

UNIVERSIDAD DE ALICANTE
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y EMPRESARIALES



GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS
CURSO ACADÉMICO 2018 - 2019

EL DOBLE: EL REFLEJO DE SARAMAGO EN VILLENEUVE

ALEJANDRA ALENDA ROBAINA

TUTOR: Raúl Rodríguez Ferrándiz

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN Y PSICOLOGÍA SOCIAL

Alicante, Noviembre de 2018

Resumen

Desde la antigüedad, cuando se empezaron a formar las primeras ideas sobre filosofía o religión, ya se comenzó a tratar la dualidad del ser humano y el universo: cuerpo-alma, bien-mal, etc. Por ello, la figura del doble ha sido un elemento clave para que muchos autores hayan desarrollado sus pensamientos y sus obras con éxito, creando metáforas a través de él y personificando sus ideas. En este trabajo se hará un estudio sobre la evolución del arquetipo del doble y la dualidad, así como sus usos, significados, connotaciones y obras en las que ha sido utilizado. Desde este punto de vista, también hablaremos de la intertextualidad y la adaptación de obras literarias al cine.

En particular nos dedicaremos al análisis pormenorizado del arquetipo del doble en *El hombre duplicado*, de José Saramago, y cómo tras él Villeneuve ha adaptado la novela y aportado nuevos matices a la misma en su película *Enemy*.

Palabras clave: Doble, Intertextualidad, José Saramago, Denis Villeneuve, Adaptación.

1. INTRODUCCIÓN	5
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	6
2.1. Intertextualidad	6
2.1.1. Qué es la intertextualidad: definición y clasificación	6
2.1.2. De la literatura al cine: intertextualidad y adaptaciones	11
2.2. El doble como concepto y su clasificación	15
2.2.1. ¿Qué es un doble?	15
2.2.2. ¿Por qué hacer una clasificación?	15
2.2.3. Doble subjetivo y objetivo	16
2.2.4. Desdoblamiento	17
2.2.5. Doppelgänger o gemelo malvado	21
2.2.6. Orlando	21
2.2.7. Anfitrión	22
2.3. El doble en la historia: filosofía, arte y literatura	23
2.4. El doble en el cine y las series	28
2.5. La obra de José Saramago y el cine de Denis Villeneuve	32
2.5.1. José Saramago	32
2.5.1. Denis Villeneuve	35
3. OBJETIVOS	39
4. METODOLOGÍA	40
5. ANÁLISIS	42
5.1. El hombre duplicado	42
5.1.1. Ficha técnica	42
5.1.2. Sinopsis	43
5.1.3. La intertextualidad en <i>El hombre duplicado</i>	45
5.1.4. El Doble en <i>El hombre duplicado</i>	50
5.2. Enemy	54
5.2.1. Ficha técnica	54
5.2.2. Sinopsis	55
5.2.3. El Doble en <i>Enemy</i>	57
5.3. <i>El hombre duplicado</i> y <i>Enemy</i>	62
5.3.1. Adaptación por Javier Gullón y Denis Villeneuve	62
5.3.2. Tertuliano Máximo y Adam Bell	72

5.3.3. Antonio Claro y Anthony Claire	74
5.3.4. Personajes femeninos	76
5.3.5. Comparativa de los finales	78
5.3.6. Círculo y Dualidad	80
6. CONCLUSIONES	82
7. BIBLIOGRAFÍA	84
8. ANEXOS	89
8.1. Obras citadas	89
8.1. Entrevista a Javier Gullón	95
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	98

1. INTRODUCCIÓN

El tema de la muerte o la reencarnación apareció en mi infancia, demasiado pronto para lo que yo, o cualquier persona, lo pudiera llegar a entender. Es por ello que desde pequeña me he esforzado por saber qué nos pasa cuando morimos, por qué hay gente que ya no está, y por qué se habla de reencarnación.

Conforme iba creciendo, me iba dando cuenta de que las personas no sólo somos cuerpos, y de que lo comúnmente llamado *alma* va más allá de lo que podemos observar a simple vista.

Por otro lado, en la adolescencia, cualquier persona se hace las típicas preguntas de quién es en realidad, por qué es como es y a dónde pertenece, es por ello que en esa edad lo más común es que el adolescente se identifique con una ‘tribu urbana’ y no salga de ahí. Yo, por unas cosas u otras, nunca me he sabido identificar con ninguna moda, y a la vez sentía que formaba parte de todas.

La Identidad es algo que siempre me ha atraído: el modo que una persona cambia de personalidad en relación a las circunstancias. Además, ver cómo el cine y los libros trataban esas cuestiones es algo que me apasionaba.

Una de las metáforas más claras que hacen los autores sobre la dualidad del ser es la figura del *doble*: cómo el autor proyecta en un individuo las frustraciones de otro idéntico a él me parece realmente interesante. Es por ello que la película *Enemy* me gustó tanto desde la primera vez que la vi. Sus interrogantes y su oscuridad es una manera muy gráfica para mostrar el interior de una persona, tanto la forma como el contenido me parecen fascinantes.

Es por ello que quise hacer un estudio sobre cómo Denis Villeneuve, José Saramago, y otros autores han tratado al doble, y cómo unos textos se van alimentando de otros para hacer crecer este concepto y hacer crecer así el conocimiento sobre la Identidad y el Ser, para volver a darnos cuenta tras esa reflexión de que en realidad no tenemos ni idea de quiénes somos.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Intertextualidad

Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto; en lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble.

Julia Kristeva

2.1.1. Qué es la intertextualidad: definición y clasificación

La película a analizar, *Enemy*, está basada en la obra de José Saramago *El Hombre Duplicado*. Es por ello que es necesario para su correcto análisis hablar de intertextualidad, ya que una obra se ha creado a partir de otra. Además, la figura del doble es un fenómeno que se ha ido repitiendo a lo largo de los años en diferentes obras, ya sean literarias o audiovisuales – algunas de las cuales son las que estudiaremos a continuación – por ello, la intertextualidad estará presente en este trabajo tanto en la temática de la película como en su origen.

En primer lugar, para hablar de intertextualidad, es necesario también entender la palabra ‘texto’ en un sentido más amplio, no sólo como lo que comúnmente conlleva.

La misma etimología de la palabra “texto” confirma la necesidad de ampliar su acepción hacia formas diferentes del manuscrito o del texto impreso. La palabra deriva, por supuesto, del latín *texere*, que significa trenzar o entretrejer y hace referencia no a un determinado material, sino aun proceso de fabricación y a la adecuada calidad o textura resultante de esa técnica. (...) Bajo la etiqueta de “texto” pretendo incluir toda la información verbal, visual, oral y numérica, todo lo que va de la epigrafía hasta las más avanzadas tecnologías de la discografía. (McKenzie, 1986)

Es por ello que entenderemos la palabra ‘texto’ como discurso u obra: ya sea de carácter literario, audiovisual, publicitario, etc. no como texto escrito únicamente. Sabiendo esto, podremos concretar más la definición de intertextualidad.

Muchos han sido los autores que han hablado sobre la retroalimentación que tienen los textos entre sí a lo largo de la historia, sin embargo todavía no se ha llegado a un consenso de qué es realmente la intertextualidad. De la misma manera, dependiendo del autor podremos encontrar una clasificación u otra de sus tipos y su relación con la

transtextualidad. Sin embargo, sí hay nociones que se repiten, y para el correcto análisis de nuestra obra necesitaremos crear una base sobre la que exponer de qué manera se ha utilizado la intertextualidad en ella.

La primera vez que se nombró este término fue por la autora Julia Kristeva en su obra *Semiótica* (1978). En ella, Kristeva hace un análisis de la obra de Mijaíl M. Bajtín, en la cual el autor habla en numerosas ocasiones de la manera en la que se relacionan algunos textos entre sí y cómo se alimentan unos de otros. Kristeva le puso nombre a lo que Bajtín consideraba como un patrón que se repetía en todos los textos, considerándolos como una 'recopilación' de otros textos anteriores, y tratándolos no como algo original, sino una transformación de algo que ya se creó.

Después de Kristeva, autores como Barthes o Genette ampliaron el estudio de este término, desarrollándose de una manera más profunda la manera en la que los textos se relacionan los unos con otros no sólo en su discurso, sino también en su estructura o estilo.

Genette, en el libro *Palimpsestos* (1989) definió a la intertextualidad como uno de los cinco tipos de transtextualidad. En este caso, nos interesa su definición de transtextualidad, porque engloba muy bien lo que aquí se quiere considerar como intertextualidad. De esta manera, Genette define la transtextualidad como la unión de cinco tipos de relaciones transtextuales. Rodríguez y Mora (2002) analizan en su libro *Frankenstein y el cirujano plástico* la clasificación de Genette, pero como ya hemos dicho desde un punto de vista en el que la intertextualidad es más que un tipo de transtextualidad, por lo tanto sería

El conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de varia procedencia: del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores, con una referencia explícita (literal o alusiva) o la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima (p. 35).

Además, Genette acota el significado de "texto" únicamente al literario, pero Rodríguez y Mora admiten, como ya hemos nombrado, otros tipos de texto: audiovisual, musical, publicitario, etc. Siguiendo con lo que Genette entiende por transtextualidad, a continuación nombraremos sus cinco tipos:

- Intertextualidad. Genette (1989) define intertextualidad como “la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (p.10). Genette considera la intertextualidad como la manifestación explícita de un texto en otro, como cita, plagio o alusión. En la actualidad podemos considerar que esta definición se queda corta, ya que excluye muchos factores que ahora añadiríamos. En este caso sería intertextualidad, por ejemplo, cuando en la película *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) el personaje Jules Winnfield cita literalmente un pasaje de la Biblia antes de cometer un asesinato¹.

- Paratextualidad. Según Rodríguez y Mora (2002) esto es “la relación que, en la obra considerada como un todo global, mantiene el texto concreto con lo que Genette denomina su *paratexto*” (p.69 y 70). Para Genette el paratexto en el caso del texto literario comprende el *peritexto* y el *epitexto*. *Peritexto* es aquel que acompaña al texto en su publicación, porque está adjunto al propio texto (solapas, títulos, prólogos), y el *epitexto*, a aquel que no acompaña físicamente al texto en su publicación pero está conectado con él (anuncios, entrevistas o promociones). En definitiva, todos los textos que rodean al texto principal en sí y que en cierta manera ayudan a completar su significado.

