procedimientos diferentes y en los cuales el doble es siempre un fenómeno misterioso, enigmático y sobrenatural:

- a. La fusión consiste en la integración de dos individualidades originalmente distintas dentro de un mismo individuo. Este proceso puede ocurrir de forma gradual o de manera abrupta e inesperada.
- b. La fisión implica el desdoblamiento de un individuo en dos personificaciones distintas, donde antes solo existía una única identidad.
- c. La metamorfosis se refiere a la transformación de un individuo hacia una nueva identidad en la que asume una personalidad distinta a la que poseía previamente.

En conclusión, podemos mencionar que el desdoblamiento de Norman en su madre se produce por una fusión entre la personalidad del joven y la identidad de la progenitora; esto debido, como mencionamos anteriormente, a una identificación del yo de Norman con el yo de la figura materna. Otro aspecto para considerar son las tipologías del doble planteadas por los teóricos Pierre Jourde y Paolo Tortonese. Citada en el mismo trabajo de Herrero Cecilia, los autores agrupan con el nombre de “doble subjetivo” y “doble objetivo” a las manifestaciones del doble.

En ellas definen lo siguiente: el doble subjetivo puede manifestarse de forma “interna”, como una fragmentación del yo en dos personalidades opuestas, o de forma “externa”, como un desdoblamiento en otro ser con el que el personaje se identifica. En ambos casos, se cuestiona la unidad de la conciencia del yo, tanto en su relación consigo mismo como con los demás. Este fenómeno lleva al personaje a experimentar una desconcertante división o ruptura de su identidad en dos polos opuestos.

Por otro lado, el doble objetivo se centra en la relación del sujeto con el mundo exterior en lugar de con su propio interior. Cuando un personaje enfrenta un doble externo que parece una réplica idéntica de otra persona, surgen interrogantes sobre la alteración de las leyes del mundo, las posibles intenciones ocultas detrás de este fenómeno o el papel que juega el deseo en dicha experiencia.

En el caso del doble de Norman, podemos mencionar que se trata de un doble subjetivo interno; este doble revela una desintegración de la instancia unificadora del yo y un yo interior fragmentado o escindido en dos personalidades opuestas: por un lado, la personalidad de Norman y, por el otro, la de la madre. Unido a ello, consideramos a la madre como el yo de un ser exterior con el que se identifica el yo del personaje de Norman.

En el mismo ensayo citado anteriormente de Herrero Cecilia, Pierre Jourde y Paolo Tortonese afirman que las propuestas psicoanalíticas de Freud contribuyen a explicar el tema del doble. Los autores proponen cuatro perspectivas: ambivalencia, proyección, narcisismo y castración. Como consideramos que esta aportación teórica puede ayudarnos a comprender el desdoblamiento del personaje, decidimos tomar en cuenta sus contribuciones. Para efecto de este análisis, el desdoblamiento de la personalidad de Norman cumple con las categorías del narcisismo y la castración.

Con respecto al narcisismo, los teóricos señalan que el doble puede reflejar un estado de narcisismo que aún no ha evolucionado hacia la proyección en un objeto de amor, representando así una fase infantil de desarrollo afectivo. En este contexto, el doble narcisista se convierte simultáneamente en un objeto de amor, un impedimento y una amenaza para el yo, que se ve incapaz de dirigir su amor hacia otro.

Tomando en cuenta la teoría, podemos mencionar que, para Norman, la madre, es decir el doble, constituye un objeto de amor, el cual impide e incapacita a Norman para proyectar su amor hacia los otros. Con respecto a la castración, los teóricos señalan que, la idea de castración puede cobrar relevancia cuando el doble narcisista bloquea cualquier expresión de sexualidad externa o cuando el doble se desprende del sujeto, dejándolo en un estado de impotencia.

En este marco, la búsqueda de un doble perdido, ya sea como sombra o reflejo, puede simbolizar el anhelo de recuperar una potencia sexual que ha sido perdida o está en peligro, quizás debido a una figura femenina percibida como castradora que se ha apropiado del doble (reflejo) del sujeto. Para comprender esta categoría, es necesario repasar la escena en que Norman se desdobra en la madre y asesina a Marion Crane. En esta secuencia, Marion decide tomar una ducha y, mientras la dama se desnuda, Norman, excitado, la observa a través de una mirilla en la pared. En la siguiente toma, Bates se disocia en la progenitora e ingresa al cuarto de baño para asesinar a la dama; después, aparece Norman en la escena del crimen.

Como podemos observar, Marion es una mujer por la que Bates siente atracción sexual, por lo que, frente a esta circunstancia, aparece la madre, o sea, el doble, para asesinar a la dama; esto quiere decir que, cuando Norman siente un deseo de tipo sexual/amoroso, el doble toma posesión y elimina al rival, inhibiéndolo de toda sexualidad exterior; en pocas palabras, el doble, es decir, la madre, castra a Norman a través del asesinato para que no pueda tener a otro objeto de amor más que a la figura materna interiorizada.

En conclusión, desde el narcisismo comprendemos que el doble es un objeto de amor con el que Norman se identifica y, desde la castración, entendemos cómo el doble inhibe toda sexualidad exterior al eliminar a los objetos de interés sexual de Norman.

Otra propuesta teórica que consultamos para analizar el desdoblamiento del personaje es la establecida por Stella Maris Poggian; como punto de inicio es necesario mencionar que, como señalamos en el capítulo anterior, en el ensayo titulado *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto*, la autora establece una peculiar tipología del motivo del doble en el cine: el desdoblamiento, *doppelgänger*, Orlando, el mito del anfitrión o del disfraz y la mirada estereoscópica.

Para efecto de este estudio consideramos la tipología del mito del anfitrión o el disfraz. Con respecto a el mito del anfitrión o el disfraz, como mencionamos en el capítulo anterior, la autora señala que los dobles se confunden mediante el uso del disfraz. Además, la teórica añade que los desdoblamientos que pertenecen a esta categoría son modificaciones prácticas de la propia apariencia a fin de concretar algún objetivo. Esto quiere decir que el desdoblamiento esconde un objetivo.

En el caso de Norman, podemos decir que la caracterización funciona para sostener un delirio. Para comprender este planteamiento, es necesario recordar que, como mencionamos anteriormente, de acuerdo con el personaje del psiquiatra que aparece en el filme, Norman no puede aceptar la pérdida de su madre; por esta razón, el personaje se viste y actúa como ella.

Desde esta perspectiva, Bates se disfraza de su madre para, por un lado, convencerse a sí mismo de que su progenitora sigue viva y, por el otro, para mantenerse unido al recuerdo de la figura materna. Unido a ello, consideramos que la caracterización de Norman en la señora Bates revela una clara e incuestionable identificación del personaje con la figura materna.

En conclusión, podemos decir que realizar un análisis del tema del doble en la película permite comprender que la alteración de la identidad y/o el desdoblamiento de la personalidad se suscita cuando se produce una identificación patológica con otro individuo, como lo demuestra la relación de Norman con su madre.

Desde esta perspectiva, el desdoblamiento se corresponde con una patología clínica. En el caso particular de Norman Bates, la fragmentación del yo y la alteración de la identidad son síntomas de un trastorno de identidad disociativo; esto significa que el personaje padece personalidad múltiple. Unido a ello, consideramos que el desdoblamiento de la personalidad de Norman en su madre es un intento por mantenerse unido al recuerdo de su amada madre. Esto quiere decir que el doble de Norman es un objeto de amor que surge de la mente de un personaje doliente, que se niega a aceptar la pérdida de su progenitora.

LOST HIGHWAY

El propósito de este capítulo es revisar lo fantástico y el tema del doble en la película *Lost Highway*. La cinta se estrenó en 1997 y fue dirigida y producida por David Lynch, quien contó con la colaboración de Barry Gifford para la escritura del guion. El filme fue protagonizado por Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Blake, Robert Loggia y Michael Masee.

La obra cinematográfica pertenece a la categoría de *thriller* psicológico y además incluye elementos del cine policiaco; por esta razón antes de realizar el análisis, es necesario un breve resumen de la película. Cabe destacar que la síntesis es una narración objetiva de los hechos, aclarando que algunas conclusiones planteadas en el análisis muestran nuestra interpretación personal, pues las escenas, no son de carácter explícito.

SINOPSIS

La primera imagen presenta un camino iluminado y una secuencia de líneas amarillas; conforme transcurre el tiempo, el espectador reconoce que se trata de una carretera iluminada por los faros de un coche, mismo que zigzaguea por la línea que divide los carriles. En la siguiente toma, la luz del día sorprende al receptor y la imagen muestra a un hombre que aparece fumando; este personaje es un músico saxofonista llamado Fred Madison, quien después de atender el timbre del intercomunicador se aproxima al aparato para escuchar un inquietante mensaje, la voz pronuncia las siguientes palabras: “Dick Laurent está muerto”.

Asimismo, se escuchan sirenas policíacas alejándose. En la consecutiva escena, Fred se prepara para ir a tocar a un centro nocturno, pero antes de salir, es interceptado por su esposa Renee quien viste una bata negra, luce un cabello negro y un maquillaje oscuro. En ese momento, la dama menciona que no podrá acompañarlo porque prefiere quedarse en casa a leer. Desconcertado, el marido pregunta: “¿Tú lees?” Para desvanecer la perplejidad, la mujer dice: “Me gusta reír”. El hombre sonríe y responde: “Aún puedo hacerte reír”. Después de concluir la presentación, el músico llama por teléfono a la esposa, pero nadie responde. Al llegar a la casa, la encuentra dormida.

A la mañana siguiente, Renee sale de la residencia para recoger la correspondencia, encontrando, entre la misma, un videotape. La pareja decide verlo, pero la grabación solo muestra el exterior de la casa. Sin expresar mayor sorpresa, el matrimonio supone que la cinta fue enviada por un agente de bienes raíces interesado en vender o comprar su propiedad. Por la noche, después de tener relaciones sexuales, la mujer palmea la espalda de su esposo mientras dice: “Está bien”.

Después de recibir las caricias Fred le da la espalda y relata un sueño en donde se ve a sí mismo buscando, sin poder encontrar, a la esposa que lo llama; después de recorrer el pasillo, el hombre descubre que hay una mujer en la cama, sin embargo, el sueño concluye cuando la cámara enfoca a una dama, gritando aterrorizada y en actitud de querer defenderse de algún ataque. En la siguiente escena, Fred deja de darle la espalda a la cónyuge y al mirar su cara se da cuenta que el rostro es el de un hombre.

Al día siguiente, la pareja recibe otro videotape; en esta ocasión, la grabación no sólo muestra el exterior del domicilio sino también el interior, es decir la sala, el pasillo y la recámara, en ella, aparece el matrimonio durmiendo. Renee, asustada, llama a la policía; la corporación manda dos detectives para investigar el domicilio, sin embargo, no encuentran nada extraño.

Por la noche, la pareja acude a una fiesta en casa de Andy, un antiguo amigo de Renee. En algún momento de la reunión, Fred se dirige al bar; pero mientras camina hacia la barra se encuentra con un hombre “misterioso”. Dicho personaje lo saluda y le hace saber que se conocieron en su casa y que en ese mismo momento se encuentra ahí. Debido a que Fred se muestra incrédulo, el caballero le sugiere llamar a su casa desde su teléfono celular.

El músico marca el número y después de unos cuantos repiqueteos se escucha la voz del hombre. El extraño se despide y Fred se acerca a Andy para preguntar por la identidad del sujeto, el anfitrión comenta que ese hombre es amigo de Dick Laurent.

Al terminar la fiesta, los esposos regresan a casa y con cierto recelo Fred pregunta a Renee desde cuándo conoce a Andy; ella responde que lo conoció hace muchos años y que en esa ocasión le ofreció un trabajo. Fred y Renee son invadidos por la oscuridad del recinto. A la mañana siguiente, otro videotape sorprende a la pareja. En esta ocasión, la grabación revela, además del exterior y el interior de la casa, el dormitorio de la pareja. Esta imagen muestra a una mujer desmembrada y a un hombre cubierto de sangre.

En seguida todo se oscurece y en la siguiente escena un golpe despierta a Fred; unido a ello se escucha la voz de un hombre gritando: “asesino”. Por esta razón es declarado culpable y condenado a muerte en la silla eléctrica. Sin embargo, mientras llega el día de la ejecución, Fred padece de insomnio y de terribles dolores de cabeza. Para atender el padecimiento, el médico de la prisión receta unas pastillas para dormir. Sin embargo, lejos de producir alivio, el fármaco le provoca alucinaciones; en ellas aparece el hombre misterioso saliendo de una cabaña y un joven parado al lado de una carretera oscura.