- Metatextualidad. Se da cuando un texto se refiere a otro de manera crítica, a veces incluso sin citarlo o sin nombrarlo, Genette llama a esta relación ‘comentario’. Por ejemplo, este TFG alude a muchos textos anteriores.

- Architextualidad. Indica la ‘pertenencia a un género’ o categoría que el texto tiene. Generalmente esto aparece de forma implícita, ya sea por el medio al que pertenece o por ciertas características que posee. La architextualidad es lo que nos hace diferenciar una entrevista, por ejemplo, de una página publicitaria. Incluso si miramos en una revista de un idioma desconocido, sabremos diferenciar ambas: ya sea por el tipo de fotografía, por la disposición del texto, por la aparición de marcas etc. Igualmente, dentro de un tipo texto (p. ej., literatura), también podemos crear esa diferenciación (novela, cuento,...) . Por ejemplo, diferenciamos un poema

¹ La cita en cuestión es: “The path of the righteous man is beset on all sides by the iniquities

de una novela por la disposición de los párrafos o las frases. De todas maneras, Genette apunta que no es cuestión del propio texto hacer mención a su género o categoría, sino del lector. Sin embargo, en ocasiones puede ocurrir confusión, ya que un género se ‘disfraza’ de otro intencionadamente (o no) para confundir al espectador. Por ejemplo, en la película de terror *The Fourth Kind* (Olatunde Osunsanmi, 2009) aparecen algunas grabaciones de videocámara, de cintas de casete e incluso programas de TV que se presentan como reales, pero que en realidad están creadas por la productora de la película.

- Hipertextualidad. Según Genette (1989) es “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario.” Se trata, pues, de una intertextualidad estructural, ya que trata de reproducir más bien estilos, modelos o estereotipos. Dependiendo de las competencias culturales que tenga el receptor a menudo se puede confundir con intertextualidad, ya que al hacer alusión a géneros puede dar lugar a confusión y creer que hace referencia a una obra referente en ese género, por ejemplo *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1983) es la obra por antonomasia del género de gánsters y cualquier texto basado en este género podría dar lugar a confusión de si hace alusión a la película o al género en sí.

Con respecto al contenido, Plett (1991) definió dos tipos de estructuras: la *material* y la *estructural*. La intertextualidad material se refiere a la alusión de forma explícita: con comillas en caso de texto, en caso de una canción que la instrumentación sea la misma, etc. En cuanto a la intertextualidad estructural se refiere no tanto a ‘partes’ del texto, sino a su estructura en sí: en caso de una canción su estructura organizativa. La intertextualidad estructural ya fue anteriormente objeto de estudio, aunque no con ese nombre: en *The hero with a thousand faces* (1949) Joseph Campbell hace un estudio de cómo algunos patrones estructurales se cumplen en las leyendas o mitos populares, sin embargo él no hace alusión a ningún texto en concreto del que se alimentan otros, sino más bien al parecido que tienen la mayoría entre sí. Campbell (1949) define como *monomito* o *viaje del héroe* a este patrón narrativo. Tanto la intertextualidad estructural

como material no son excluyentes la una de la otra, por lo que pueden estar presentes al mismo tiempo.

Además, Rodríguez y Mora (2002) hacen alusión también a la clasificación de la intertextualidad como *endógena* y la *exógena*. La primera ocurre cuando los textos tienen la misma naturaleza, y la segunda lo contrario, cuando pertenecen a naturalezas distintas. Por ejemplo, en la canción *Los Pollos Hermanos* (2016) del grupo de rap Los Chikos del Maíz, parafrasean otra canción del artista C. Tangana de forma literal, por lo que eso sería considerado intertextualidad endógena. Sin embargo, en otras partes de la canción también hacen referencia a personajes de TV, como Walter White, por lo que en este texto también aparece la intertextualidad exógena, o en su título, que hace referencia a la franquicia de comida rápida que aparece en *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013)

Con respecto al grado de alusión, la intertextualidad puede ser literal, en los casos en los que el texto se presenta de manera literal, o alusiva, cuando simplemente hace referencia a ella.

En la siguiente gráfica podemos observar la relación que mantienen los distintos tipos de textos según su clasificación de intertextualidad, viendo que su naturaleza no es excluyente, sino que algunas conviven con otras:

	Material	Material/ Estructural	Estructural
Endógeno	Paratexto	Metatexto	
Endógeno/exógeno			Architexto
Exógeno	Intertexto		Hipo/hipertexto

Tabla 1. Tipos de intertextualidad. Fuente: Mora, K (2005-2016)

2.1.2. De la literatura al cine: intertextualidad y adaptaciones

Como se ha mencionado anteriormente, muchos autores ya no consideran sólo al texto escrito como *texto*, sino a muchos más: audiovisual, publicitario, musical, etc. Por ello, podríamos hablar del cine como texto, y lo que antes no se hubiera considerado estrictamente intertextualidad, en la actualidad sí lo es. La obra que en este TFG se va a analizar, *Enemy*, es la transformación de una novela a una película, por lo que es de gran interés el proceso adaptativo de una obra literaria a una obra cinematográfica, además de la intertextualidad que ello supone.

Desde que el cine adoptó una verdadera estructura narrativa y se comenzaron a filmar películas de ficción, se hizo obvia la apropiación que los directores hacían de la literatura. Se inspiraron en personajes, estructuras, obras, e incluso comenzaron a hacer sus propias adaptaciones de obras literarias. Por ejemplo, una de las películas más importantes como es *Le Voyage dans la Lune* (1902) de George Méliès, está basada en las obras de Julio Verne y H.G. Wells *De la Terre à la Lune. Trajet direct en 97 heures* (1865) y *The First Men in the Moon* (1901), respectivamente. Es innegable que el arte que más ha influido en el cine (aparte de él mismo) es la literatura, tanto anteriormente como hoy en día. Este tipo de intertextualidad es exógena, ya que la naturaleza del Texto A es distinta al Texto B.

Según la clasificación de Genette (1989), la transtextualidad/intertextualidad del cine que tiene como referente un texto literario puede ser de los tipos, hipertextual e intertextual. En el caso de la hipertextualidad, por ejemplo, tenemos el caso de George Lucas y *Star Wars* (1977). En ella, Lucas usa el ya citado viaje del héroe, estructura usada en la literatura y que muy a menudo da el salto al cine². Como ejemplo de intertextualidad en el cine con respecto a la literatura, un ejemplo muy bueno es el que ocurre a lo largo de toda la película *Dead Poets Society* (Peter Weir, 1989), en la que se citan continuamente poemas, versos y frases de distintos autores literarios. También es recurrente la intertextualidad de personajes, por ejemplo el personaje creado en 1887 por Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes ha sido representado decenas de veces en películas y series, de forma tanto literal como alusiva. Además, cabe destacar que incluso dentro del propio proceso cinematográfico existe una adaptación de texto escrito a texto audiovisual, al crearse una conversión del guion literario a la película

² El libro de Manuel Benítez Bolorinos *El viaje del héroe en Star Wars* (2016) gira en torno a la relación de la película con el monomito y otros mitos tradicionales.

audiovisual. En ocasiones incluso se hace un tratamiento del guion como una obra en sí (por lo tanto, el guion se puede considerar como género literario propiamente dicho) y no como una parte del proceso (o un *pretexto*), teniendo incluso sus propios premios³ ajenos a los concedidos por Academias de cine como son los Óscar o los Goya (que tienen categoría a ‘Mejor guion original’ y ‘Mejor guion adaptado’).

Por otro lado, la adaptación de una obra literaria al cine ha sido constantemente objeto de estudio por muchos autores. José Luis Sánchez Noriega (2000) define adaptación como

El proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en una forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico (p. 47).

Esta definición abre las puertas para el debate creado en torno al valor de una adaptación, tanto desde el punto de vista de la *fidelidad* (término muy criticado por algunos autores) a la obra original como el de la calidad del film per se.

Juan Ramón Ferrera, en su artículo *En torno al proceso adaptativo de obras literarias al cine* (2016), recoge algunas de las opiniones que se han ido creando desde el comienzo de esta práctica. Ferrera cita tres vías de acceso al estudio de la adaptación enumeradas por María Elena Rodríguez Martín (2006), y son: “1) las teorías sobre la fidelidad al original; 2) los modelos narratológicos para el estudio de las adaptaciones; y 3) la visión de la adaptación como dialogismo intertextual” (p.230). No existe, pues, una única manera de entender la adaptación, al igual que no existe una única manera de analizarla. En comparación con la puesta en valor de la obra literaria, la obra audiovisual también tiene sus detractores y admiradores, así lo señala Ferrera (2016):

Los entendidos en las materias de cine y literatura continúan abordándola desde puntos de vista muy opuestos y, en ocasiones, bastante radicales.

Entre los escritores están los que sobreestiman el oficio literario y la

³ Por ejemplo, en España existe desde 2014 el premio Borau-RAE, concedido al mejor guión cinematográfico y concedido por la RAE, una institución literaria, no cinematográfica.

posibilidad de adaptar al cine la literatura, los que resaltan el oficio cinematográfico en detrimento de las adaptaciones, hasta los que desestiman toda jerarquía entre literatura y cine. (...) Los directores de cine analizados (...) consideran que existe influencia de las bellas letras sobre el séptimo arte y viceversa, como que existen influencias mutuas entre ambas. (p.233)

Existe, por lo tanto, una gran polémica en cuanto al valor que una película adaptada tiene, y al valor de su propia adaptación. Sin embargo, desde las Academias de cine (lógicamente) son más sus defensores, teniendo, como ya hemos mencionado, categorías en premios como ‘Guion Adaptado’.

Pese a toda esta controversia entre los defensores de la literatura, del cine y el público en general, no ha sido nunca problema para que la industria continúe creando obras adaptadas, y, objetivamente, existen obras audiovisuales de gran valor artístico y cultural creadas a partir de la literatura. El tema de si unas son mejores que otras no es el objeto de este estudio, pero la división de opiniones sí es algo para resaltar.

Por otro lado, Ferrera (2016) también hace una clasificación sobre los tipos de adaptaciones literarias según su grado de supresión, modificación o añadidura de elementos en el film:

- Paragenia: se respeta al máximo la obra literaria. P. ej.: toda la saga de películas de *Harry Potter*, basada en los libros homónimos de J.K. Rowling.
- Contragenia: se mantienen elementos formales (personajes o hechos), pero se cambian situaciones o ideas. P. ej.: La película de Tim Burton *Frankenweenie* (1984) basada en la novela de Mary Shelley *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818).
- Morfotransgenia: se mantienen personajes y situaciones, pero en un entorno distinto (normalmente se actualiza la historia). P. Ej.: *A Cinderella Story* (Mark Rosman, 2005), basada en el cuento de *La Cenicienta*.
- Sematransgenia: cuando se mantienen los suficientes personajes, escenarios y situaciones para que se reconozca la obra pero se cambia el transfondo o significado, normalmente con fines de parodia. P. Ej.: capítulo de *The Simpsons* (Matt Groening, 1989-) *Treehouse of Horror* (1990) en el que parodian el poema *The Raven* (1858) de Edgar Allan Poe.

Con respecto a la metodología que siguen los autores para llevar a cabo las adaptaciones, también ha sido un tema tratado en numerosos libros y artículos. Por ejemplo, uno de los libros más valorados por los guionistas y que trata precisamente sobre este tipo de adaptaciones, es *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers* (2002) de Christopher Vogler. En él, Vogler explica la estructura de un guión a partir del viaje del héroe, donde combina sus etapas con la estructura clásica de una película en tres actos.

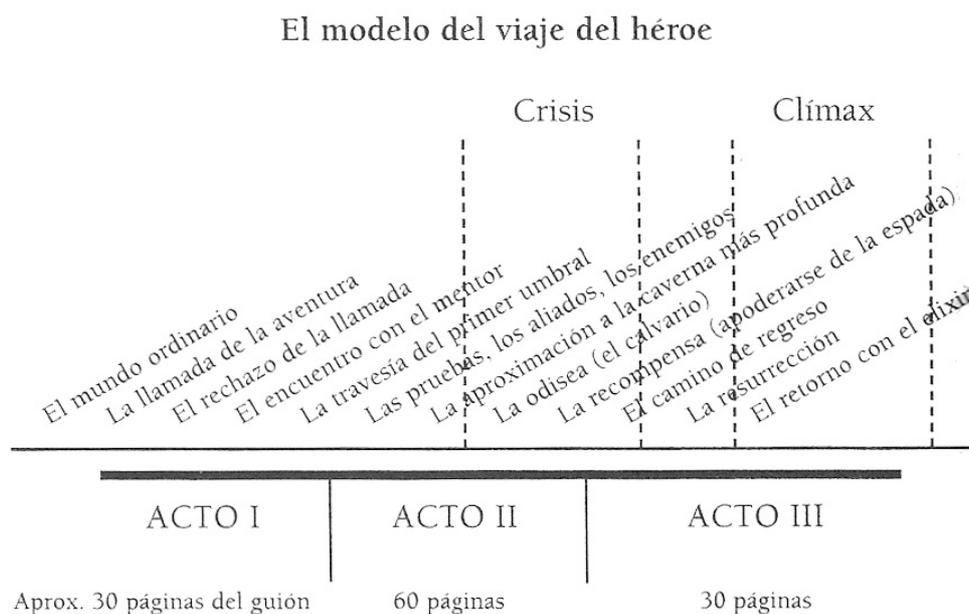


Ilustración 1. El modelo del viaje del héroe, Vogler. 2002

Por supuesto, no todas las obras literarias podrían adaptarse a estos parámetros, tampoco a ninguno ya establecido, ya que no existen reglas a la hora de escribir un guión del mismo modo que no existen a la hora de escribir una novela.

También son algunas las películas que han tratado este tema, entre ellas *Adaptation* (Spike Jonze, 2002) un buen ejemplo, ya que también incluye la figura del *doble* en ella. En *Adaptation* se cuenta la historia del proceso de creación frustrado de Charlie Kaufman al intentar adaptar a la gran pantalla el libro *El ladrón de orquídeas*, mientras su hermano gemelo triunfa con un guión mediocre.

2.2. El doble como concepto y su clasificación

2.2.1. ¿Qué es un doble?

El término *doble* ha sido criticado en ocasiones por no ser lo suficientemente preciso. Es cierto que su significado dentro de la literatura y el cine es tan extenso que parece absurdo a veces utilizar un único significante para tantos significados y, sin embargo, pese a su gran uso, no se ha llegado a un consenso sobre su exacta definición. Por supuesto, siempre hay ciertos rasgos que se repiten en las definiciones de los autores, como la dualidad o la repetición del ser:

El doble gira en torno a las nociones de dualidad y binarismo, y se construyen en función de una lucha entre principios, potencias o entidades opuestas y complementarias a la vez. Pero, sobre todo, el doble literario se inscribe en una línea de interrogación acerca de la identidad y la unidad del individuo (Martín López, 2006, p. 17).

Un doble es una entidad que se repite. No tiene por qué repetirse de manera idéntica en todos y cada uno de los rasgos físicos, mentales y espirituales, sino que puede ser idéntico en ciertas características, y en otras ser lo opuesto o lo distinto.

Comúnmente y de forma coloquial aceptamos el término doble como únicamente la entidad que comparte forma física, pero a lo largo de la historia se han creado leyendas, mitos y relatos en los que se ha jugado mucho con la figura del doble en todas sus tipologías y vertientes, dotando a cada doble de un significado y procedencia distinta. Igualmente, su significado también ha dependido mucho de los ojos que perciben al doble, y en ocasiones esta presencia no es tan clara, o el conflicto reside en la procedencia de este doble y si realmente lo es.

2.2.2. ¿Por qué hacer una clasificación?

Al ser un tema tan recurrente desde hace años, la figura del doble ha estado sujeta a muchos cambios, interpretaciones y utilidades, por lo que se ha manifestado de forma muy distinta.

Aunque sea complicado definir una organización exacta, en algunas obras se ha respetado cierta clasificación, que se va a exponer a continuación.

Dentro de cada tipología pueden ocurrir variaciones, y muchas se interrelacionan entre sí, por lo que la categorización de un doble en una tipología u otra puede depender de varios factores. Esta categorización puede depender de la interpretación que se dé a la obra y no tanto a su lectura literal. Igualmente, es importante el punto de vista: para el espectador puede existir un tipo de doble pero para el protagonista otro.

Pese a todas estas ambigüedades, es necesario hacer una exposición de estas tipologías para hacer un buen tratamiento del doble, y poder entender mejor la obra de Saramago y Villeneuve.

Hay dos grandes maneras de clasificar el doble: en primer lugar veremos la de Jourde y Tortonese, expuesta en su obra de 1996 *Visages du double. Un thème littéraire*, en el que organiza al doble en dos grandes tipologías.

En segundo lugar, haremos una clasificación de dobles ya utilizada por Stella Maris Poggian en su Tesis Doctoral *El tema del doble en el cine como imaginario audiovisual del sujeto moderno* (Barcelona, 2002), y que fue inspirada por el filólogo Juan Bargalló. En su obra de 1994 *Identidad y alteridad: aproximaciones al tema del doble*, Bargalló realiza una clasificación del doble según su relación con la identidad.

La clasificación que se va a exponer a continuación puede ser válida tanto para la literatura como para el cine, ya que el estudio así lo requiere.

2.2.3. Doble subjetivo y objetivo

En primer lugar, para una correcta clasificación del doble, lo primordial es saber cuál es su procedencia y su propósito. Jourde y Tortonese, frente al problema de su clasificación, propusieron dos tipologías, diferenciadas por el modo en el que se manifiesta, y por consiguiente el propósito que tiene.

En primer lugar, el doble subjetivo es aquel que nace del propio individuo, que ve como su personalidad se fragmenta y su identidad se convierte en dos instancias distintas. Dentro de esta categoría encontramos dos subcategorías: el doble interior y exterior. El doble interior es aquel que reside en el interior de la persona, y el doble exterior es aquel que se exterioriza, creándose otro 'yo'.

A menudo este tipo de doble cae en ambigüedades, ya que al principio no se aclara si su procedencia es del propio individuo, o si se trata de un ser que nada tiene que ver con

él, como ocurre con *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe, que relata cómo la infancia del protagonista fue confusa debido a la existencia en su colegio de un muchacho que se llamaba igual que él y tenía el mismo aspecto, para posteriormente descubrir que era él mismo o una parte de él, y por lo tanto, un doble subjetivo.

Igualmente, en *Fight Club* (1996) de Chuck Palahniuk, el narrador convive durante toda la película con un individuo que parece ser un total desconocido que no tiene nada que ver con él, para darse cuenta al final de que en realidad era él mismo.

El doble objetivo, por otro lado, según Juan Herrero “plantea 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)” (Herrero, 2011, p.28). Esta diferencia es muy importante ya que marcará el propósito de la obra. El doble objetivo aparece como una copia exacta de un individuo, lo cual creará una situación de sorpresa e inconformidad que harán que la persona que haya observado a dos seres idénticos quiera saber el motivo. Este tema le obsesionará y querrá saber por todos los medios qué fuerza oculta ha creado esta dualidad, y por qué.

Igualmente, también un sujeto puede confundir el parecido de dos individuos por delirio, locura u obsesión. Por ejemplo, la novela *Sueurs froides: d'entre les morts* (1954) de Boileau y Narcejac, posteriormente adaptada al cine por Hitchcock como *Vertigo* en 1958, trata el tema desde el punto de vista de un hombre que ve en una desconocida la figura de su amada fallecida, y comienza a hacer que cambie su peinado o su ropa para que convierta en ésta.

El doble objetivo también presenta similitudes con la ‘gemelidad’, tratada en muchas obras como en la novela *The Prestige* (1995) de Christopher Priest, que fue adaptada por Christopher Nolan en el film homónimo (2006), o en películas como *The Parent Trap* (David Swift, 1961).