A la mañana siguiente, el carcelero se sorprende debido a que el prisionero no está en la celda. En su lugar se encuentra Peter Dayton, el joven que Fred vio mientras alucinaba. Con respecto a este personaje, el espectador se enterará, en subsecuentes escenas, que vive en casa de sus padres, trabaja como mecánico y sostiene una relación con una muchacha llamada Sheila. En la siguiente imagen, un hombre llamado Eddy llega al taller mecánico solicitando los servicios de Peter, pues su auto presenta una falla. Para detectarla ambos personajes transitan por las calles de la ciudad.

Durante el recorrido, un coche se interpone en el camino y el Sr. Eddy amenaza con una pistola al conductor. La sucesiva escena nos vuelve a situar en el taller; en esta imagen, se ve al mecánico apagando el radio pues la música interpretada por un saxofón lo perturba. Minutos más tarde, el Sr. Eddy regresa al establecimiento acompañado por una mujer rubia llamada Alice Wakefield con la que sostiene una relación sentimental. Esa misma noche, la dama regresa al taller para invitar a Peter a cenar, pero él se niega, a pesar de ello, la mujer lo convence, concluyendo la cita en un motel.

Después de varios encuentros, la relación crece y Alice le sugiere al mecánico huir de ese lugar pues teme que el Sr. Eddy descubra la traición y reaccione con violencia. Para poder realizar el plan y obtener dinero, Peter entra a robar a la casa de un amigo de Alice; el domicilio pertenece, a un productor de películas porno llamado Andy. Al ingresar al recinto, el joven observa la proyección de un filme en el que actúa su novia; momentos más tarde, Peter es sorprendido por el dueño de la propiedad con quien sostiene una pelea; después de varios golpes Andy cae sobre una mesa de cristal y muere.

En la siguiente escena, Alice corrobora que su amigo está muerto y empieza a robar las pertenencias del difunto. Mientras tanto Peter experimenta fuertes dolores de cabeza. Después de concretar el crimen, la pareja decide cambiar de identidad, por esta razón Alice propone acudir con un amigo para obtener documentos falsos.

Sin embargo, cuando llegan a la casa del conocido descubren que no hay nadie, por lo tanto, deciden esperar. En ese intervalo de tiempo, la pareja tiene sexo y en repetidas ocasiones Peter le dice a Alice: “te quiero” a lo que la mujer responde: “nunca me tendrás”.

Después de ese intercambio de palabras, la dama se pone de pie e ingresa a la cabaña del amigo. Mientras tanto, Peter se levanta del suelo, pero cuando se gira de frente, el espectador descubre que se trata de Fred quien es observado por el hombre misterioso.

En la siguiente escena, los dos hombres se encuentran dentro de la cabaña; después de observar el interior, Fred pregunta por Alice, pero el hombre misterioso contesta que la mujer que busca le ha estado mintiendo y que su nombre verdadero es Renee. Fred huye del lugar, conduciendo por una oscura carretera hasta llegar al motel *Lost Highway*.

Desde una ventana, Fred observa que Renee sale de una de las habitaciones. Después de que abandona el lugar, el músico acude al cuarto y se encuentra con Dick Laurent; luego de sostener una pelea, el músico somete al personaje y lo lleva al desierto. En ese lugar aparece el hombre misterioso, esta vez, con la intención de matar al detenido, sin embargo, después de realizada la ejecución, el espectador observa que la pistola está en manos del músico.

En la siguiente escena se observa a dos investigadores en la casa de Andy, analizando la escena del crimen; durante la recopilación de pruebas, los sujetos encuentran una fotografía en la que aparecen Dick, Renee, y Andy, mientras tanto, Fred se dirige a su casa; al llegar a ella, el músico pulsa el intercomunicador pronunciando las siguientes palabras: "Dick Laurent está muerto". Momentos después se escuchan las sirenas policíacas, provocando que Fred corra hacia el coche y transite por la carretera oscura, dando fin así, a esta historia circular.

LO FANTÁSTICO

Como señala Juan Herrero Cecilia, en *Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico "romántico" a lo fantástico "posmoderno"*, Juan Herrero Cecilia indica que la mayoría de los expertos coinciden en que "lo fantástico" cuestiona los límites de la realidad al presentar, mediante la ficción, un acontecimiento inquietante, inexplicable e imposible que trasciende la vida cotidiana.

Si sobre hechos imposibles hablamos, en *Lost Highway*, o carretera perdida como es llamado el filme en los países hispanohablantes, el acontecimiento imposible ocurre cuando Fred conoce al hombre misterioso; el encuentro se suscita cuando el músico y su esposa acuden a una fiesta en casa de Andy. En esta escena, el enigmático personaje se aproxima a Fred y le hace saber que se halla presente, simultáneamente, en su residencia y en el evento.

Ante la incredulidad del músico, el extraño extiende la mano y ofrece su teléfono para que Fred compruebe la veracidad de sus palabras. Después de marcar el número telefónico, el sujeto responde la llamada. El músico, atónito, pregunta cómo llevó a cabo dicha acción. Sin otorgar respuesta alguna, el hombre misterioso solo sonríe y pide que le regresen su teléfono. Después de analizar la escena, podemos concluir que un hombre no puede estar presente en dos lugares a la vez; por esta razón, la película puede ser considerada como fantástica y será analizada a partir de la propuesta teórica de David Roas.

Como punto de partida es preciso recordar que la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje son los cuatro conceptos que el autor identifica en las narraciones fantásticas. Para el análisis de la película se tomarán en cuenta las nociones de la realidad y lo imposible, justificando su aplicación. Con respecto a la realidad, Roas señala, en *Lo fantástico* como desestabilización de lo real, que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector.

De acuerdo con la cita, la escena de la fiesta a la que asiste Fred nos muestra una realidad que puede ser fácilmente identificada por el espectador; sin embargo, cuando se suscita lo fantástico, el fenómeno nos revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea que el lector tiene de la realidad. Asimismo, el autor señala que el mundo del texto orienta la cooperación interpretativa del lector para que asuma que la realidad intratextual es semejante a la suya.

Un mundo que reconoce y donde se reconoce. Esto lo podemos comprobar cuando Fred se encuentra en casa de Andy ya que, el escenario es similar, o tal vez idéntico, a cualquier ambiente de la realidad externa del filme. Por esta razón, se produce una integración del lector en el texto, provocando una correspondencia entre su idea de realidad y la idea de realidad creada intratextualmente. Esto permite que el espectador pueda evaluar la irrupción de lo imposible desde sus propios códigos de realidad.

Con respecto a lo imposible, el teórico argumenta que, para poder reconocer dicho fenómeno, es importante compararlo con la concepción que tenemos de lo real ya que, lo imposible es aquello que no puede ser, que no puede ocurrir, que es inexplicable. Como, por ejemplo, que el hombre misterioso se encuentre en dos lugares simultáneamente. Por esta razón, el fenómeno fantástico provoca, en el espectador, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible.

Como se puede apreciar en esta película, y como lo señala David Roas, las narraciones fantásticas se deleitan en presentarnos a hombres como nosotros en presencia de lo inexplicable, concluyendo que “lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo imposible.” En otro orden de ideas, es preciso mencionar que, para Omar Nieto, en el texto titulado *Teoría general de lo fantástico Del fantástico clásico al posmoderno*, no hay un género fantástico como propone Todorov, sino un sistema de lo fantástico.

Este sistema es una estrategia textual que activa lo fantástico, un *modus operandi* que permite combinar los elementos interactivos en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno. Considerando la clasificación de Omar Nieto y la teoría de Roas expuesta en *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, podemos afirmar que *Lost Highway* se enmarca en el paradigma del fantástico posmoderno. Roas sostiene que en la novela posmoderna no se genera un conflicto entre órdenes, ya que todo se integra dentro del mismo nivel de realidad o ficcionalidad.

En este contexto, se asume todo lo narrado bajo un único código de verosimilitud interna, sin que la lógica del texto se rompa. Todo lo antes mencionado lo podemos comprobar en la película, ya que el fenómeno fantástico irrumpe sin transgredir los acontecimientos suscitados en la fiesta; esto lo podemos observar cuando Fred corrobora que el hombre misterioso se encuentra simultáneamente en dos lugares a la vez. Este suceso no provoca ningún conflicto entre los dos órdenes, confirmando así la lógica lineal de las escenas. Por esta razón, y considerando la teoría de Roas, afirmamos que la película pertenece al paradigma fantástico posmoderno.

Otro aspecto para considerar en la narrativa posmoderna es la autoreferencialidad, misma que podemos comprobar en la película. Tomando en cuenta lo que dice Hutcheon, en el texto antes mencionado de Roas, no hay una verdad exterior que unifique o verifique lo expresado, y el texto reconoce su identidad como artefacto y no como un simulacro de una realidad externa.

A este respecto, es importante señalar que el filme no niega la realidad extratextual, sino que construye una propia realidad interna en donde conjuga ambas realidades, confirmando así la autoreferencialidad. En este contexto, David Roas identifica cuatro aspectos esenciales del fantástico posmoderno: 1) la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad; 2) las alteraciones de la identidad; 3) el recurso de darle voz a Otro, es decir, convertir en narrador al ser que está al otro lado de lo real; 4) la combinación de lo fantástico y el humor.

En cuanto al primer aspecto, Roas expone que la yuxtaposición de realidades en el fantástico posmoderno suele presentarse de manera sutil. Pequeñas alteraciones en la realidad del protagonista eventualmente revelan un deslizamiento hacia una realidad diferente que el protagonista debe aceptar. En *Lost Highway*, este deslizamiento es gradual y casi imperceptible, culminando en una transformación de la realidad de Fred Madison en la de Peter Dayton. Un ejemplo de esto es la escena en el reclusorio, donde el guardia nota que, en lugar de Fred Madison, la celda está ocupada por Peter Dayton, marcando así el momento en que ocurre el cambio entre sus realidades.

En relación con el segundo punto, sobre las alteraciones de identidad, Roas afirma que en las narraciones posmodernas los personajes buscan una identidad que resulta inalcanzable, ya que esta siempre es cambiante y provisional. Estos personajes, perdidos en un mundo de signos confusos, intentan sin éxito ajustar la realidad a sus ideas y deseos, tratando de establecer una apariencia de orden que les permita vivir con cierta estabilidad. Es por esto que, en casos extremos, se llega a plantear incluso la total disolución del yo, tanto mediante la transformación en otro ser como mediante la pérdida de su entidad física: la desaparición.

En el filme, el personaje de Fred se transforma en Peter y, en subsecuentes escenas, se vuelve a transformar en Fred; de esta manera, observamos que el personaje no desaparece, pero sí pierde, en algunas imágenes, la identidad física. La disolución del yo ocurre en la misma escena antes mencionada, es decir, cuando los guardias corroboran que el prisionero ha desaparecido y, en su lugar, se encuentra Peter Dayton. Por tanto, siguiendo a Roas, es como si la vida del personaje, en cierto momento, se hubiera dividido en dos caminos que se habrían desarrollado independientemente y a la vez. Más que seres desdoblados al estilo tradicional, podríamos decir que se trata de seres bifurcados.

Por todo lo antes mencionado podemos concluir que el personaje atraviesa una disolución del yo para transformarse en otro. Sin embargo, como gesto irónico, el director, presenta reminiscencias de un personaje en otro; como, por ejemplo, cuando Pete se encuentra en el taller y escucha un solo de saxofón interpretado por Fred y pide molesto, que apaguen la radio.

EL TEMA DEL DOBLE O LA METAMORFOSIS DE FRED

EL DOBLE DE FRED

Como fue mencionado en capítulos anteriores, por lo general, el tema del doble está presente en numerosos relatos literarios, sin embargo, también lo podemos observar en el cine como lo demuestra *Lost Highway*. Para identificar este elemento es necesario mencionar que la mayoría de los teóricos, en especial Herrero Cecilia, están de acuerdo en que esta figura se manifiesta a través de la duplicidad y el desdoblamiento del individuo; dichas revelaciones nos remiten a una problemática compleja de carácter existencial en donde el principal objetivo es definir la identidad del ser humano.