2.2.4. Desdoblamiento

Esta tipología ocurre, según Dolezel (1985:463 ss.), cuando “dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción”. Se separan dos personalidades, normalmente buena y mala, que conviven en un único cuerpo o en dos cuerpos con la misma apariencia. La característica fundamental de esta tipología está dada por la presencia de un solo individuo en el que

se produce la dualidad o se reproduce el esquema binario del bien y el mal. Este desdoblamiento puede ser causado por *fisión*, *fusión* y *metamorfosis*.

a) Se da un desdoblamiento por fusión cuando se crea un individuo a partir de dos. Estos individuos son físicamente idénticos pero de personalidades completamente opuestas. Así ocurre en *Lejana*, uno de los cuentos del *Bestiario* de Julio Cortázar (1951), o en *Dvoinik* de Dostoievsky (1846).

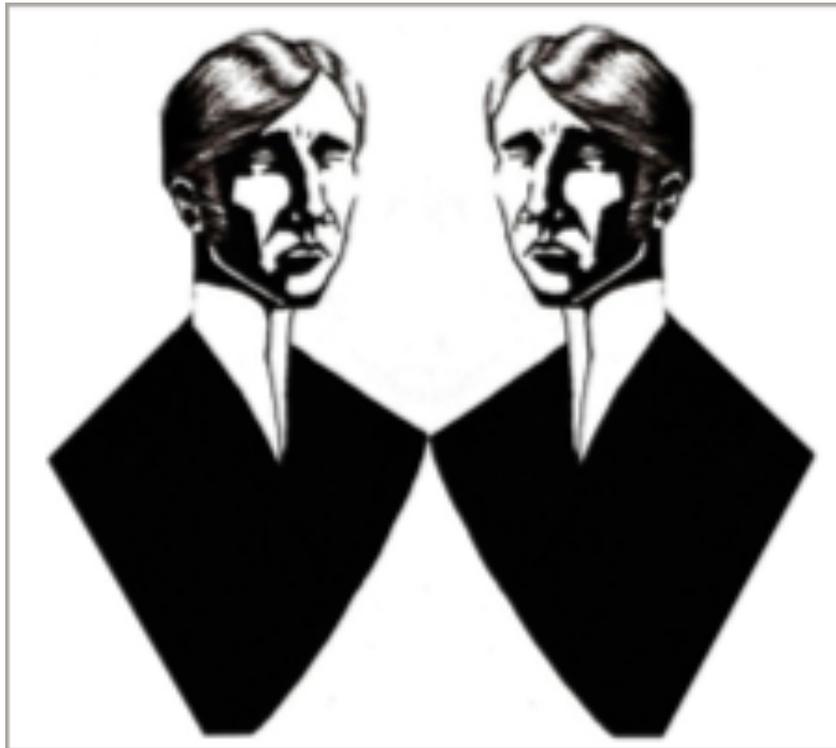


Ilustración 2. Fusión. Fuente: Rodrigo (2016)

b) El desdoblamiento por fisión se origina cuando un individuo se desdobra internamente en otra personalidad, creándose así dos o más personalidades distintas. El desdoblamiento por fisión es muy común tanto en literatura como en cine, y se puede encontrar un gran número de ejemplos, ya sea el tema del doble el principal o este desdoblamiento le ocurra a algún personaje. Este desdoblamiento se puede relacionar con el trastorno de personalidad múltiple, como ocurre en *Split* de M. Night Shyamalan (2017), en el ya nombrado *Fight Club* (Palahniuk, 1996), o *Psycho* (Hitchcock, 1960).



Ilustración 3. Fisión. Fuente: Rodrigo (2016)

c) El desdoblamiento por metamorfosis es uno de los más se relacionan con el género de terror o suspense. Implica una transformación de una personalidad a otra, normalmente más malvada, y de una forma humana a otra humana (pero más oscura o monstruosa), no humana o animal. El caso más representativo es el representado por Stevenson en 1886 en la novela *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, donde se da una transformación de una forma humana a un monstruo humanoide. También es un buen ejemplo *Die Verwandlung* (1915) de Kafka, donde un ser humano muta a un bicho enorme y aterroriza a su familia y a él mismo. Igualmente, se podría considerar de esta categoría seres fantásticos como los hombres lobo, que se desdoblan inintencionadamente en lobos antropomorfos, o los vampiros, que anteriormente eran seres humanos.



Ilustración 4. Metamorfosis. Fuente: Rodrigo (2016)

Es muy interesante en sentido narrativo observar no sólo el resultado de la transformación, sino su proceso y su motivo. Por ejemplo, en la novela de J.R.R Tolkien *The Lord Of The Rings* (1954), aunque no sea su argumento, ocurre un caso muy curioso de desdoblamiento. Uno de los personajes principales, *Gollum*, ha experimentado un desdoblamiento por metamorfosis, mutando de *Smeagol*, un *hobbit*⁴, a Gollum, algo así como un monstruo de las cavernas. Además, una vez convertido en Gollum, sufre también una especie de desdoblamiento por fisión, en el que convive dentro del monstruo el ‘Gollum *malo*’ y el ‘Gollum *bueno*’, el que quizá sea un resquicio de su antiguo *yo*. La dualidad de Gollum hace que tenga conversaciones consigo mismo, y que dentro de él convivan dos personalidades que hacen que Gollum actúe de una manera u otra.

⁴ Los hobbits son una raza ficticia creada por JRR Tolkien de seres antropomorfos de talla mediana, pies gigantes, que viven en La Tierra Media.

2.2.5. Doppelgänger o gemelo malvado

Doppelgänger es quizá el término más común para denominar al doble. A menudo se ha sustituido el término *doble* por *doppelgänger*, sin embargo a continuación trataremos este término como una tipología de doble, y no como el doble en sí, ya que todos los doppelgänger son dobles, pero no todos los dobles pueden ser considerados doppelgänger. El término fue acuñado en 1776 por Jean-Paul Friedrich Richter, y se usa para denominar al individuo que es la copia física exacta de otro, pero con personalidad opuesta o distinta. Richter lo utilizó por primera vez en su novela *Siebénkas* de 1796. Este tipo de doble da lugar a la reflexión sobre la identidad y el papel de cada individuo en el mundo. Uno de los ejemplos más populares es el que se da en el capítulo de la serie *The Simpsons* (Matt Groening, 1989-) *Threehouse of Horror VII*, en el que se descubre que en el desván vive un gemelo malvado de Bart llamado Hugo⁵. Otras series de animación como *Futurama* (Matt Groening, 1999-2013) o *Family Guy* (Seth MacFarlane, 1999-) también han utilizado un doppelgänger en alguno de sus capítulos⁶. A menudo en los cómics la figura del doppelgänger como villano, siendo éste la copia malvada del superhéroe, es muy común. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos con Flash y Profesor Zoom o Spiderman y Venom. El doppelgänger también lo podemos encontrar en películas como *Dead Ringers* (1988) de David Cronenberg.

2.2.6. Orlando

El término Orlando nace por la novela homónima de Virginia Woolf de 1928. En esta tipología el doble nace de un individuo cuyo físico cambia en otro mundo de ficción, normalmente del de un hombre al de una mujer. Se podría decir que el doble Orlando sufre también un desdoblamiento por metamorfosis, pero en esta tipología entra en juego el número de mundos de ficción. El protagonista de la novela de Woolf, por ejemplo, va cambiando de cuerpo y cambiando de mundos de ficción, por lo que se podría decir que sólo hay una identidad, y ésta va variando cuando varía también el mundo en el que se halla.

⁵ Hugo es encerrado en el desván por la creencia de que es el gemelo malvado y debe permanecer oculto. Sin embargo, al final se descubre que en realidad el *bueno* es Hugo y el *malo* es Bart.

⁶ ‘*The Lesser of Two Evils*’ y ‘*A Fistful of Meg*’, respectivamente.

En esta tipología, hay dos términos relacionados: la transexualidad y la reencarnación (metempsicosis⁷).

En primer lugar, podemos identificar esta tipología con la transexualidad, como ocurre en el cuento de E.T.A. Hoffman *Der Sandman* (1817), pero nunca con el travestismo, como ocurre por ejemplo en *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982). La transexualidad en las obras para algunos autores habla de cómo una persona puede cambiar de sexo, pero mantener la misma identidad, y que el hecho de ser hombre o mujer no altere su personalidad, o por lo menos no tanto como se podría llegar a pensar.

Otros autores, hablan de que la transexualidad se relaciona con la homosexualidad y con la necesidad del hombre de convertirse en mujer, por su admiración hacia el género femenino⁸. La transexualidad y el interés por la identidad sexual ha sido un tema a través del cual los autores han estudiado la psique humana, desde la mitología griega, donde “la diosa Castalia, en la mitología griega, era comprensiva y accedía a los deseos de las almas femeninas encerradas en cuerpos masculinos” (Usón, 2009, p. 24) hasta hoy en día con películas como *The Danish Girl* (Tom Hooper, 2015).

Por otro lado, el término reencarnación se basa en que la misma alma y la misma identidad cambia de un cuerpo a otro. Por ejemplo, en la novela de Virginia Woolf, el protagonista vive durante 400 años en varios cuerpos. Volvemos entonces, al tratamiento del cuerpo como algo prácticamente insignificante, dando importancia a la identidad y al alma y no tanto al cuerpo.

*Never tell a child “you have a soul”.
Teach him, you are a soul; you have a
body.*

George McDonald

2.2.7. Anfitrión

La tipología del doble Anfitrión nace de la novela de 187 a. C. de Plauto, *Amphitruo* (*Anfitrión*), una de las primeras novelas con el tema del doble como trama principal. En

⁷ Antigua doctrina filosófica griega basada en la idea tradicional de la constitución triple del ser humano (espíritu, alma y cuerpo), que afirma el traspaso de ciertos elementos psíquicos de un cuerpo a otro después de la muerte.

⁸ Freud, Sigmund, “*Textos fundamentales del psicoanálisis*”, “*Sexualidad Humana*”, Altaya, Barcelona, 1993, pp. 358 y 359.

ella, el dios Júpiter, el protagonista, adopta la forma física de Anfitrión, y se hace pasar por él para engañar a su esposa. Según Maris Poggian (2002), lo que ocurre en esta categoría es que “basados en identidades distintas, los dobles se confunden mediante la utilización de un disfraz” (p. 120).