De acuerdo con el planteamiento, en el presente trabajo analizaremos los diferentes tipos de dobles en el film, aplicando las propuestas teóricas de Jourde y Tortonese y las aportaciones de Juan Bargalló, Rebeca Martínez López y Montserrat Morales Peco. En el trabajo titulado *Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas*, Juan Herrero Cecilia menciona que el doble se manifiesta desde: el desdoblamiento inherente a la experiencia humana, la fragmentación de una conciencia del yo que no encuentra satisfacción, y la ambigüedad entre las apariencias, así como entre los límites de la identidad y la otredad.

Desde estas categorías trataremos de explicar el desdoblamiento y la confusión de las apariencias que inciden tanto en Fred como en Renee. Para comprobar el desdoblamiento de la personalidad de Fred es necesario recordar ciertas escenas de la película. Como se mencionó en el resumen, Fred es encarcelado por asesinato y mientras espera su ejecución sufre de insomnio. Para conciliar el sueño, el médico de la prisión le receta unas pastillas; sin embargo, durante una ensoñación, el personaje ve a un joven parado al lado de una carretera oscura. A la mañana siguiente, el carcelero se sorprende debido a que el prisionero no está en la celda.

En su lugar se encuentra Peter Dayton, el joven que Fred vio en el sueño. Unido a ello y casi al final del film, Peter Dayton se desdobra en Fred; esto sucede después de que el mecánico y Alice hacen el amor afuera de la casa del hombre misterioso. Desde esta perspectiva podemos concluir que Fred se desdobra en Peter y Peter en Fred. Y, al observar estas transiciones, confirmamos lo señalado por Herrero Cecilia cuando menciona que: es la proyección del yo en un individuo externo, un yo-otro.

El sujeto se percibe a sí mismo (autoescopia) en alguien que, aunque actúa de manera autónoma, genera inquietud y ansiedad, ya que esa figura altera el orden habitual y natural de la realidad. Esta experiencia de desdoblamiento, captada por la conciencia, cuestiona los cimientos de la identidad del sujeto y su diferenciación respecto al “otro”. Otra aportación que fundamenta con solides la pérdida de la unidad que experimenta Fred al desdoblarse en Peter es la expresada por Jourde y Tortonese.

Citada en el mismo trabajo de Herrero Cecilia, los teóricos señalan que el tema del doble plantea: el dilema de la “unidad y unicidad del sujeto” surge cuando un individuo se enfrenta al enigma de su propia identidad o a la desconcertante confusión entre sí mismo y otro ser similar. Este desdoblamiento o confusión revela una alteración en las diferencias que, de manera habitual, separan a los individuos, lo que genera una perturbación evidente en su percepción.

Esta diferencia la podemos comprobar al comparar la personalidad de Fred con la de Peter. Como podemos recordar Fred es un músico que trabaja en un centro nocturno mientras Peter se desempeña como mecánico en un taller. Otro aspecto para considerar son las tipologías del doble planteadas por los teóricos franceses; como mencionamos en el capítulo anterior, en ellas, los autores agrupan con el nombre de “doble subjetivo” y “doble objetivo” a las manifestaciones del doble.

Con respecto al doble subjetivo, recordemos que los teóricos señalan que este plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual y se manifiesta cuando el personaje se enfrenta a su propio doble. Es un doble interno si se manifiesta psíquicamente y externo cuando adopta una forma física. Con respecto al doble objetivo o exterior, es necesario recordar que, esta duplicación, de acuerdo con los teóricos, plantean principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa. Y aparece cuando el protagonista es testigo de una duplicación ajena.

En el caso del doble de Fred podemos mencionar que se trata de un doble subjetivo externo porque adopta la forma física de Peter; esto significa que Peter es el yo desdoblado en otro, en un ser exterior diferente con el que se identifica el yo del personaje. Unido a ello observamos la desintegración de la instancia unificadora del yo de Fred, comprobando así, un desdoblamiento de la identidad del personaje en dos instancias contrapuestas.

Por otro lado, en el ensayo antes mencionado de Herrero Cecilia, Juan Bargalló expone su particular teoría del doble. Como mencionamos en capítulos anteriores, el teórico distingue tres grandes tipos de desdoblamiento que responden a procedimientos diferentes: por fusión de dos individuos originalmente distintos; por fusión en un mismo individuo de dos personificaciones donde antes solo existía una; y, por metamorfosis de un sujeto que va a llegar a transformarse en otro después de adquirir una identidad diferente de la que previamente tenía.

En conclusión, podemos mencionar que el desdoblamiento de Fred se produce por metamorfosis debido a que el personaje se transforma en Peter. Unido a ello, también observamos cómo Peter, al final de la película, se metamorfosea en Fred, confirmando así, como señala el autor, que esa nueva personalidad puede ser reversible.

En este mismo tenor, también consideramos como un segundo doble subjetivo externo, al hombre misterioso. En primera instancia, cabe señalar que la aparición de este desconcertante sujeto se suscita como una imagen sobrepuesta en la cara de Renee, durante una conversación que sostienen los esposos. Por esta razón, creemos que esta figura simboliza la otredad con la que Fred se confronta.

Para realizar un análisis más puntual de este doble, recurriremos a la teoría de Carl Gustav Jung, incluida en el ensayo de Herrero Cecilia; en ella Jung identifica dos dinámicas distintas en el funcionamiento del inconsciente: por un lado, el inconsciente individual, que representa la “Sombra” o el aspecto oscuro de nuestra identidad, compuesto por impulsos y fuerzas que operan fuera del alcance de nuestra conciencia; por otro, el inconsciente colectivo, que se manifiesta a través de arquetipos o imágenes primordiales originadas tanto en nuestras raíces ancestrales —enlazando al ser humano con el cosmos y la evolución de la vida en la Tierra— como en los esquemas y modelos culturales que nos moldean.

A este respecto es importante mencionar que el inconsciente individual, también llamado la Sombra, representa todos los aspectos negativos de la personalidad, o sea, el lado oscuro de la condición humana; por ejemplo, es el que alberga el odio, los celos, la envidia, etc. Y el inconsciente colectivo es, como dice Jung, la influencia que ejercen en nuestra conciencia y en nuestro comportamiento determinados esquemas procedentes de arquetipos ancestrales y socioculturales. Entonces, para que el individuo pueda llegar a la realización de Sí mismo (construcción armónica de la mismidad), debe efectuar un reconocimiento y una asimilación equilibrada del inconsciente individual y del inconsciente colectivo.

Lastimosamente esta condición no se realiza en Fred pues los celos que siente el personaje, ante una posible infidelidad de Renee, (inconsciente individual) y la influencia que ejercen los esquemas antes mencionados, como sería matar al amante de la esposa (inconsciente colectivo), provocan que el músico no sea “consciente de las obsesiones o fijaciones excesivas que esas fuerzas generan, actuara sin autonomía personal dejándose arrastrar como si fuera una especie de doble alienado o desquiciado de sí mismo, un loco.

En resumen, como Fred no consigue la construcción armónica de la mismidad se comporta como un asesino dejándonos ver que “el sujeto experimenta una disociación de su personalidad y queda sometido a fuerzas psíquicas que le fascinan, le arrastran o le alienan sin que él las pueda identificar con la debida distancia y objetividad.” En otras palabras, cuando la personalidad del músico se disocia y se desdobra, en la del hombre misterioso, observamos las conductas hostiles que se encuentran ocultas en Fred, mismas que lo impulsan a matar a Renee y Dick Laurent. En conclusión, por todo lo antes mencionado consideramos que el desequilibrio entre las fuerzas que operan en la psique de Fred lo convierten en un asesino y fortalecen a la Sombra.

EL DOBLE FEMENINO LA DUPLICACIÓN DE RENEE

Como ya se mencionó, Fred se desdobra en Peter. Cuando esto sucede, el mecánico se relaciona sentimentalmente con una chica llamada Alice, o sea una mujer que, a juzgar por el espectador es idéntica a la esposa del músico. Sin embargo, recordemos que Renee está muerta y entonces cabe preguntarnos ¿quién es Alice? ¿Acaso el fantasma de la difunta?

Para contestar esta pregunta es necesario volver a la propuesta de los teóricos Jourde y Tortoneso pues consideramos que Alice es el doble objetivo de Renee; en ella, los autores plantean principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa (y no la problemática del sujeto frente a sí mismo). De acuerdo con lo mencionado, cuando Fred se encuentra acompañado de Alice se halla frente al doble objetivo de su esposa que parece una copia idéntica de otro individuo o sea frente al duplicado de Renee.

En ese sentido, podemos considerar que el doble de Renee es como la reaparición de la amada muerta. Como pensamos que este suceso está presente en el filme decidimos incluir la propuesta teórica de Monteserrat Morales Peco; en el ensayo titulado *El doble exterior como vía de recuperación de la amada muerta en Bruges-la-Morte de Rodenbach, Sueurs froides: D'entre les morts de Boileau y Narcejac y Vértigo de Hitchcock*, como mencionamos en capítulos anteriores, la autora puntualiza que “El doble femenino se presenta como una figura enigmática y perturbadora que genera incertidumbre en la mente de quien la enfrenta, ya sea un viudo sumido en la tristeza o un amante afligido por la pérdida.”

Además, la autora se pregunta, y a partir de su propuesta nosotros también, si Renee ¿es realmente la muerta en persona, que ha vuelto a la vida, o se trata simplemente de otra mujer de sorprendente parecido con ella o de una reencarnación en el cuerpo de otra? A este respecto podemos mencionar que el parecido físico entre las dos mujeres es muy semejante, distinguiendo sólo una discrepancia, a diferencia de Renee, Alice tiene el cabello rubio. La autora también menciona y nosotros suponemos que Fred como un protagonista masculino afectado por el trauma de la muerte de su esposa emprende una búsqueda dual: por un lado, de carácter erótico, y por otro, de naturaleza metafísica. Esta última responde a su angustia frente a la irreversibilidad de la muerte, mientras la posibilidad de recuperar a la mujer amada le brinda un consuelo que, aunque momentáneo e ilusorio, representa una sensación de triunfo.

Con respecto al primer aspecto, o sea al erótico, cabe remitirnos a la escena en la que Peter, después de tener relaciones sexuales con Alice se transforma en Fred; posteriormente, el músico entra a la cabaña del hombre misterioso para preguntar por la mujer, recibiendo por respuesta que el nombre verdadero de la dama que busca no es Alice sino Renee.

Al analizar esta escena concluimos que cuando Fred tiene relaciones sexuales revive el amor de la muerta (Renee) a través del cuerpo de la viva (Alice). Con referencia a la segunda búsqueda, o sea a la noción metafísico consideramos que Fred experimenta el triunfo cuando comprueba la infidelidad de su esposa, es decir, cuando ve a Renee salir de la habitación del Sr. Eddy. Otra propuesta teórica que tomamos en cuenta para analizar el doble de Renee es la elaborada por Rebeca Martínez López; en el ensayo titulado *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, la autora menciona que la conexión entre el amor como fuerza unificadora y la representación del doble objetivo como femenino resulta significativa.

Esto se evidencia al observar las primeras escenas del filme, donde las relaciones íntimas entre los esposos no parecen satisfacer plenamente a Renee, mientras que las de Alice y Peter rebosan de pasión. En consecuencia, es posible interpretar que, para Fred, “la segunda mujer resulta más atractiva que la primera.” En este contexto, Alice simboliza “la figura femenina que se convierte en objeto bajo el influjo del deseo del protagonista,” ya que su réplica se construye con el propósito de cumplir los deseos sexuales de los hombres que la rodean.

Antes de concluir es preciso mencionar que después de que Fred mata a Renee y a Dick Laurent, el personaje toma la carretera y se dirige a su domicilio; al llegar a la casa, el músico se dice a sí mismo a través del intercomunicador “Dick Laurent está muerto”; en este momento nos damos cuenta que existe un tercer doble subjetivo externo repetido, es decir, igual a él. En la siguiente escena se escuchan las sirenas de las patrullas y Fred corre al auto y se dirige nuevamente a la carretera. De esta manera, el filme termina donde comienza, en la carretera, creando una historia circular que se repite hasta el infinito.

En conclusión, después de analizar el tema del doble en el filme, podemos entender que el doble se suscita por una desintegración del yo en instancias contrapuestas. Unido a ello, comprendemos que el doble puede aparecer para llevar a cabo los actos hostiles y perversos que el sujeto se niega a realizar; como, por ejemplo, los asesinatos cometidos por el doble de Fred. Además, y con respecto al doble objetivo, podemos mencionar que el doble exterior surge desde el punto de vista de un personaje afligido, como el caso de Fred, que, debido a la pérdida de un ser amado, busca reencontrarse y mantenerse unido con el ser amado perdido.

MULHOLLAND DRIVE

El propósito de este capítulo es analizar, lo fantástico y el tema del doble en la película llamada *Mulholland Drive*. La cinta se estrenó en 2001 y fue escrita y dirigida por David Lynch. El filme fue protagonizado por Naomi Watts, Laura Helena Harring, Justin Theroux. Asimismo, cabe mencionar que en el 2016 esta obra cinematográfica fue seleccionada como la mejor película del siglo XXI por la BBC.

Es importante señalar que la película pertenece al género de thriller psicológico e incluye elementos del cine policiaco; por esta razón, antes de realizar el análisis es necesario un breve resumen de la obra cinematográfica; la síntesis constituye narración objetiva de los hechos, aclarando que algunas conclusiones planteadas en el análisis muestran nuestra interpretación personal.

SINOPSIS

La primera escena muestra a unas parejas bailando frente a un fondo color púrpura. Inmediatamente, aparece, entre aplausos, una joven rubia iluminada por los destellos de las luces del escenario; a sus costados, se encuentran, sonriendo también dos adultos mayores. La siguiente imagen nos muestra una cama con sábanas y almohadas bañadas de una luz color roja; esta escena es acompañada del sonido de una inhalación profunda.

La oscuridad invade la pantalla y, en la siguiente toma, las luces de una limusina iluminan la placa de una avenida en donde se puede leer las letras *Mulholland Drive*; nombre del camino por el que transita el vehículo. La siguiente escena está constituida por un primer plano de una mujer, que, como hecho relevante, lleva puesto un vestido color negro y unos aretes de perla; la dama se encuentra sentada en la parte trasera de una limusina; en la parte delantera se encuentra el conductor y un copiloto.

En la siguiente toma, el auto se detiene e inesperadamente uno de los hombres desempuña una pistola con la que amenaza a la dama para que baje del automóvil; la mujer se niega a realizar el mandato por lo que el compañero del conductor desciende del coche y trata de abrir la puerta trasera para bajar a la fémina por la fuerza. En la siguiente escena, un automóvil conducido por jóvenes, en aparente estado de ebriedad, se impacta contra la limusina; el escenario queda inundado por el fuego.

Luego, se escucha el chillido de una puerta y vemos a la dama del vestido negro, ensangrentada, salir de entre los escombros. La mujer, desorientada y aturdida por el impacto, desciende por una colina en dirección a la ciudad. A su paso por uno de los vecindarios, un primer plano de una placa de una avenida permite conocer que la dama se encuentra en Sunset Bl. En la siguiente escena, la mujer observa una patrulla y, temerosa, apresura el paso; minutos más tarde, asustada por una pareja de jóvenes, se esconde tras unos arbustos, se acuesta sobre la hierba y se queda dormida.

En la subsecuente escena, volvemos al lugar del accidente en donde dos detectives observan el percance automovilístico. Uno de los investigadores menciona que, probablemente, hay una mujer desaparecida debido que fue encontrado, entre los escombros, un arete de perlas. En la siguiente escena, los ruidos de una puerta y la voz de una mujer mayor cargando unas maletas en un coche despiertan a la dama del vestido negro, quien aprovecha

el descuido de la anciana y se escabulle en el domicilio. Pero, minutos más tarde, la dueña de la casa regresa y toma unas llaves que se encuentran sobre la mesa bajo la cual la accidentada se ha escondido; después de que la mujer mayor se marcha, la dama se recuesta en el suelo y se queda dormida. Enseguida todo se oscurece y la siguiente secuencia muestra a dos hombres conversando en una cafetería.

Uno le explica al otro las razones por las que lo ha hecho venir a ese restaurante. De acuerdo con el joven, este ha tenido un sueño que se vuelve pesadilla y tiene lugar en ese recinto con ellos dos como protagonistas. Con la idea de probar que el sueño es real, el hombre pide a su amigo ir a la parte trasera del edificio porque en su sueño alberga una especie de monstruo.

Ambos van al lugar y, sorpresivamente, aparece y desaparece un hombre con el rostro sucio y oscuro. Aterrado, el hombre de la pesadilla se desvanece, mientras su amigo trata de levantarlo. Luego, se inserta un plano de la mujer accidentada durmiendo en el suelo; después aparece en escena un hombre mayor afectado por una discapacidad; el anciano sostiene una conversación telefónica que, como hecho relevante, gira en torno a una mujer desaparecida.

La siguiente escena sitúa al espectador en el aeropuerto de la ciudad de Los Ángeles en donde una mujer rubia llamada Betty Elms viaja con destino a Hollywood; Betty comenta, a dos adultos mayores, que acude a la meca del cine para convertirse en una gran actriz. Al salir del aeropuerto, la joven se dirige al departamento de su tía Ruth ubicado en Sunset Bl; una vez en el apartamento, Betty observa, en el suelo del dormitorio principal, un vestido negro y un bolso de mano. En la siguiente imagen, Betty ingresa al cuarto de baño y descubre que hay una mujer en la ducha; se trata de la mujer accidentada. A pesar de lo extraño del evento, Elms intenta establecer una conversación con la dama.

No obstante, debido a lo incomodo de la situación, la aspirante a actriz decide salir del cuarto de baño, pero, antes de marcharse, pregunta a la extraña mujer por su nombre; frente a esta cuestión, un primer plano de la mujer accidentada hace saber al espectador que la dama no recuerda quién es. Al terminar de ducharse, la amnésica observa un viejo afiche de una antigua película en el cual se puede leer el nombre: Rita Hayworth. En la subsecuente escena, la mujer accidentada revela a Betty llamarse Rita y le cuenta del perance automovilístico, mencionando necesitar dormir para recuperarse.

La oscuridad invade la pantalla y la siguiente escena nos sitúa en una reunión en una lujosa oficina en donde un joven director de cine, Adam Kesher, discute con los ejecutivos de una productora cinematográfica. Como hecho relevante, la reunión tiene como finalidad obligar a Adam a contratar a una actriz llamada Camilla Rhodes.

En la siguiente toma, Betty ingresa en la habitación para revisar el estado de Rita; en esta escena, Rita revela que el accidente la hizo perder la memoria motivo por el cual no recuerda su verdadero nombre; frente a esta circunstancia, Betty le entrega un bolso con la intención de buscar algún tipo de identificación o documento que compruebe su identidad; Rita abre la cartera y descubre que guarda dinero y una llave color púrpura; esta imagen permite a Rita recordar que antes del accidente, y la consecuente pérdida de memoria, se dirigía a Mulholland Drive.

En la siguiente toma, Adam Kesher, después de la reunión con los productores, regresa a su domicilio en donde encuentra a su esposa con otro hombre en la cama. Humillado y golpeado, Adam, se refugia en un hotel del centro de la ciudad. Luego, el director, desde el hotel, telefonea a su asistente quien le hace saber que un vaquero intenta contactarlo. Adam acepta la invitación y acude al encuentro con el extraño sujeto. Durante la reunión, el vaquero convence a Adam de aceptar el trato de los ejecutivos y contratar a Camilla para su nueva película.

A la mañana siguiente, Betty y Rita llaman, desde un teléfono público, a la estación de policía para investigar sobre el accidente automovilístico en Mulholland Drive. El recepcionista les confirma el accidente. Después, acuden a un restaurante, en el interior, Rita observa a la mesera y recuerda el nombre Diane Selwyn. Más tarde, Rita ayuda a Betty a practicar para una audición; Betty acude a la prueba y, para su sorpresa, todos los presentes celebran sus dotes artísticos. Unido a ello, la invitan a participar en una audición para el protagónico de una película dirigida por un joven y talentoso director, Adam Kesher.

Más tarde, Betty acude al set de filmación en donde ella y Adam cruzan miradas; sin embargo, antes de realizar la audición, Betty se marcha. En la siguiente toma, Betty y Rita acuden al departamento de Diane Selwyn, luego de tocar el timbre y no obtener respuesta, ingresan por una de las ventanas; mientras caminan por la oscuridad del recinto, se percatan de la presencia de un olor nauseabundo.

En escenas subsecuentes, las mujeres descubren que el hedor proviene de una de las habitaciones en donde se localiza un cadáver putrefacto. Asustadas, regresan a la casa de la tía de Betty; en esta toma, Rita, desesperada, intenta cambiar su apariencia; frente a este acontecimiento, Betty le proporciona una peluca rubia que, como hecho relevante, es similar a su cabellera. Luego de que Rita se coloca el bisoñé, ambas mujeres lucen idénticas.

Esa misma noche, Rita entra a la habitación de Betty para agradecerle por su compañía. Por su parte, Betty la invita a pasar la noche en la cama; antes de dormir las mujeres tienen un encuentro sexual y, al terminar el acto, Betty confiesa estar enamorada de Rita; frente a esta revelación, la dama amnésica guarda silencio. Durante la noche Rita habla dormida y al despertar invita a Betty a un teatro llamado “Silencio”.

En el recinto, las damas escuchan el canto de una mujer apodada como “la llorona”; la interpretación trae lagrimas a Betty. Más tarde, casi al finalizar la función, en el bolso de Betty aparece una caja color purpura. Al finalizar el espectáculo, regresan al departamento, Rita toma la llave purpura y abre la caja; está vacía. La oscuridad invade la pantalla. La luz del día y el golpeo de una puerta sorprenden al espectador y la imagen muestra a una mujer que acaba de despertar; se trata de una actriz llamada Diane Selwyn. La siguiente toma muestra una mujer que acude a visitarla, pero Diane le pide que se marche lo más pronto posible.

Con respecto a Diane, el espectador se entera, en subsecuentes escenas, que sostenía una relación amorosa con Camilla Rhodes quien decidió poner fin al noviazgo porque está enamorada de alguien más. Días después, Diane recibe una llamada de Camilla para invitarla a una cena en casa del director Adam Keshner. En el transcurso de la velada, Diane cuenta, a los invitados, que conoció a Camilla durante una audición para el protagónico de una importante película; Camilla obtuvo el personaje principal, mientras que Diane recibió un papel secundario.

Sin embargo, debido a este acontecimiento, se conocieron personalmente, dando inicio a una relación; por tal motivo, Camilla ayuda a Diane a conseguir roles secundarios en películas que protagoniza. Después de la cena, Adam anuncia que se ha comprometido en matrimonio con Camilla; luego de dar la noticia, Rhodes besa a una mujer; frente a esta imagen, Diane rompe en llanto y decide irse del evento.

A la mañana siguiente, la actriz se reúne en un restaurante con un asesino a sueldo para encomendarle el homicidio de Camilla. En la subsecuente escena, observamos que, una vez culminado el trabajo, el sicario le entrega una llave color púrpura. En escenas posteriores, Diane observa el fantasma de la difunta; este suceso provoca que la mujer estalle en llanto. Al finalizar el filme, la actriz deambula por su casa perseguida por dos ancianos y, al ingresar en su habitación, toma una pistola y se suicida.

Luego de este breve resumen, el primer aspecto a revisar es lo fantástico.

LO FANTÁSTICO MULHOLLAND DRIVE

Como ya se mencionó, una mañana, Diane recibe una inesperada visita, se trata de una antigua compañera de departamento, la dama acude al domicilio de Selwyn para recoger algunas de sus pertenencias; después de lograr su cometido, Diane pide a la ex inquilina que se marche lo antes posible. Luego de que la mujer sale del departamento, la actriz se dirige a la cocina para prepararse una taza de café; mientras mezcla los ingredientes, voltea a la sala y contempla a Camilla; entre lágrimas, Diane dice: “Camilla, has vuelto”. En la siguiente escena, Camilla desaparece y Diane sigue observando el vacío de la habitación a la vez que bebe de la taza de café.

A este respecto, cabe recordar que Diane Selwyn y Camilla Rhodes eran pareja y vivían juntas en el mismo departamento; sin embargo, un día, Camilla decide terminar su relación con Diane pues se comprometió en matrimonio con Adam Kesher. Este acontecimiento enfureció a Diane por lo que, cegada por los celos y el odio, contrató a un asesino a sueldo para liquidar a Camilla. El sicario llevó a cabo la ejecución y Diane se aisló en su departamento.