En las primeras ocasiones en las que aparece la figura del doble en una obra, en su mayoría pertenecen a esta tipología. Además, las situaciones en las que el doble utiliza un disfraz para hacerse pasar por otro individuo suelen ser de tono cómico, como ocurre por ejemplo en *White Chicks* (Keeney Ivory Wayans, 2004) o *The Parent Trap* (David Swift, 1961), así como algunas partes de Harry Potter⁹ en las que se utiliza la *poción multijugos*, gracias a la cual el mago adquiere la forma de la persona que él quiera, y que da lugar a muchos gags y situaciones hilarantes. Lo mismo ocurre en *Terminator 2* (James Cameron, 1991) y *Terminator 3* (Jonathan Mostow 2003), cuando los androides villanos tienen la capacidad de adquirir la apariencia de quien acaban de matar, suplantando su identidad.

Igualmente, por esta misma obra también nace el término *sosia*, que se utiliza para denominar al individuo que tiene muchas similitudes con otro, incluso llegando a confundirse. Sosia es el nombre del esclavo de Anfitrión, por el cual se hace pasar el dios Mercurio.

2.3. El doble en la historia: filosofía, arte y literatura

El doble ha sido un tema muy recurrente a lo largo de la historia, y ya desde las civilizaciones más antiguas existieron símbolos, mitos y leyendas que tenían que ver con la dualidad del Ser. Aunque no se pueda concretar el comienzo del tratamiento de las cosas y/o personas como algo dual, prácticamente desde el comienzo de la civilización y de la religión podemos observar este fenómeno. A menudo intenta representar un equilibrio, no siempre una confrontación sino una proporción y armonía que hace que todo funcione.

Cuando se comenzó a hablar de la dualidad del Ser, ésta estaba muy arraigada a la religión y a lo espiritual. Por ejemplo, el yin y el yang es un símbolo chino que representa la dualidad existente en el universo que está presente todas las cosas, y cuyo

⁹ Tanto en las novelas como en las películas *Harry Potter and The Chamber of Secrets* (1998, 2002) y *Harry Potter and the Deathly Hallows* (2007, 2010).

significado sigue vigente hoy en día. Igualmente, los egipcios creían en el *ka*, una energía componente del espíritu humano que sobrevive a la muerte. Para los cristianos, lo que sobrevive a la muerte es el alma, y es lo que va a hacer que de alguna manera sigamos vivos. Igualmente, Dios, según la Biblia, creó al ser humano a su imagen y semejanza, siendo nosotros mismos una especie de dobles de Dios. Igualmente, en el cristianismo también existe la dualidad de bien-mal en la figura de Satanás y Dios.

Una de las respuestas más importantes que el ser humano ha querido contestar a través de la creación de las religiones es qué pasa después de la muerte, es por ello que la dualidad cuerpo-alma ha sido siempre una constante, creándose miles de mitos y leyendas para explicar que no sólo somos un cuerpo, y que nuestro motivo va más allá de éste, dando vida al concepto de alma, espíritu, *ka*, o el nombre que se le haya dado a aquello de nosotros que sobrevive para siempre.

Como hemos mencionado, la dualidad también se ha relacionado en la religión y en los mitos con el bien-mal, a veces personificándose en gemelos. Por ejemplo, en la tradición indoeuropea y bíblica, de los gemelos legendarios hay siempre uno inferior al otro: Pólux debe delegar en Cástor la mitad de su inmortalidad; Anfión domina a Zetos; Rómulo da muerte a Remo; Caín inmoló a Abel (Miranda Fernández, 2015, pág 131)- Siendo en todos estos casos, uno la personificación de la bondad y de la ética, y el otro la personificación de lo malo y corrupto que hay que eliminar.

En lo referente a la literatura, debido a la abundancia de mitos y leyendas antiguas sobre la dualidad y el doble, ya en los primeros escritos comenzaron a tratar este tema. Una de las leyendas más antiguas es el mito de Zeus en el que toma la apariencia de Anfitrión, historia que fue contada por Plauto (como ya hemos mencionado anteriormente) y que fue de las primeras obras que trataron este tema. Uno de los primeros escritores que puso encima de la mesa el tema del doble llamándolo como tal fue Jean Paul en *Siebenkäs* (1796), al utilizar el término *doppelgänger*, el cual se sigue utilizando hoy en día para referirse al gemelo malvado. Del mismo nombre es la novela de Dostoyevski *Dvoynik* (1846), pero siendo ambos de distinta tipología.

Por otro lado, en la literatura también se ha utilizado con frecuencia uno de los recursos que se aproxima al doble es el del *espejo*: mitos como el de *Narciso* o relatos como *Lady in the looking-glass: A reflection* (1929) de Virginia Woolf dan pie a los protagonistas a replantearse su identidad a través de su reflejo (algo parecido a un doble). Así, Ernst Theodor Amadeus Hoffman también trató el reflejo en su relato *Das*

verlorene Spiegelbild, el cual no es el único de este autor en tratar el tema, sino que títulos como *Der Sandman* (1817) o *Die Elixiere des Teufels* (1816) también incluyen al doble. Las influencias de Hoffmann en cuanto a la representación del doble, así como su uso para representar el alma transciende hasta hoy en día.

Otros clásicos que trataron este tema fueron Edgar Allan Poe en el ya nombrado *William Wilson* (1839), Robert Louis Stevenson con *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), Virginia Woolf en *Orlando* (1928) o Julio Cortázar en *Rayuela* (1963).

Igualmente, también fueron muchas las novelas que no tuvieron gran transcendencia como tal pero sí consiguieron dejar huella gracias a sus adaptaciones cinematográficas, como *Psycho* (1959) de Robert Bloch o *Sueurs froides: d'entre les morts* (1954) de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. También hay otras que tuvieron éxito en ambos formatos como *Fight Club* (Chuck Palahniuk, 1996) o *The Shining* (Stephen King, 1977).

Además, como ya hemos mencionado en el apéndice 2.2., en las novelas fantásticas también hacen uso del doble: hombres lobo o vampiros han sido recurrentes en las leyendas, mitos y novelas de terror desde hace cientos de años. Por lo tanto, también habría que mencionar novelas como la de *Dracula* (1897) de Bram Stoker, *Frankenstein; or, the modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley o *Metamorphoseis* (8 d.C.) de Ovidio. También se ha usado este recurso en los cambiapielos en algunas de las novelas de J.R.R. Tolkien, y posteriormente de George R.R. Martin (saga *A Song of Ice and Fire*, 1996 -) y J.K. Rowling¹⁰ (saga *Harry Potter*, 1997-2007). Los cómics o novelas gráficas, también tienen este tipo de personajes como elemento, por ejemplo el ya mencionado doppelgänger *Venom*. Esto da lugar a que en las series de este universo de DC, desde *Flashpoint* (2011), hayan ido apareciendo continuamente doppelgängers en la serie *Arrow* (Greg Berlanti, Marc Guggenheim y Andrew Kreisberg, 2012-) o *The Flash* (Greg Berlanti, Andrew Kreisberg y Geoff Johns, 2014-)

Por otro lado, en lo referente a la filosofía, se ha utilizado la dualidad en algunas teorías. La dualidad bien-mal (Sócrates), materia-espíritu (Descartes), o razón práctica-razón pura (Kant), ha sentado la base para los estudios de otros grandes filósofos posteriores.

¹⁰ J.K. Rowling utiliza el término *animago* (*animagus*), aunque también se nombra el término *cambiapielos* (*skinwalkers*), éstos no existen, sin embargo sí que son reales los animagos, los cuales son capaces de tomar la forma de un animal.

Platón, en la popular alegoría de la caverna, hizo ver la diferencia entre el mundo *sensible* y el mundo *inteligible*: la dualidad de nuestro mundo explicada con sombras y objetos que son una réplica de la realidad. Por otro lado, Kafka también utilizó en *Die Verwandlung* (1915) la figura del doble (en concreto la de desdoblamiento por metamorfosis, como ya hemos visto anteriormente) para explicar una metáfora de la identidad y del ser, siendo el cambio del protagonista a un bicho gigante el resultado de sus desgracias, y no la causa.

A partir de todas las teorías que citaban la dualidad del ser humano, algunos psicoanalistas comenzaron a estudiar el porqué de esta temática común en el arte y la filosofía, uno de los primeros fue Sigmund Freud. Freud tocó por primera vez el tema en el estudio *La novela familiar de los neuróticos* (1909) en la que hace alusión de alguna manera a la duplicidad del Ser a través de un niño que empieza a divagar en torno a su origen, y comienza a creer que él no es quien es, sino que ha nacido en otra familia y es otra persona.

Posteriormente, y de manera más concisa, en el ensayo *Unheimliche* (1919) Freud hace un estudio sobre cómo se percibe al doble en el cuento de E.T.A. Hoffman *Der Sandman* (1817). El él, Freud explica por qué la figura del doble nos provoca tal malestar, y cómo utilizan eso los autores, en concreto Hoffman, para hacernos sentir incómodos. Esto lo explica a través del protagonista de la novela, Nataniel, que se encuentra con un hombre igual a alguien que conoció de niño, esto le causa una ‘inquietante extrañeza’ (*Unheimliche*). Esta sensación es causada por la vuelta de un trauma causado en la infancia, que está otra vez presente por culpa de este doble.

Según Jourde y Tortonese (1996: 64-66) Freud explica el tema del doble desde cuatro perspectivas:

- La ambivalencia, la dualidad de sentimientos hacia las personas más cercanas. Los dobles en ocasiones personifican estos sentimientos.
- La proyección, el individuo proyecta en su doble lo que él quiere o tiene miedo de ser. Así, el individuo se encuentra en una situación de familiaridad en cuanto al doble, pero de rechazo por no aceptar sus deseos, o por el contrario aceptándose.
- El narcisismo, como en la proyección, el ser humano refleja su amor en el otro de forma negativa ya que representa un obstáculo para conseguir el amor verdadero.

· La castración puede darse en dos ocasiones, cuando el individuo se deshace de toda su sexualidad o cuando el doble se separa del individuo y realiza lo que al individuo hubiera deseado realizar.

Otto Rank trabajó junto con Freud y desarrolló también el tema del doble, comparándolo con la sombra, lo que según él estaba dentro del imaginario colectivo como una escisión oscura y grotesca de la persona. Utiliza la figura del doble y el espejo en su obra *Der Doppelgänger* (1925), en la que ‘centra el tema en la necesidad de dar explicación al efecto que provoca en el espectador y su relación con el problema esencial del yo.’ (Abraham, 2011). Rank cita algunas creencias de Negelein como que “las ideas y costumbres supersticiosas que derivan de la imagen del espejo se parecen, en todas sus principales características, a las producidas por la imagen de la sombra” (Rank, 2016) y afirma “Según Negelein, la convicción de que el espejo revela aspectos ocultos se basa en la creencia del doble” (Rank, 2016).