Sin lugar a dudas, el suceso antes mencionado, es decir la aparición de Camilla después de muerta, nos remite a un fenómeno fantástico. Según Juan Herrero Cecilia en *Estética y pragmática del relato fantástico*, lo fantástico genera una confusión sorprendente entre lo racional y lo irracional, lo natural y lo sobrenatural, lo soñado y lo vivido, así como entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Su objetivo es hacer que lo que es irracionalmente inexplicable y asombroso parezca verosímil y creíble.

Sin embargo, consideramos que, como mencionamos en *Vértigo*, el teórico que mejor define la naturaleza del fenómeno es Roger Caillois, en su ensayo *Imágenes, imágenes. (Sobre los poderes de la imaginación)*, describe que

la esencia de lo fantástico reside en la aparición de lo imposible en un contexto perfectamente definido, donde el misterio se creía erradicado para siempre. A pesar de que todo parece ordinario y tranquilo, de repente o de manera gradual, lo inadmisible emerge y altera la realidad cotidiana.

En este mismo tenor, y recordando lo visto en *Vértigo*, la teórica contemporánea Rosalba Campa, en *Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión*, sostiene que en lo fantástico ocurre un conflicto entre dos órdenes completamente incompatibles, sin posibilidad de continuidad entre ellos. Esta intersección genera una transgresión radical que culmina en un escándalo, ya que no hay lugar para la lucha o la resolución entre los dos mundos.

En la escena antes mencionada, la trasgresión se suscita cuando el fenómeno fantástico irrumpe en la realidad cotidiana de Diane, es decir, cuando la actriz contempla la aparición del fantasma de Camilla Rhodes en la sala de su departamento. Por todo lo antes mencionado, la escena antes mencionada se analizará a partir de la propuesta teórica de Campa para lo cual es necesario remitirnos a las categorías predicativas en las que, como mencionamos en el análisis del fenómeno fantástico en *Vértigo*, la autora establece la oposición concreta/abstracto:

Con respecto a lo concreto, es importante recordar que la teórica italiana señala que es todo lo que está sujeto a las leyes de la temporalidad y de la espacialidad. Por otro lado, el orden de lo abstracto se presenta como diversificado en ciertos motivos: el recuerdo y la imaginación, como proyecciones mentales voluntarias; la alucinación y el sueño, como proyecciones mentales involuntarias.

En esta escena, lo concreto está representado por el departamento de Diane, pues el recinto se encuentra sujeto a las leyes temporales y espaciales; en otras palabras, posee una existencia tangible la cual puede ser comprobada. Por otro lado, lo abstracto nos remite a una proyección mental involuntaria, a través de la cual podemos concluir que el fantasma de Camilla es el producto de una alucinación experimentada por Diane. Esto lo podemos observar al final de la escena cuando la actriz corrobora que la habitación se encuentra vacía. Por lo tanto, podemos concluir que, lo abstracto está representado por la presencia alucinada de Camilla Rhodes.

Otro aspecto para considerar es la realidad cotidiana en la que se desenvuelve la trama del largometraje. Como punto de inicio es necesario recordar que, David Roas señala que la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje son cuatro conceptos que identifica en las narraciones fantásticas. Para el análisis de la película se tomarán en cuenta las nociones de la realidad y lo imposible, justificando su aplicación.

Con respecto a la realidad, en el ensayo titulado *La amenaza de lo fantástico*, David Roas indica que, en los relatos fantásticos, la ambientación se realiza dentro de una realidad cotidiana que se construye utilizando técnicas realistas. Estas técnicas incluyen la creación de un entorno verosímil, empleando descripciones detalladas de objetos, personajes y espacios, y haciendo referencias a aspectos de la realidad práctica para aumentar la credibilidad del relato.

Tomando en cuenta la cita, podemos decir que la secuencia de la aparición de Camilla en el departamento nos muestra una realidad que se corresponde con la realidad extratextual, la cual puede ser fácilmente identificada por el espectador porque la escena representa un ambiente conocido, como lo es el interior del apartamento, ya que este se corresponde con cualquier vivienda del exterior; esto quiere decir que el filme se ambienta en una realidad cotidiana y compartida por el espectador; sin embargo, cuando se suscita lo fantástico se presenta un atentado contra esa misma realidad, demostrando que la realidad es incomprensible para la inteligencia humana.

Con respecto a lo imposible, es preciso recordar que, para Roas, lo imposible es todo aquello que no puede ser; en este largometraje, lo imposible se enmarca en la aparición de Camilla Rhodes, después de morir, en la realidad cotidiana de Diane; en otras palabras, en un mundo en apariencia normal, como lo es la realidad cotidiana de Diane, se introduce un acontecimiento imposible el cual, provoca inquietud, en los personajes y el espectador, por la aparición de lo anormal e imposible en un mundo en apariencia normal. Como se puede apreciar, en este largometraje, lo fantástico propone un conflicto entre lo real y lo imposible.

En este mismo tenor, desde nuestro particular punto de vista, la presencia de Camilla puede ser considerada como la aparición de un fantasma. A este respecto, Roas menciona que el fantasma es uno de los elementos fundamentales en el relato fantástico. Explica que la manifestación de un espectro implica una violación de las leyes físicas que rigen nuestro mundo, ya que el fantasma, al regresar de la muerte a la vida, existe en una forma

completamente diferente a la de los vivos, lo que resulta inexplicable. Tomando en cuenta la cita, podemos decir que la aparición del fantasma de Camilla constituye una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. Porque, la presencia del fantasma de Camilla se impone como un acontecimiento imposible e inexplicable; sin embargo, al finalizar el largometraje, el espectador no puede evitar cuestionarse: ¿el fantasma de Camilla acudió al departamento de Diane?, o el fenómeno ¿fue una alucinación de Diane producto de su mente inestable?

EL TEMA DEL DOBLE O LAS DUALIDADES DE DIANE

El desdoblamiento de la personalidad es abordado recurrentemente por David Lynch en algunos de sus largometrajes como, por ejemplo, en *Lost Highway* analizado en el capítulo anterior; por tal motivo, no es sorpresa encontrar el fenómeno también en *Mulholland Drive*. Para identificar este elemento es necesario mencionar que la mayoría de los teóricos, en especial Stella Maris Poggian, están de acuerdo en que el doble se manifiesta como dos incorporaciones del mismo personaje en el mismo espacio de ficción. De acuerdo con el planteamiento, en este apartado analizaremos los diferentes tipos de dobles en el filme, aplicando las propuestas teóricas de Pierre Jourde, Paolo Tortonese, Rebeca Martínez López, y Stella Maris Poggian.

En el ensayo titulado *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno* escrito por Stella Maris Poggian, Gerard Lenne menciona que el doble es una estructura temática que se organiza a partir de una serie de dualidades, en las que cada miembro es el negativo del otro. Desde esta categoría trataremos de explicar el desdoblamiento de Diane y Camilla.

EL DOBLE DE DIANE

Para comprobar la existencia del doble de Diane Selwyn es necesario recordar algunas escenas de la película. Como se mencionó en el resumen, Diane es una actriz que perdió una audición para el protagonista de una importante película en contra de Camilla Rhodes; sin embargo, este acontecimiento permitió que Diane y Camilla se conocieran personalmente e iniciaran una relación amorosa. No obstante, Diane, después de sentirse rechazada por su pareja, contrato a un asesino para ejecutar a su amada.

Luego de que el criminal lleva a cabo el homicidio, la actriz tiene un sueño. En el mundo onírico una mujer idéntica a Diane, Betty Elms, viaja con destino a Hollywood; Betty comenta, a dos adultos mayores, que acude a la meca del cine para convertirse en una gran actriz. Cabe destacar que Betty recibe ovaciones por parte de los directores de reparto al realizar pruebas de actuación.

Una vez instalada en un departamento, Betty se encuentra con una mujer; la dama refiere haber perdido la memoria debido a un accidente automovilístico. La amnésica, al no recordar su nombre, decide llevar por nombre: Rita. Betty muestra interés por la accidentada y opta por ayudarla en la búsqueda de su verdadera identidad. En escenas subsecuentes, Diane declara su amor por Rita; pero, ante la declaración de amor, la mujer amnésica guarda silencio. La oscuridad invade la pantalla y, en la siguiente toma, Diane despierta en su cama.

Al estudiar la secuencia anterior, podemos decir que Diane se desdobra en Betty. Y, al observar este fenómeno, comprobamos la incorporación de dos personajes idénticos en el mismo espacio de ficción; unido a ello, notamos la presencia de esquemas binarios: al bien se le opone el mal; estas características del tema del doble las podemos observar en la dupla Diane y Betty; la primera, desde nuestro particular punto de vista, representa el mal, el asesinato y la locura; la segunda simboliza el bien y la bondad pues, como ya se mencionó, Betty decide ayudar a Rita con sus problemas de memoria e identidad; mientras que Diane asesina a Camilla.

Para realizar un análisis más puntual de este singular desdoblamiento recurrimos, como en capítulos anteriores, a la propuesta teórica de Stella Maris Poggian pues consideramos que sus aportaciones nos permiten elaborar una lectura más precisa de la duplicación y la confusión de las apariencias entre Diane y Betty.

Como punto de partida es necesario recordar que, en el ensayo previamente citado, Maris Poggian establece cinco representaciones o tipologías fundamentales del motivo del doble en el discurso cinematográfico: el desdoblamiento, *doppelgänger* o de los gemelos idénticos, Orlando, el mito del anfitrión o del disfraz y la mirada estereoscópica (119-120). Para el análisis de esta duplicación tomamos en cuenta la tipología del desdoblamiento, *doppelgänger* o de los gemelos idénticos y el mito del anfitrión o del disfraz.

Con respecto a la tipología del desdoblamiento, de acuerdo con la autora, esta se caracteriza por la presencia de un solo individuo en el que se produce la dualidad o se reproduce el esquema binario del bien y del mal; esto quiere decir que una de las personalidades realiza actos malvados mientras que la otra no; desde esta óptica, dicha dualidad puede ser observada en la dupla Diane – Betty. Pues, por un lado, Betty representa el bien, la ética y la moral; estas cualidades pueden ser corroboradas cuando Betty, en el departamento, reitera su compromiso con Rita para ayudarla a investigar su identidad. Y, por el otro, Diane representa la locura y el asesinato. Lo anterior queda demostrado cuando Diane, después de experimentar el abandono de Camilla, contrata a un asesino a sueldo para liquidarla; estas escenas manifiestan la dualidad del bien y del mal en el dúo de Diane y Betty.

Con respecto al doppelgänger o de los gemelos idénticos, como mencionamos en capítulos anteriores, la teórica señala que se suscita por el parecido entre dos personas iguales, pero cuyas identidades no son las mismas. Esta representación del doble en el filme se encuentra presente en el dúo Diane – Betty, pues ambas mujeres lucen idénticas; sin embargo, poseen personalidades opuestas; mientras que Betty es una joven optimista, alegre e interesada por ayudar al prójimo; Diane es negativa, violenta y hostil. Lo anterior queda de manifiesto cuando Camilla informa a Diane su intención por terminar su relación; frente a esta noticia, Diane estalla en colera e intenta someter a Camilla para tener relaciones sexuales.

Con respecto al mito del anfitrión o del disfraz, como se mencionó en capítulos anteriores, de acuerdo con la autora, este ocurre cuando los dobles se confunden mediante la utilización del disfraz; esta representación del motivo del doble puede ser observada después de que Rita rememora el nombre “Diane Selwyn”. Como se mencionó en el resumen, después de investigar la dirección de la dama, Betty y Rita acuden al domicilio de la fémina.

En el recinto, encuentran un cuerpo en descomposición; este acontecimiento asusta a Rita quien, desesperada, intenta hacerse un cambio de imagen. En la subsecuente escena, Betty entrega a Rita una peluca rubia; después de que la dama se coloca el bisoné, ambas mujeres lucen idénticas, confundiendo al espectador. En esta escena contemplamos como los dobles se confunden mediante el uso de un disfraz y observamos que Betty y Rita se convierten en el espejo del otro.

Es decir, Rita se vuelve el reflejo de Betty y viceversa. Unido a ello, notamos que Betty fabrica un doble de sí misma. Como consideramos que este tipo de duplicación es un desdoblamiento de tipo narcisista consultamos, como en capítulos anteriores, la aportación teórica de Rebeca Martínez López; en el ensayo titulado *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, la autora señala que el narcisismo conlleva una división del yo, donde el individuo asume simultáneamente el papel de amante y amado, sujeto y objeto. De este modo, experimenta una existencia doble, actuando como un fin en sí mismo y como parte de un encadenamiento que, aunque no siempre de su agrado, cumple de manera automático.

Unido a ello, y de acuerdo con la teórica, en este tipo de desdoblamientos, el sujeto toma como objeto sexual su propio cuerpo y lo contempla con agrado, lo acaricia y lo besa, hasta llegar a una completa satisfacción. Esta peculiaridad del doble narcisista queda de manifiesto cuando Betty confiesa su amor por la mujer amnésica debido a que, en esta escena, Rita luce idéntica a Betty; este acontecimiento muestra, en primer lugar, que Betty se toma como objeto sexual a sí misma; y, en segundo, que Betty se desea a sí misma proyectada en Rita.

Sin embargo, y volviendo a la película, ante la declaración de amor de Betty, Rita guarda silencio; esta acción provoca que la fantasía se rompa. Además, esta escena demuestra, como señala la autora, que el desdoblamiento lleva a una revelación impactante: el individuo se da cuenta de que el *doppelgänger* no es otro ser, sino simplemente una imagen reflejada de sí mismo. Desde esta postura, podemos decir que Diane descubre que el doble, es decir Betty, es una representación interna de sí misma; por tal motivo, el sueño se revela como una ilusión, provocando que Diane despierte en su cama.

Otra propuesta teórica que tomamos en cuenta para analizar el doble de Diane es la establecida por Jourde y Tortonese; como mencionamos en capítulos anteriores, en el ensayo titulado *Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas* escrito por Juan Herrero Cecilia, los teóricos mencionan que el psicoanálisis freudiano puede contribuir a explicar el tema del doble desde cuatro perspectivas: ambivalencia, proyección, narcisismo y castración. Para el análisis del doble de Diane consideramos la perspectiva de la proyección.

Desde la perspectiva del psicoanálisis freudiano se refiere a atribuir a los demás los deseos o prohibiciones que uno mismo no puede aceptar. Esto ocurre cuando el sujeto ve en el doble una figura que, aunque idéntica, presenta diferencias, permitiéndole proyectar en él lo que no puede aceptar en sí mismo. Así, el sujeto se enfrenta al doble como una especie de reflejo distorsionado o se niega a identificarse con sus propios deseos. Desde esta postura podemos decir que Diane proyecta en Betty lo que desea ser, es decir una exitosa actriz. Para comprender este planteamiento es importante recordar que Betty, a diferencia de Diane, recibe ovaciones por parte de directores de audición; mientras que Selwyn fracasa en su intento por convertirse en una famosa actriz, quedando relegada a papeles secundarios.

Otro aspecto para considerar son las tipologías del doble planteadas por Jourde y Tortonese. Citadas en el mismo trabajo de Herrero Cecilia, y como mencionamos en capítulos anteriores, los autores agrupan con el nombre de “doble subjetivo” y “doble objetivo” a las manifestaciones del doble. Con respecto al doble subjetivo, es importante recordar que los teóricos señalan que este se manifiesta cuando el personaje se enfrenta a su propio doble; es externo cuando adopta forma física, e interno si se manifiesta psíquicamente. Por otro lado, con respecto al doble objetivo o exterior, de acuerdo con los autores, este aparece cuando el protagonista es testigo de una duplicación ajena.

En el caso del doble de Diane, podemos mencionar que se trata de un doble subjetivo interno, porque se manifiesta en el mundo onírico. Unido a ello, observamos la escisión o desdoblamiento del personaje en dos instancias contrapuestas. Además, consideramos que este doble subjetivo interno simboliza el ideal de Diane; esto quiere decir que el doble es todo aquello que Diane desea ser, como, por ejemplo, una exitosa actriz.

EL DOBLE DE CAMILLA

Como ya se mencionó en el resumen, cuando Diane se desdobla en Betty, la actriz se relaciona sentimentalmente con Rita, una mujer idéntica a Camilla. Este acontecimiento hace que nos cuestionemos, ¿quién es Rita?, ¿se trata del fantasma de la difunta?, ¿la mujer amada regresó de entre los muertos? Para contestar estas preguntas es indispensable retomar la tipología del doble elaborada por Jourde y Tortonese pues consideramos que Rita es el doble objetivo de Camilla.

A este respecto, cabe mencionar que para los autores el doble objetivo surge de la capacidad imaginativa de una persona que anhela recuperar a su ser querido. De acuerdo con lo anterior, Rita es la reaparición de la mujer amada muerta. En ese sentido, y respondiendo el cuestionamiento planteado, podemos mencionar que el doble objetivo, o sea Rita, es una figura ficticia creada por el poder del amor que mantiene unidos a los amantes incluso después de la muerte; esto significa que Rita es una formación delirante, cuya existencia permite a Diane recuperar al ser amado perdido.

No obstante, y volviendo a la película, como ya se mencionó, el silencio que Rita guarda frente a la declaración de amor de Betty, derrumba la fantasía de Diane; esta acción provoca que Diane despierte de su sueño porque su doble, o sea Betty, se vio rechazada por Rita, el doble de Camilla. Al finalizar el largometraje, Diane atormentada por la culpa y el arrepentimiento por el asesinato de su amada, toma una pistola y decide terminar con su vida.

En conclusión, después de realizar un análisis del tema del doble en el filme, entendemos que el desdoblamiento de la personalidad y/o duplicación de la identidad se suscita en la mente de un personaje atormentado por diversos malestares entre ellos, sus fracasos. Unido a ello, comprendemos que el doble subjetivo es una representación imaginaria en la que se proyectan los diversos ideales y deseos que el sujeto no puede lograr. En el caso de Diane, la actriz proyecta en su doble, Betty, el deseo de triunfar en Hollywood.

Además, y con respecto al doble objetivo, entendemos que el doble exterior aparece desde el punto de vista de un personaje doliente, como lo demuestra el caso de Diane, el cual, afectado por la muerte de un ser querido, busca reencontrarse y mantenerse unido a la persona amada perdida. En el próximo apartado analizamos el aspecto psicológico y las diferentes afecciones mentales que padece Diane Selwyn, con la finalidad de encontrar una relación entre la locura del personaje y el tema del doble.

“BE RIGHT BACK” BLACK MIRROR

El presente ensayo tiene como finalidad revisar lo fantástico y el tema del doble en el capítulo “*Be right back*” de la serie *Black Mirror*; el episodio fue dirigido por Owen Harris y protagonizado por Hayley Atwell y Domhnall Gleeson. Cabe señalar que este show presenta un futuro distópico por lo que puede ser catalogado como ciencia ficción; por este motivo, antes de comenzar el análisis, consideramos necesario hacer un breve repaso del episodio, la narración es un recuento objetivo del capítulo, aclarando que las conclusiones presentadas en el estudio muestran nuestra interpretación personal.

SINOPSIS

La primera escena corresponde a un primer plano de un joven pelirrojo, llamado Ash, sentado en las plazas delanteras de una camioneta tipo Van; el hombre se encuentra revisando notificaciones en su smartphone. Minutos más tarde, una mujer llamada Martha, que viste un impermeable color azul y lleva dos tazas de café en sus manos, llega a la puerta del vehículo.

La fémina pide a Ash ayuda para abrir la puerta y sujetar los vasos en el portavasos del coche, pero, el hombre se encuentra inmerso en el teléfono celular; luego de varios llamados, el caballero, desconcertado, realiza la petición. En la siguiente toma, la pareja transita por una carretera oscura, en un terreno boscoso.

En la radio suena música disco; este suceso los lleva a conversar sobre sus preferencias musicales. En escenas subsecuentes, el receptor se entera que el matrimonio se dirige a su hogar, una antigua casa en medio del campo; en el recinto, luego de observar una fotografía de un niño pelirrojo, Ash se percata de que no trae consigo su teléfono celular. La esposa, amablemente, le hace saber que este se encuentra en la guantera de la camioneta. Minutos más tarde, la pareja sostiene una conversación, Ash cuenta a su esposa un recuerdo de su infancia: su hermano murió a muy temprana edad y su madre quitó todas las fotografías y las guardó en el ático.

En la siguiente toma, la pareja sostiene un encuentro sexual, no obstante, Ash eyacula precozmente; el joven sugiere continuar con la actividad, pero Martha refiere estar bien así. Por la mañana, el matrimonio debe regresar la camioneta a una agencia de renta de autos. La dama refiere tener mucho trabajo por lo que no puede acompañar a Ash a realizar esta tarea, motivo por el cual, el hombre emprende el viaje solo.

Un par de horas después, un primer plano de Martha muestra que la dama se encuentra preocupada; en escenas subsecuentes, el espectador se entera que la fémina está angustiada porque Ash no ha regresado a casa. Desesperada, intenta contactar a la agencia quienes le confirman que la camioneta no fue entregada. Inmediatamente después, unas luces de torretas policíacas iluminan la habitación, la chica abre la puerta y se encuentra con un oficial de policía.

La oscuridad invade la pantalla y la siguiente imagen nos muestra a Martha en un coche; en escenas posteriores, el espectador descubre que la dama se dirige al funeral de su esposo, Ash. En el recinto, conversa con Sara, una antigua amiga, quien le habla de una extraña invitación para seguir en contacto con el difunto; frente a esta propuesta la viuda estalla en llanto y abandona la sala.

En la siguiente toma, la mujer se encuentra revisando su email y, entre los correos, descubre uno de Sara; en este mensaje, la amiga le informa que la registró en una plataforma que le permitirá seguir en contacto con Ash. Inesperadamente, la dama recibe un correo electrónico del difunto; esta situación le resulta extraña, por lo que telefonea a Sara para reclamarle lo sucedido. Por su parte, Sara le explica que se trata de un software, de inteligencia artificial, que recoge todas las interacciones del occiso en internet para desarrollar un chat para conversar mediante mensajes escritos.

Al día siguiente, la mujer sufre de náuseas y vómito por lo que decide realizarse una prueba de embarazo, arrojando un resultado positivo. Luego de este descubrimiento, la dama toma su computadora y escribe al "difunto", contándole del embarazo; este acontecimiento la lleva a entablar una conversación con el occiso y a descargar todo el contenido multimedia del smartphone de Ash al software.

En la consecutiva escena, la mujer recibe, por parte del software, una llamada de voz; la voz es idéntica a la del difunto. En la mañana siguiente, ella va a dar un paseo mientras conversa con él; acuden al lugar favorito de Ash, un acantilado. Al mismo tiempo, recibe una llamada telefónica de su hermana, pero la dama decide no contestar para seguir dialogando con el fallecido.

Más tarde, Martha acude a realizarse una ecografía; en esta escena, la mujer, emocionada, graba con su teléfono celular el ultrasonido para enseñárselo a Ash. Sin embargo, al salir de la cita, accidentalmente deja caer su smartphone y, en consecuencia, se quiebra la pantalla; frente a este suceso, estalla en llanto. En la siguiente toma, ya en su domicilio, la mujer pone a cargar un nuevo equipo telefónico y recibe una llamada de Ash; en esta escena, él menciona que hay otro nivel disponible el cual le permitirá continuar en contacto con él, sin necesidad de utilizar el celular.

Martha acepta invertir y, a la mañana siguiente, recibe un paquete; la caja contiene un cuerpo, tipo androide, el cual debe hidratarse, sumergiéndolo en una tina, con unas sales durante un par de horas. Por la noche, la mujer se encuentra en el comedor y, de repente, escucha ruidos en la planta alta. Agitada, se levanta de la mesa y se dirige a la escalera; en esta escena, Ash aparece frente a ella; por su parte, Martha lo contempla con asombro.

En la siguiente toma, la pareja se encuentra en la sala de estar; ella lo observa y, después, lo acaricia; Martha comienza a llorar, mientras Ash la consuela. En la subsecuente escena, la pareja acude al dormitorio; la mujer toma la mano del hombre y la coloca sobre su pecho, pero él no responde, argumentando que no hay registro sobre su conducta sexual; Martha lo besa y, posteriormente, tienen relaciones sexuales en repetidas ocasiones.