Rank trabajó la sombra antes que Carl Gustav Jung, pero éste fue el que profundizó más en este tema. Jung también se fijó en las teorías de Freud para realizar sus estudios, por ello heredó algunas teorías y las amplió o cambió, como es el caso del doble. Es imprescindible, llegados a este punto, nombrar lo que Jung define como *arquetipo*: motivos que forman parte del inconsciente colectivo y personal, compartidos por toda la humanidad y está presente en el folclore o leyendas populares. Un arquetipo nombrado por Jung es *la sombra*, la cual representa «una personalidad parcial relativamente autónoma en el inconsciente con tendencias antagónicas ... Como figura onírica la sombra tiene el mismo sexo que el que sueña. Como parte inconsciente personal, la sombra pertenece al Yo; pero como arquetipo del "adversario" pertenece al inconsciente colectivo» (Jung, 2008: 482). A menudo se ha representado esta sombra como un doble, es el caso de los ya nombrados vampiros:

In Jungian terms, the vampire itself is one of the main archetypes of the human psyche and is sometimes referred to as one of the images associated with the archetypal character, ‘the Shadow’, one of the most negative of all archetypes. So the image of the vampire is embedded into the collective unconscious of all human minds as a result of its emotional and psychological significance to human beings, thereby explaining its continuous presence in myth and literature, regardless of cultural variations. (Kimberley, 2009, p.39)

En definitiva, aunque el doble haya pasado por miles de relatos, leyendas y novelas a lo largo de los años, todavía sigue vigente el propósito con el que nació, y que no es más que poner en cuestión la pregunta con la que nació todo: ¿Quiénes somos?

2.4. El doble en el cine y las series

La literatura ha sido siempre la gran inspiradora del cine, y en el tema del doble no va a ser menos.

Seguramente la primera película que trató al doble de forma clara es *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (John S. Robertson) en 1920, basada en la novela nombrada anteriormente. Como ella, muchas de las películas que se basan en el tema del doble son adaptaciones de la literatura, como por ejemplo, *Vertigo* (Hitchcock, 1958) o *Fight Club* (Fincher, 1999). Es por ello que a continuación vamos a obviar las películas basadas en novelas, mitos, leyendas o cómics, y vamos a considerar únicamente las que son originales, para así diferenciar (aunque estén directamente relacionados) ambos tratamientos del doble a lo largo de la historia.

En 1966 Ingmar Bergman estrenó la película *Persona*. Esta película es una de las más importantes en el mundo del cine, y este director es también uno de los más relevantes que ha habido. *Persona* trata, fundamentalmente, de la identidad, y de la importancia (o no) de saber quién somos. Esta película se basa en las teorías de Jung, en las que hace alusión al término 'persona' y lo relaciona con la identidad:

En términos psicológicos, la persona no es en absoluto "real". La persona es un compromiso entre el individuo y la sociedad que tiene por objeto que "cada uno de nosotros aparenta ser". Cada uno de nosotros adopta un nombre, adquiere un título, ejerce una función, y es esto o aquello. Como es natural, todas estas cosas son hasta cierto punto reales, pero en comparación con la individualidad del sujeto en cuestión su realidad es sólo secundaria, un mero compromiso en el que en ocasiones los demás participan en mucha mayor medida que él. La persona es una mera apariencia (Jung, 2007, p. 245).

Esta definición de Jung es, básicamente, de lo que trata la película de Bergman. *Persona* la protagonizan dos personajes: Elisabeth Vogler (Liv Ullman) una famosa actriz que por alguna razón ha dejado de hablar, y Alma (Bibi Andersson), una

enfermera que la cuida y que trata de ayudarla para que vuelva a hablar. La película empieza con el personaje de Alma totalmente seguro de sí mismo: es una enfermera que sabe lo que quiere, que cree que ha tomado las decisiones correctas en su vida y no tiene dudas sobre sí misma. Elizabeth, por el contrario, está muerta de miedo, se siente apartada del mundo y cree que no hay motivos para su existencia. Conforme la película avanza, ambos personajes van cambiando su perspectiva sobre la identidad: Elisabeth comienza a despertar de su letargo y Alma ve como lo que tenía por seguro comienza a tambalearse. Poco a poco comienzan a sufrir una especie de simbiosis que hace que tanto el espectador como ellas mismas se olviden de quién es quién y de cuántas identidades existen realmente. Por ello, *Persona* no es en apariencia una película sobre el doble, pero sí es una película sobre la identidad, y sobre esa dualidad cuerpo-mente que no está unida y que es susceptible al cambio. Ambas se proyectan la una en la otra, creando de los análisis de Jung una película sobre el estudio del Ser, sobre la psique humana y cómo proyectamos en los demás nuestra verdadera personalidad. Vemos en el film cómo aparece lo que Jung denomina *La Sombra*, recreándose como proyección negativa de la una en la otra.

Ingmar Bergman marcó un antes y un después tras esta película, y abrió la veda para hablar más profundamente en el cine sobre estos temas, y que se planteen situaciones como las que se van a exponer a continuación.

Visualmente, el hecho de que haya en pantalla dos personas idénticas siempre ha sido algo que al espectador le ha causado gran expectación y suspense, por ello a menudo en cine se juega con comenzar una película planteando un tipo de doble que en principio se vería como *objetivo* para posteriormente convertirlo en *subjetivo*, captando así la atención al comienzo en el espectador para desentrañar la psique del protagonista conforme ésta avanza. Por ello, la utilización de un individuo igual a otro ha sido una baza muy común en cine. Por ejemplo, en *La double vie de Véronique* (Krzysztof Kieślowski, 1991), las dos protagonistas son idénticas, creándose en el espectador la pregunta de qué ha pasado para que sean iguales (doble *objetivo*), para posteriormente darnos cuenta de que ambas están relacionadas de alguna manera, que incluso pueden hasta ser la misma persona (doble *subjetivo*), jugando el autor de nuevo con la identidad y las características del ser humano.

Películas como *Moon* (Duncan Jones, 2009), *Adaptation* (Spike Jonze, 2002) o la serie *Orphan Black* (Graeme Manson y John Fawcett, 2013-2017) muestran uno o

varios dobles físicamente iguales al protagonista, y aunque estos tres ejemplos son muy distintos tanto en fondo como forma, todos tienen como interrogante el hecho de que haya dos o más personas idénticas y nadie sepa qué han venido a hacer.

En ocasiones, en algunas películas el doble aparece por la existencia de otro mundo de ficción u otra ‘dimensión’ que hace que exista más de un individuo con la misma apariencia, es por ejemplo el caso de *Coherence* (James Ward Byrkit, 2013) en el que debido a un cometa se crea una especie de brecha entre dimensiones que hace que convivan personajes de la misma apariencia. En *Twin Peaks* (Mark Frost y David Lynch, 1990- 2017) también se utiliza otra especie de dimensión en la que hay dobles de cada individuo. El doble del protagonista Dale Cooper, consigue incluso adentrarse en su mundo y hacerse pasar por él. Pasa algo parecido en la serie *Counterpart* (Justin Marks, 2017-), donde también existe otra dimensión donde hay un doble de todos. Este hecho se lleva a la comedia en la serie de animación *Rick and Morty* (Justin Roiland y Dan Harmon, 2013-), donde existen dimensiones infinitas y en cada una de ellas hay un Rick y un Morty.

Otras, sin embargo, se centran en la mente del protagonista, explicando al espectador cómo es una persona con varias identidades en su interior, como en *Split* (M.N. Shyamalan, 2016), en *Me, Myself & Irene* (Hermanos Farrelly, 2000) o en *Identity* (James Mangold, 2003), en las cuales vemos cómo el protagonista pasa de una identidad a otra y somos conscientes del proceso de desdoblamiento por fisión que está ocurriendo en su interior. Este tipo de desdoblamiento también se observa en películas como *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010) en la que la protagonista sufre un desdoblamiento que se puede catalogar por metamorfosis o por fisión, ya que la protagonista va evolucionando hasta convertirse en un ser agresivo, obsesivo, mucho más oscuro, el cual tiene delirios en los que le salen plumas, una especie de metáfora de la conversión del cisne blanco al cisne negro.

Alejandro González Iñárritu en *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014) también cuenta una historia parecida: al final de la película, cuando Riggan (Michael Keaton) se suicida, su hija (Emma Stone) mira por la ventana, pero en lugar de mirar hacia abajo, mira hacia arriba, haciendo entender que su padre no está abajo sino que está en el cielo. Esto tiene todo que ver con lo que Iñárritu nos ha mostrado a lo largo de todo el film, cómo Riggan intenta deshacerse todo el rato de su pasado como Birdman, y cuando finalmente triunfa en su nueva obra, se quita la venda de la cabeza

en el hospital (metáfora de la máscara de Birdman) y salta por la ventana para volar como él mismo. De nuevo nos encontramos con una película que trata los problemas de identidad a través de una figura físicamente igual a nuestro protagonista.

Por otro lado, al tratar también como dobles por metamorfosis a las criaturas fantásticas como hombres lobo o vampiros, podríamos incluir películas como la saga *Underworld* (Len Wiseman, 2003 y 2006; Patrick Tatopoulos, 2009; Måns Mårilind y Björn Stein, 2012 y Anna Foerster, 2017), *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004) o *What We Do In The Shadows* (Taika Waititi, Jemaine Clement, 2014). Aunque las películas sobre hombres lobo o vampiros no tienen como tema central la identidad del Ser, a menudo sí plantean cierta reflexión sobre qué es pertenecer a la raza humana.

Por otro lado, una de las tramas en la sitcom *How I Meet Your Mother* (Carter Bays & Craig Thomas, 2005-2014) es la búsqueda de los dobles de cada protagonista, trama que se alarga varias temporadas y que es recurrente a lo largo de toda la serie.

A parte de todas estas películas y series originales, cabe destacar algunas de las adaptaciones de novelas que se ha llevado a la gran pantalla con éxito, como la ya nombrada *Psycho* (Hitchcock, 1960) o *The Double* (Richard Ayoade, 2013) adaptación de la novela homónima escrita por Fyodor Dostoyevsky.

The Shining (Stanley Kubrick, 1980), por ejemplo, es la adaptación de la novela homónima de Stephen King. Esta adaptación no es ciertamente una adaptación fiel a la novela, sino que tiene muchísimas diferencias, el mismo Stephen King así lo opina¹¹. Sin embargo, en la versión de Kubrick se puede apreciar más la duplicidad que en ella se trata, en palabras de Rodney Hill (2016):

Para subrayar esta lucha interna colosal entre la luz y la oscuridad, el Overlook de Kubrick está lleno de imaginaria dual, con simetrías, espejos y duplicación de personajes: Danny y Tony, las dos niñas fantasmales, las dos mujeres de la habitación 237 (la seductora y la vieja horrible), dos criados fantasmales (Lloyd y Grady), dos Grady (Charles y Delbert) y, por último, dos Jacks (el que está ahí cuando se desarrolla la película) y el que “siempre” ha estado allí.

¹¹ Varias veces ha hablado de ello, p. Ej.: <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-24151957/stephen-king-returns-to-the-shining-with-doctor-sleep> (entrevista BBC)

Quizá existe algo más sorprendente, inquietante y aterrador en el cine que explosiones, monstruos y efectos especiales, y es comprobar con tus propios ojos a dos personas inexplicablemente idénticas que no saben quién son y que recuerda al espectador que nadie sabe quién es en realidad.

2.5. La obra de José Saramago y el cine de Denis Villeneuve

2.5.1. José Saramago

José de Sousa Saramago nació en Azinhaga (Portugal) el 16 de Noviembre de 1922, pero pronto su familia y él se mudaron a Lisboa. Nacido en familia pobre, tuvo que dejar la escuela porque sus padres no podían permitirse, pese a ser un buen alumno. Debido a su condición, antes de ser escritor también se dedicó a otros oficios, como el de mecánico, para poder mantenerse a él y a su familia.

Su primera novela, *Tierra de Pecado*, se publicó en 1947, año en el que nació su hija Violante. Recibió buenas críticas pero no tuvo gran éxito. Poco después escribió *Claraboya*, pero no se llegó a publicar hasta 2011. Desde entonces estuvo veinte años sin publicar nada más. Saramago (1998) afirma: ‘sentía no tener nada que decir’.

Durante esos veinte años se dedica al oficio de periodista o editor, donde empieza a acercarse aún más a la literatura. Sus ideas políticas le trajeron problemas en sus empleos debido a la gran censura del gobierno de Salazar en Portugal. Pocos años antes de morir, confesó ‘Yo soy comunista libertario (...) lo que es casi un recuerdo, (...) pero tiene una finalidad y es fiel a sus principios’ (Saramago, 2009).

En 1969 abandona todos sus trabajos para dedicarse a vivir enteramente de la escritura, también se divorcia de su esposa y se afilia al Partido Comunista Portugués. A partir de entonces prácticamente cada dos años escribe una novela hasta su fallecimiento.

Saramago formó parte en 1974 de la Revolución de los Claveles, lo que llevó a Portugal a la democracia. En 1980 escribe su gran primera novela *Levantado del suelo*, donde comienza a consolidar su estilo como escritor. *La balsa de piedra* (1986), *Historia del cerco de Lisboa* (1989), y *El Evangelio según Jesucristo* (1991) son los títulos que le van haciendo cada vez más reconocido en el mundo editorial, pero especialmente el último, ya que causó gran polémica en Portugal al vetar el gobierno su presentación al Premio Literario Europeo. El gobierno afirmaba que era ofensivo para la

religión católica, Saramago como respuesta se muda a Lanzarote (España). En una entrevista afirmó que ‘Dios no existe, y por lo tanto no es de fiar’ (Saramago, 2009).

Escribió *Ensayo sobre la ceguera* (1995) o *Todos los nombres* (1997) antes de recibir en 1998 el Premio Nobel de Literatura, lo que ya le consolida como uno de los mejores autores y con más reconocimiento mundial. Posteriormente escribe *La caverna* (2000), *El hombre duplicado* (2002) o *Cain* (2009) su última novela.

En sus novelas deja ver su estilo característico y son un reflejo de su ideología, creencias y valores. Saramago fue crítico con la sociedad y sus gobernantes, afirmando que ‘si alguna vez hemos estado en la caverna de Platón es ahora’. En varias ocasiones ha homenajeado a Platón y Aristóteles, teniendo muy presente sus obras, y recreándolas como en el caso de *La caverna* o en *El hombre duplicado*, el cual, como dice Darío Villanueva (2003) ‘se rige, en su impecable secuencia argumental, de los viejos recursos aristotélicos de la peripecia y la agnición, los bruscos cambios de rumbo y el reconocimiento de identidades veladas’.

Los protagonistas de sus libros suelen ser personas corrientes, lo que no impide que sean historias profundas y con gran mensaje, como él dice ‘cada persona es un mundo’, y por ello cada uno de sus personajes tiene personalidad propia y actúa acorde a su circunstancia. En sus novelas no da lugar a la pausa, al descanso, sustituye los guiones de los diálogos por puntos y comas, obviando a menudo los párrafos. El Diario de León afirma sobre un curso que impartió Saramago

«Antes de empezar a escribir, tengo que escuchar lo que suena en mi cabeza, porque si acabo una frase con todo su sentido pero a esa frase le faltan armonía y melodía, es que aún sigue incompleta», indicó. La música para Saramago es tan fundamental que opina que «cuando hablamos, lo que hacemos realmente es cantar» y por ese motivo ha suprimido de sus escritos los signos de puntuación, excepto la coma y el punto que indican pausa y organizan los sonidos. (EFE-Colmenarejo, 2007)

Saramago no *escribe* historias, las *cuenta*.

Títulos publicados de José Saramago

Novela:

Tierra de Pecado (1947)

Manual de Pintura y Caligrafía (1977)

Casi un Objeto: Relatos (1978)

Levantado del suelo (1980)

Memorial del convento (1982)

El año de la muerte de Ricardo Reis (1984)

La balsa de piedra (1986)

Historia del cerco de Lisboa (1989)

Evangelio según Jesucristo (1991)

Ensayo sobre la ceguera (1995)

Todos los nombres (1997)

El cuento de la isla desconocida (1998)

La caverna (2000)

La flor más grande del mundo (2001)

El hombre duplicado (2002)

Ensayo sobre la lucidez (2004)

Las intermitencias de la muerte (2005)

El viaje del elefante (2008)

Caín (2009)

Claraboya (2011)

Crónica:

De este mundo y del otro (1985)

Las maletas del viajero (1986)

El viaje a Portugal (1990)

Memorias:

Cuadernos de Lanzarote I-III (1993–1995)

Las pequeñas memorias (2006)

Poesía:

Los poemas posibles (1982)

Probablemente alegría (1985)

El año de 1993 (1987)

Teatro:

La noche (1979)

¿Qué haré con este libro (1980)

La segunda vida de Francisco de Asís (1987)

In nomine dei (1993)

Don Giovanni o el disoluto absuelto (2005)

2.5.1. Denis Villeneuve

Denis Villeneuve nace el 3 de Octubre de 1967 en Trois-Rivières, Canadá. Desde pequeño sintió atracción por el cine y en especial por la ciencia ficción, por ello decidió estudiar cine en la Universidad de Quebec. Al terminar, dirigió algunos cortos para Radio-Canada. Con treinta años dirige su primer largometraje *Un 32 août sur terre* (1998), el cual recibió muy buenas críticas. En el 2000 llega *Maelström*, película con la que también cosecha buenas críticas, escrita y dirigida por él, al igual que la anterior. Ambas tratan el tema de la muerte y en ellas la protagonista tiene una cuestión moral que resolver. A continuación trabajó en los cortometrajes *120 Seconds to Get Elected* (2006) y *Next Floor* (2008).

En 2009 estrena *Polytechnique*, película que, junto con *Incendies* (2010) le dotan de mayor reconocimiento a nivel internacional. *Incendies* fue su primera adaptación, en concreto adaptó la obra teatral homónima de Wajdi Mouawad y fue nominada a mejor película extranjera en los premios Óscar y a un BAFTA en la categoría de mejor película de habla no inglesa. *Incendies* tiene una estructura no lineal y trata sobre la historia de una mujer que cruza un país en guerra para averiguar la verdadera historia de su familia.

Tras el éxito de *Incendies*, por fin Hollywood se fija en él y estrena *Prisoners* (2013) un thriller policíaco con Jake Gyllenhal, Paul Dano y Hugh Jackman. Cuenta además con Roger Deakins para la fotografía, lo que le sirvió para una nominación al Óscar a ‘Mejor Fotografía’. *Prisoners* fue su primera película en inglés (las anteriores utilizan el francés) y también la primera en contar con un protagonista masculino. Comienza a verse en Villeneuve su carácter interrogante en las películas, y cómo muestra los horrores que el ser humano es capaz de hacer para encontrar respuestas.

En el mismo año se estrena *Enemy*, de nuevo cuenta con Jake Gyllenhaal para protagonizarla. *Enemy* fue grabada antes de *Prisoners*, pero estrenada después. Quizá es la película más extraña de Villeneuve, y la que más dudas deja en el espectador.

Posteriormente llega *Sicario* (2015), una película sobre el narcotráfico protagonizada por Emily Blunt, Josh Brolin y Benicio Del Toro. Recibe tres nominaciones al Óscar, entre ellas de nuevo Mejor Fotografía por el trabajo de Roger Deakins. Un año después estrena su primer largometraje de ciencia ficción, *Arrival* (2016), protagonizada por Amy Adams y basada en un relato *Story os your life* de Ted Chiang. *Arrival* recibió seis nominaciones a los Óscar, entre ellas la de Mejor Película y Mejor Director y ganando Mejor edición de sonido. *Arrival* quizá es la película con menos violencia explícita de Villeneuve, es considerada una de las mejores películas de ciencia ficción de la década siendo muy diferente a lo que este género acostumbra a ser.