Al amanecer, Martha observa que Ash duerme con los ojos abiertos; esta imagen resulta sumamente perturbadora para la dama, por lo que le solicita que cierre sus ojos. Horas más tarde, ella comienza su jornada laboral, pero es visitada por su hermana. Por este motivo, decide llevar a Ash al dormitorio y dejarlo encerrado. En la siguiente toma, Nay menciona haber observado ropa de hombre en el suelo del segundo piso y, también, refiere estar alegre porque este hallazgo indica que Martha ha decidido continuar con su vida y seguir adelante.

Por la noche, la pareja se encuentra en el dormitorio; en esta escena, Martha está molesta porque Ash no hace ruido al dormir; es decir, no respira; ante esta situación, el hombre sugiere tener relaciones sexuales, no obstante, la mujer le pide que salga de la alcoba; el caballero obedece el mandato, pero Martha se enoja puesto que el verdadero Ash no habría obedecido tan fácilmente. En la mañana siguiente, Martha despierta y observa por la ventana que Ash se encuentre fuera de la casa; la mujer acude en su encuentro y el revela que no puede alejarse a más de 25 metros del lugar de su activación, a menos de que la administradora, es decir Martha, lo acompañe.

En la consecutiva toma, la dama pide a Ash que lo acompañe; en escenas posteriores, el espectador descubre que la pareja se dirige a un acantilado; en este lugar, Martha ordena a Ash lanzarse al vacío. Pero este se niega, argumentando que no existe información que revele que "el verdadero Ash" sea suicida; no obstante, el hombre quiere cumplir la petición de la dama; frente a esta imagen, la mujer compara a Ash con Ash, él empieza a llorar y ella grita.

La oscuridad invade la pantalla y la siguiente toma, Martha se encuentra celebrando el cumpleaños de su hija. La niña solicita a su madre una rebanada extra de pastel y subir al ático; en escenas posteriores, el receptor descubre que en el desván vive Ash. Luego de este breve resumen, el primer aspecto a revisar es el fenómeno fantástico.

LO PSEUDOFANTÁSTICO

Como se mencionó en capítulos anteriores, David Roas, en el ensayo *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, sostiene que lo fantástico se caracteriza por establecer un enfrentamiento entre nuestra percepción de lo real y lo imposible. Para que este conflicto produzca un efecto fantástico, no es esencial la vacilación o la duda, sino la imposibilidad de explicar el fenómeno.

No obstante, como señalamos en el capítulo dedicado al análisis de *Psycho*, el autor menciona que existen narraciones que él clasifica como pseudofantásticas; estos relatos se caracterizan por emplear las estructuras, motivos y recursos del género fantástico, pero finalmente racionalizan los fenómenos aparentemente sobrenaturales. Por esta razón, no se produce la necesaria transgresión de nuestra concepción de lo real mediante la irrupción de lo imposible.

Dentro de esta categoría, Roas incluye aquellos en los que los eventos que parecen imposibles encuentran una explicación lógica, a los que denomina fantástico explicado. Un ejemplo claro de este tipo de narrativa es *Psycho*, ya que, como se señaló previamente, al final de la película, un psiquiatra ofrece al espectador una interpretación racional de los sucesos extraordinarios; es decir, la presencia de la madre muerta se explica debido a un trastorno mental padecido por Norman Bates.

Asimismo, según el teórico, lo fantástico suele explicarse de dos formas principales: 1) a través de la racionalización mediante trucos mecánicos y 2) por medio de lo *fantasmatique*. En cuanto al primer enfoque, la racionalización mecánica, el autor indica que, en este tipo de relatos, al finalizar la narración, se desvela que los fenómenos que aparentaban ser imposibles y que generaban temor en los protagonistas eran causados por artificios mecánicos.

En esta última categoría situamos el capítulo “Be Right Back” de *Black Mirror*, debido a que, aunque se suscite la duplicación de un fallecido, esta se lleva a cabo mediante una especie de androide. Lo anterior lo podemos comprobar en la escena en que Martha recibe un paquete inesperado: una caja que contiene un cuerpo con apariencia de androide. Junto al cuerpo, hay instrucciones que indican que debe ser hidratado sumergiéndolo en una tina con sales especiales durante un par de horas.

Esa misma noche, mientras Martha cena sola en el comedor, unos ruidos extraños provenientes de la planta alta interrumpen el silencio. Inquieta, se levanta rápidamente de la mesa y se dirige hacia las escaleras. Al llegar, la figura de Ash se presenta repentinamente frente a ella, paralizada, lo observa con una mezcla de asombro y desconcierto.

Por lo anteriormente mencionado, podemos afirmar que “Be Right Back” produce un efecto pseudofantástico a través del modo de la racionalización mediante trucos mecánicos debido a que el relato muestra como los eventos imposibles, es decir que el fallecido regrese de entre los muertos, se suscita mediante un artificio mecánico, tecnológico, brindando así una explicación lógica y racional a los acontecimientos insostenibles en nuestra realidad.

En resumen, “Be Right Back”, episodio de *Black Mirror*, como en *Psycho*, examinado en capítulos anteriores, no se inscribe dentro de lo fantástico, ya que racionaliza los eventos aparentemente imposibles. Por esta razón, el relato no genera un conflicto entre lo real y posible frente a lo imposible. El siguiente punto a estudiar es el tema del doble.

EL TEMA DEL DOBLE O LA DUPLICACIÓN DE ASH

Por lo general, el tema del doble se encuentra presente en numerosos relatos literarios; sin embargo, también lo podemos encontrar en producciones audiovisuales y el capítulo “Be Right Back” de la serie *Black Mirror* no es la excepción. Para identificar este elemento es necesario mencionar que la mayoría de los teóricos, en especial Magali Velasco Vargas, están de acuerdo en que el doble se manifiesta como un fantasma y puede aparecer como una persona que tiene el mismo nombre o es idéntica a otro más.

De acuerdo con el planteamiento, en el presente trabajo analizaremos los distintos tipos de dobles en el episodio, aplicando las aportaciones teóricas de Juan Herrero Cecilia, Stella Maris Poggian, Pierre Jourde, Paolo Tortonese y David Roas. En el ensayo titulado *Tras los límites de lo real Una definición de lo fantástico*, David Roas menciona que la noción de un ser duplicado no solo cuestiona la coherencia de la realidad, dado que el desdoblamiento resulta imposible, sino que también desafía nuestra percepción de nosotros mismos como seres únicos e indivisibles, en el sentido etimológico de la palabra "individuo", que implica aquello que no puede ser dividido.

Para comprobar la duplicación del personaje de Ash es necesario repasar ciertas escenas del episodio. Como se mencionó en el resumen, una mañana, la pareja tiene que regresar una camioneta a una agencia de coches. Ash decide realizar la entrega sin la compañía de su esposa. Sin embargo, en la siguiente escena, observamos que Martha está preocupada porque su esposo no ha regresado a casa. Más tarde, un oficial visita el domicilio de la dama para informarle que su amado murió en un accidente automovilístico.

Días después, durante el funeral de Ash, Martha se encuentra con Sara, una antigua amiga, quien la invita a utilizar un software que permite continuar en contacto con los fallecidos; en escenas posteriores, Martha, al descubrir que está embarazada, decide utilizar el programa computacional y descargar toda la información multimedia de Ash a una plataforma en línea. Minutos más tarde, recibe una llamada de voz del difunto.

Sin embargo, debido a un accidente, Martha pierde su smartphone; luego de este acontecimiento, la voz computacional sugiere adquirir un prototipo experimental. Al siguiente día, Martha recibe un paquete el cual contiene un cuerpo tipo androide; este debe ser sumergido en un líquido durante un par de horas. Por la noche, la mujer escucha pasos en la escalera de su domicilio por lo que acude a revisar que sucede; durante el trayecto, se encuentra con un cyborg, un ser biomecánico idéntico a Ash.

Como podemos observar, en las escenas previamente relatadas, Ash se duplica en una especie de androide. Por este motivo, podemos mencionar que el duplicado de Ash es un doble que existe debido a trucos mecánicos.

Otra aportación que decidimos tomar en cuenta para el análisis de esta duplicación es la propuesta de Stella Maris Poggian; en el ensayo titulado *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*, la autora establece cinco representaciones o tipologías fundamentales del motivo del doble en el discurso cinematográfico: el desdoblamiento, *doppelgänger* o de los gemelos idénticos, Orlando, el mito del anfitrión o del disfraz y la mirada estereoscópica. Para efectos de este estudio, tomamos en cuenta la tipología del *doppelgänger* o de los gemelos idénticos, el mito del anfitrión o del disfraz y la mirada estereoscópica.

Con respecto a la tipología del *doppelgänger* o de los gemelos idénticos, la teórica señala que ocurre cuando dos personas son similares, es decir como se mencionó anteriormente, dos individuos iguales físicamente, pero cuyas identidades no son las mismas. Esta representación del doble está presente en Ash y su duplicación pues, a lo largo del episodio, podemos observar cómo Martha va descubriendo que la personalidad del sosias no es idéntica a la del original ya que, de acuerdo con la mujer, el verdadero Ash no era sumiso; lo anterior queda de manifiesto en la escena en que la fémina solicita al doble que salga de la casa; en esta secuencia, el duplicado, es decir el androide biomecánico, acepta, sin cuestionamientos, el mandato de Martha.

Con respecto a la tipología del mito del anfitrión o del disfraz, este ocurre cuando los dobles se confunden mediante la utilización del disfraz. Esta representación del motivo del doble puede ser observada cuando, después de que aparece en escena el duplicado de Ash, Martha utiliza la ropa del fallecido para vestirlo como el difunto.

Finalmente, con respecto a la mirada estereoscópica, esta tipología, de acuerdo con la autora, hace referencia a que, como ya fue mencionado, la visión doblada o multiplicada está en el que mira y no en el sujeto en el que se produce el desdoblamiento; en otras palabras, podemos decir que la duplicación de Ash depende del punto de vista de Martha. En primer lugar, por el parecido físico y el tono de voz entre ambos hombres; en segundo, por la vestimenta; y, en tercero, por las actitudes del duplicado pues, al recoger toda la información de Ash en la red, el sosias posee casi todas las características de la personalidad del fallecido.

Como podemos observar, la duplicación de Ash, en el androide biomecánico, se suscita desde el punto de vista de Martha y consideramos que esto ocurre porque la mujer busca que el fallecido regrese de entre los muertos; es decir, que Ash reaparezca en su realidad cotidiana.

En ese sentido, podemos pensar al doble de Ash como la reaparición del ser amado muerto; por este motivo, es necesario revisar la propuesta teórica de las tipologías del doble planteadas por Pierre Jourde y Paolo Tortonese; esta aportación aparece citada en el trabajo titulado *Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas*, escrito por Juan Herrero Cecilia; los autores agrupan con el nombre de "doble subjetivo" y "doble objetivo" a las manifestaciones del doble.

Con respecto al doble subjetivo, recordemos que los teóricos señalan que este plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual y se manifiesta cuando el personaje se enfrenta a su propio doble. Es un doble interno si se manifiesta psíquicamente y externo cuando adopta una forma física.

Por otro lado, para entender al doble objetivo o exterior es necesario recordar que, esta duplicación, de acuerdo con los teóricos, plantea es necesario recordar que, esta duplicación, de acuerdo con los teóricos, plantean principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa. Y aparece cuando el protagonista es testigo de una duplicación ajena. En el caso del doble de Ash podemos mencionar que se trata de un doble externo u objetivo, el cual aparece debido al dinamismo desconcertante de un deseo. Para comprender este planteamiento, es necesario señalar que, de acuerdo con los autores, el doble exterior surge de la fuerza visionaria de la mente de un sujeto soñador que desea recuperar a la persona amada. De acuerdo con la cita, el duplicado de Ash surge para unir a los amantes más allá de la muerte. En pocas palabras, el doble de Ash tiene como función unir Martha con su amado muerto. En ese sentido, podemos decir que Martha es una mujer doliente que busca mantenerse unida al recuerdo de su amado más allá de la muerte.

No obstante, y volviendo al episodio, en escenas posteriores, la presencia del duplicado de Ash comienza a ser perturbadora para Martha; esto queda de manifiesto una mañana en que la mujer observa que el sosias duerme con los ojos abiertos, perturbando así la estabilidad mental de la fémina. Por este motivo, la mujer, angustiada, le solicita que se lance desde el acantilado; sin embargo, como el doble no puede realizar la acción, la dama, frustrada, decide guardarlo en el ático. En conclusión, luego de analizar el tema del doble en el episodio, observamos que este fenómeno ocurre debido al deseo de un personaje por reencontrarse con su ser amado perdido, como en el caso de Martha; la cual, afectada por la muerte de un ser amado, busca reencontrarse y mantenerse unido a la persona amada perdida.

CONCLUSIONES

El análisis del fenómeno fantástico y del tema del doble en las narrativas audiovisuales revela una rica complejidad que cuestiona las nociones de identidad, realidad y deseo. Lo fantástico, según David Roas, se define por su capacidad para perturbar nuestra concepción de lo real mediante la irrupción de lo imposible, generando una tensión entre lo racional y lo inexplicable. Esta característica se presenta como un choque entre órdenes irreconciliables que desestabilizan nuestra comprensión de la realidad, ya sea a través de fenómenos sobrenaturales o de mecanismos que transforman lo cotidiano en algo inquietante.

Dentro de este contexto, el doble emerge como una figura central que encarna el conflicto entre identidad y alteridad. Según diversas perspectivas, el doble puede manifestarse como un reflejo interno del yo dividido, un narcisismo infantil que obstaculiza la relación con el otro, o como un reflejo externo que plantea preguntas sobre la coherencia de la individualidad. Este desdoblamiento, ya sea interno o externo, desestabiliza la percepción del sujeto sobre sí mismo y sobre el mundo, revelando los límites de la unidad del yo y su relación con los demás.

Además, el doble se encuentra vinculado a pulsiones inconscientes y dinámicas de proyección, en las que los deseos reprimidos o inaceptables son externalizados en un otro que es, al mismo tiempo, familiar y amenazante. La duplicidad, lejos de ser un fenómeno meramente narrativo, adquiere una dimensión existencial al cuestionar los fundamentos de la identidad y los límites de lo posible en nuestras vidas.

El análisis comparativo de obras como *Vértigo* y “*Be Right Back*” evidencia cómo lo fantástico puede abordarse de manera diversa. Mientras que *Vértigo* logra mantener la inexplicabilidad necesaria para lo fantástico, “*Be Right Back*” racionaliza sus fenómenos imposibles, lo que diluye el efecto fantástico. Este contraste subraya que, en última instancia, lo fantástico no depende solo de los eventos representados, sino de cómo estos desafían nuestra percepción de lo real.

Las narrativas audiovisuales seleccionadas —*Vértigo* y *Psycho* de Alfred Hitchcock, *Lost Highway* y *Mulholland Drive* de David Lynch, y el episodio “*Be Right Back*” de la serie *Black Mirror*— ofrecen ilustraciones paradigmáticas de cómo se articulan estas ideas. En *Vértigo*, por ejemplo, el desdoblamiento de Madeleine/Judy no solo genera un conflicto identitario para el protagonista, Scottie, sino que también encarna el deseo inalcanzable de recuperar algo perdido. Como sugiere Roas, lo fantástico recrea nuestra realidad para destruirla y quebrarla a partir de la introducción de un fenómeno imposible, y en *Vértigo*, esta destrucción se manifiesta en la obsesiva reconstrucción de una identidad que, al final, resulta inalcanzable.

En *Psycho*, la figura del doble adopta una dimensión psíquica al explorar la fragmentación de la personalidad de Norman Bates. La explicación racional ofrecida al final de la película, donde un psiquiatra revela el trastorno de identidad disociativa de Bates, coloca a la obra dentro de lo que Roas denomina “fantástico explicado”. Aunque los eventos insólitos del filme generan incertidumbre inicial, esta se disipa al final, cuando la irrupción de lo imposible es racionalizada.

Por otro lado, las películas de David Lynch, *Lost Highway* y *Mulholland Drive*, presentan una exploración más radical de lo fantástico y el doble. En *Lost Highway*, el protagonista Fred Madison experimenta una metamorfosis, un cambio en la identidad que adquiere una personalidad diferente a la que tenía anteriormente. Este proceso de transformación genera un conflicto en el espectador, quien, al igual que el protagonista, queda atrapado en un laberinto de identidades fragmentadas.

Por otro lado, en *Mulholland Drive*, el doble se manifiesta como una proyección de los deseos y frustraciones de Diane, quien imagina una versión idealizada de sí misma en Betty. Esta proyección también ilustra una confusión desconcertante entre un individuo y otro semejante.

Finalmente, en el episodio “*Be Right Back*” de *Black Mirror*, el doble adopta una forma tecnológica al materializarse en un androide que réplica al esposo fallecido de la protagonista. Sin embargo, como se señaló, lo fantástico no puede sostenerse cuando los fenómenos imposibles son racionalizados. En este caso, la explicación tecnológica desactiva la irrupción de lo imposible, dejando al espectador en un espacio de reflexión más filosófico que emocionalmente perturbador.

Tanto lo fantástico como el doble operan como herramientas narrativas y filosóficas que nos enfrentan a los límites de nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos. Al explorar lo que se encuentra más allá de lo real y lo posible, estas temáticas nos invitan a reflexionar sobre la fragilidad de la identidad y la naturaleza de nuestra relación con lo otro, abriendo un espacio para el asombro, la inquietud y la introspección.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, P. (2008). La resolución en el cine: el ejemplo de la doble identidad. *Escritura e imagen*, 4, 41–59.
- Arango Bermúdez, R. A., & Martínez Torres, J. J. (2013). Comprensión del suicidio desde la perspectiva del psicoanálisis orientación lacaniana. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 4(1), 60–82.
- Ávila Crespo, R. (2000). Identidad y alteridad: Una aproximación filosófica al tema del doble. *Revista de Filosofía*, 20, 5–23.
- Bejarano Petersen, C. (2014). De los realismos cinematográficos: Diegesis, ontología y construcción [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de La Plata].
- Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Grupo Planeta.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós Ibérica.
- Borrego Martín, J. C. (2015). La narrativa en la representación de los sueños en el cine de ficción: Estudio diacrónico [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Burlá, F. B. (1983). *Los juegos fantásticos* (1ª ed.). UNAM Editorial.
- Chicharro Merayo, M. del M. (2009). El sueño y su representación cinematográfica: La lectura de lo irracional en *Abre los ojos*. *Área Abierta*, 23, 1–16. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0909230001H/4115>
- Correa, E. (2008). El cine: realidad fragmentada o ficción de continuidad: JFK o la fragmentación de la realidad en función del relato. *Anagramas*, 1(1), 89–104.
- De la Peña Martínez, F. (2009). Las imágenes de la locura en el cine como representaciones culturales. *Cuicuilco*, 16(45), 11–25.

- De Pablos Pons, J. (2012). El cine y la pintura: una relación pedagógica. ICONO14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes, 4(1), 20.
- Ferreyra, L. E. (2017). [Artículo]. Anuario de Investigaciones, 3(2), 488–506. (Nota: se requiere título del artículo para formato completo)
- Fromm, E. (2012). El lenguaje olvidado: Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas (1ª ed.). Paidós.
- Herrero Cecilia, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: Teorías explicativas. Çedille. Revista de Estudios Franceses, (7), 17–48.
- Herrero Cecilia, J. (2016). Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico «romántico» a lo fantástico «posmoderno». Çedille. Revista de Estudios Franceses, (6), 15–51.
- Isla García, V. (s.f.). La representación del artista como creador en la narrativa española peninsular del romanticismo al modernismo [Tesis de licenciatura, Universidad de Valladolid].
- Konigsberg, I. (2004). Diccionario técnico Akal de cine (2ª ed.). Ediciones AKAL.
- López Pellisa, T., & Moreno Serrano, F. A. (Eds.). (2008). Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica (1ª ed.). Asociación Cultural Xatafi.
- Maris, P. S. (2002). El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Barcelona].
- Martínez López, R. (2006). Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Barcelona].
- Michel, L. (2003). Lecciones de cine: Entrevistas a cargo de Laurent Tirard. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos. Paidós.

- Morales Peco, M. (2011). El doble exterior como vía de recuperación de la amada muerta en *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, *Sueurs froids: D'entre les morts* de Boileau y Narcejac y *Vértigo* de Hitchcock. *Cedille Monografías*, 2, 49–82.
- Muñoz Pérez, L., & Muñoz Pérez, A. (2017). Usos cinematográficos de la obra de Edward Hopper: Reclasificación y lecturas complementarias. *Vivat Academia Revista de Comunicación*, 140, 65–98.
- Muñoz, P. D. (2010). La locura y sus versiones en la obra de J. Lacan: *Locura y neurosis*. *Anuario de Investigaciones*, XVII, 103–112. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369139946045>
- Nasio, J. D. (2014). *Los más famosos casos de psicosis* (1ª ed.) [EPUB]. Rusli.
- Nichols, B. (1996). *La narración en el cine de ficción* (1ª ed.). Paidós Ibérica.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Novelli Monroy, N. (2008). *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas* [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Barcelona].
- Quiñones Triana, Y. (2013). El cine en 3D: Lo hiperreal como una forma de superación del plano bidimensional de representación de la realidad y el ecosistema del nuevo tipo de público: el ciborg virtual. *Imagofagia*, 8, 89–104.
- Rank, O. (1996). *El doble: Un análisis psicoanalítico*. Paidós.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* (1ª ed.). Páginas de espuma.
- Roda Onofri, S. (2015). Edward Hopper: La cinematografía de lo pictórico. *Revista Latente*, 13, 81–100.
- Rodríguez Sánchez, G. (2017). *La lógica de alienación y separación en relación con el concepto de locura de Jacques Lacan* [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Querétaro].

- Rotta, G. P. (2003). Génesis y sentido de la ilusión fílmica. Siglo del Hombre Editores.
- Roudinesco, É., & Plon, M. (2008). Diccionario de psicoanálisis (2ª ed.). Paidós.
- Todorov, T. (2006). Introducción a la literatura fantástica. Paidós Ibérica.
- Trías, E. (1988). Lo bello y lo siniestro (1ª ed.). Ariel.
- Trías, E. (2016). Vértigo y pasión: Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock (1ª ed.). Galaxia Gutenberg.
- Truffaut, F. (1974). El cine según Hitchcock (1ª ed.). Alianza Editorial.
- Vargas, M. V. (2007). El cuento: La casa de lo fantástico: Cartografía del cuento fantástico mexicano (1ª ed.). Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Villalobos Villalobos, C. M. (2016). Los arquetipos de la sombra, el doble y el amor elusivo en Detrás del espejo de Julieta Pinto. *Kañina*, 40(2), 171–177.
- Zorroza, M. I. (2007). Ficción, experiencia y realidad: ¿Qué tiene que ver el cine con la vida? *Revista de Comunicación - Universidad de Piura*, 6, 70–80.

SOBRE EL AUTOR

Salvador Alejandro Dávila Treviño, nació en Monterrey, N.L., México cursó sus estudios de Licenciatura en la Facultad de Psicología de la U.A.N.L. se graduó e hizo una Maestría y un Doctorado en Artes y Humanidades, en el Centro de Estudios Multidisciplinarios en Artes y Humanidades de Monterrey. Tiene más de 15 años de experiencia en consulta privada y colaborando con instituciones públicas y privadas en el ámbito educativo y psicológico. Ha participado en podcasts y programas de radio, promoviendo la salud mental.

DUPLICIDADES INQUIETANTES:

LO FANTÁSTICO Y EL DOBLE EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

El cine y la televisión no solo narran historias: construyen espejos que devuelven al espectador la imagen de lo imposible. Duplicidades inquietantes se adentra en ese umbral donde lo fantástico irrumpe en lo cotidiano y el doble emerge como figura inquietante de la identidad.

A través de un recorrido por *Vértigo* y *Psycho* de Alfred Hitchcock, *Lost Highway* y *Mulholland Drive* de David Lynch, y el episodio "Be Right Back" de *Black Mirror*, este libro analiza cómo lo audiovisual encarna fantasmas, reflejos y desdoblamientos que trastocan la noción de realidad. Desde la teoría de lo fantástico de Todorov, Roas y Campa, hasta las lecturas sobre el *doppelgänger* en la tradición romántica, la obra muestra cómo la locura, la muerte y la fragmentación del yo son dimensiones privilegiadas para comprender lo humano.

Más que un estudio académico, esta investigación invita a experimentar el extrañamiento: descubrir en cada imagen el eco de la sombra, el desdoblamiento de la personalidad, el rostro duplicado que revela que nunca somos del todo uno solo.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



FACULTAD DE ARTES VISUALES

FAV

ISBN: 978-607-27-2887-5