En 2017 vuelve a la ciencia ficción para hacer la secuela de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). *Blade Runner 2049* está protagonizada por Ryan Gosling y Harrison Ford. La esperadísima secuela no decepcionó a los fans y críticos, recibiendo cinco nominaciones y logrando los galardones a Mejores efectos visuales y Mejor Fotografía por el trabajo de Roger Deakins nuevamente. En *Blade Runner 2049* también juega con la identidad y con quién es realmente el protagonista, poniendo sobre la mesa un tema ya tratado en anteriores películas.

A lo largo de la biografía de Villeneuve podemos ver diferencias en género, en manera de contar la historia, pero sus películas suelen tener puntos en común, y pese a ser algunas producciones de Hollywood, están lejos de ser productos fáciles. Jorge Carrión (2017) dice de él y su trabajo en *Prisoners* “(...) levantando así un dilema moral en cuanto a la posibilidad de terminar con el ciclo eterno de la violencia tantas veces abordado en la filmografía de Villeneuve: ¿debemos convertirnos en monstruos para combatir a los monstruos?”.

Su cine es a menudo asfixiante y violento, sin embargo él afirma

I hate violence, and I think that violence is meaningful if you see the impact of violence on victims. I'm interested on the impact, I'm not interested in the show. I don't want to make a show of violence. I mean, I've been in contact with people who suffered from the trauma of war. [...] When I use violence in a movie it's just to express the power, the impact of it. Do you understand what I'm saying? (Villeneuve, 2015)

Villeneuve es ya uno de los mejores directores de la actualidad, con un nombre cada vez más reconocido y unas películas cada vez más esperadas. En el año 2019 se estrenará *Dune*, una nueva adaptación de las novelas de Frank Herbert. De nuevo se sumergirá en la ciencia ficción, género con el que empezó a amar el cine. David Lynch ya hizo una adaptación de esta novela en 1984.

Filmografía de Denis Villeneuve

Películas:

Un 32 août sur terre (1998)

Maelström (2000)

Polytechnique (2009)

Incendies (2010)

Prisoners (2013)

Enemy (2013)

Sicario (2015)

Arrival (2016)

Blade Runner 2049 (2017)

Dune (2019)

Cosmos (Segmento "Technétium, Le") (1996)

Cortometrajes:

REW-FFWD (1994)

120 Seconds to Get Elected (2006)

Next Floor (2008)

3. OBJETIVOS

1. Caracterizar el tema del doble en la literatura y el cine, fundamentalmente, y repasar las tipologías que se han propuesto sobre este arquetipo (propio del relato fantástico y también de la ciencia-ficción). Ese asunto ha sido abordado ya en el epígrafe 2.

2. Investigar acerca del film *Enemy* (Denis Villeneuve, 2013) como adaptación libre de *El Hombre Duplicado* (Saramago, 2002), en qué se han influido y en qué han influido posteriormente. Este aspecto será tratado en el epígrafe 5.

3. Analizar el porqué de la utilización de la figura del doble en cada una de esas obras, cómo enmarcar cada uno de esos “dobles” ficcionales en las tipologías que hemos descrito antes y ver hasta qué punto son coherentes con el marco ficcional de las obras respectivas, con su eficacia dramática y con el sentido más o menos explícito que los autores pretendieron darles.

4. METODOLOGÍA

Este trabajo consiste en el análisis sobre la novela de José Saramago *El Hombre Duplicado*, su adaptación al cine por el guionista Javier Gullón y el director Denis Villeneuve, como *Enemy*, y la utilización del doble en ésta y otras obras anteriores y posteriores, así como la intertextualidad como concepto y cómo habita en ellas.

Una vez delimitados los temas sobre los que trata este TFG, los cuales acabamos de enunciar, comencé a buscar y revisar las fuentes necesarias para su desarrollo: visionado de películas, lectura de novelas/relatos, estudios académicos sobre el tema del doble y la intertextualidad y adaptación, etc. No sólo es importante saber el resultado de una obra y sus posterior análisis por parte de los expertos, sino también conocer la intencionalidad del autor y sus influencias. Es por ello que, para la correcta realización de este estudio, también se revisaron numerosas entrevistas a los dos autores a tratar: José Saramago y Denis Villeneuve, así como archivos del rodaje y/o testimonios de otra gente implicada en la concepción de las obras. También contacté con el guionista de la película, Javier Gullón, el cual accedió a conceder una entrevista vía e-mail para colaborar con la realización este trabajo, la cual se puede encontrar en el epígrafe Anexos.

Una vez revisadas las fuentes bibliográficas, y teniendo una idea general sobre el tema, comencé con la redacción del TFG. En primer lugar, se elaboraron los objetivos para orientar el camino a recorrer y así responder a la pregunta que se ha planteado: ¿de qué manera ha evolucionado el tema del doble el cine y la literatura, especialmente en las obras de Saramago y Villeneuve?

Para abordar el tema, en primer lugar vi necesario asentar las bases del concepto intertextualidad y sus características y tipologías, ya que este concepto es inherente a la evolución de una temática (sea la que sea) en los textos. Para ello se desarrollaron los puntos necesarios a tratar y así tener una visión sobre este tema enfocada a la adaptación de una obra literaria al cine, dedicando también parte del estudio a cómo algunos autores han tratado el tema de las adaptaciones.

Por otro lado, se ha realizado un análisis sobre la evolución del doble y su arquetipo desde el concepto de dualidad, y cómo se ha tratado en obras tanto artísticas como desde el punto de vista del psicoanálisis. También se han desarrollado sus tipologías, propuestas por varios autores y susceptibles al cambio dependiendo del enfoque.

A continuación, se ha realizado un análisis en profundidad de la novela *El hombre duplicado* y la película *Enemy*, desde el punto de vista del tratamiento del doble, así como la manera que tienen ambos autores de enfocar su punto de vista de la identidad, sus influencias y qué interpretaciones puede tener. También se tuvieron en cuenta la manera no sólo en la que Villeneuve se vio influido por Saramago, sino cómo ambos autores bebieron de otras fuentes para inspirarse en la realización de su obra, tanto en forma como en contenido, y cómo ha evolucionado su obra antes y después de la creación de las que aquí analizamos.

Por último, se han relacionado ambas obras, viendo sus semejanzas y diferencias, tanto en temática como entre sus personajes o elementos, y se ha comprobado el punto de vista de ambos autores con respecto al tratamiento del doble, especialmente al final de la novela y la película.

5. ANÁLISIS

5.1. El hombre duplicado

Esta vez, el título se me apareció gentilmente, mientras estaba afeitándome, frente al espejo. Simplemente pensé “El hombre duplicado” (...) más allá de a quién tenemos enfrente, todos queremos generalmente ocupar el lugar del otro.

José Saramago, 2002

5.1.1. Ficha técnica

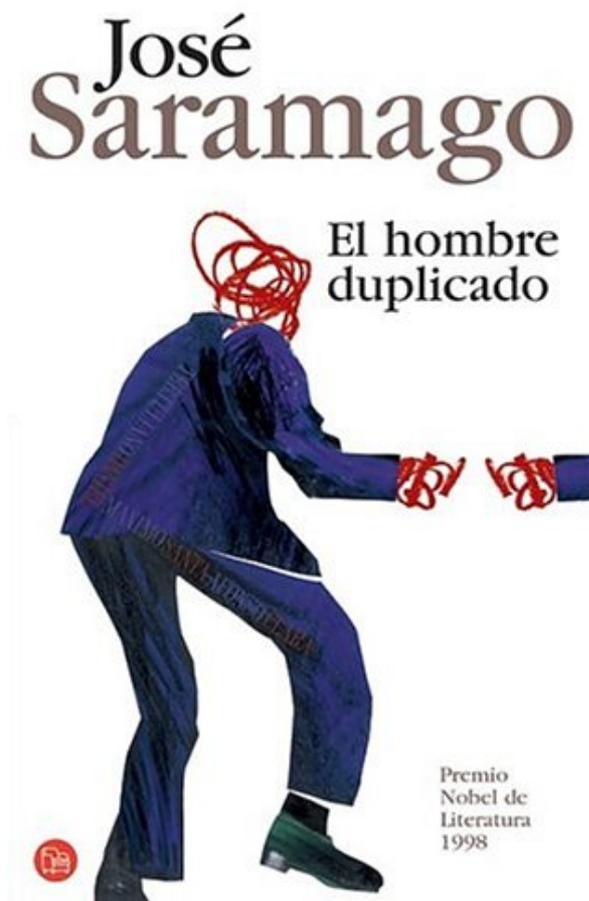


Ilustración 5. Portada del libro *El hombre duplicado*

Autor: José Saramago

Título: El hombre duplicado

Título original: O Homem Duplicado

Traductor: Pilar del Río

Ilustración de la cubierta: Manuel Estrada

Sello: Suma de Letras, SL

Grupo editorial: Santillana Ediciones Generales, SL

Ciudad: Madrid (España)

Año: 2004

Número de páginas: 438

ISBN: 84-663-1280-3

5.1.2. Sinopsis

Tertuliano Máximo Afonso es un profesor de matemáticas en un instituto de una gran ciudad. Está divorciado y su vida es algo repetitiva, aburrida y sin sorpresas. Está divorciado, vive solo en un apartamento humilde y le gusta pasar el tiempo leyendo. A menudo se ve con una mujer llamada María Paz, con la cual tiene una relación amorosa, pero Tertuliano no le tiene mucho aprecio y no contempla un gran futuro con ella. Un día, hablando con un colega, éste le recomienda una película ‘Quien no se amaña no se apaña’ que ha visto y le ha gustado. Tertuliano, aunque no es muy cinéfilo, por cambiar un poco va al videoclub y alquila la película, para descubrir tras verla que aparece un actor que es exactamente igual a él.

Tertuliano está sorprendido, asustado pero también intrigado, es entonces cuando comienza a hacer una búsqueda rigurosa del nombre del actor para saber quién es esa persona, por qué es igual que él y qué relación pueden tener. Tertuliano siente un gran malestar y terror, piensa que alguno de los dos es un error y se plantea seriamente preguntas sobre quién es él mismo, si realmente la vida que recuerda es la suya. Incluso su personalidad se ve tocada, y actúa de forma diferente en algunas situaciones, sintiendo que el actor se ha apoderado de él, ya que ve en su doble una seguridad y autoestima que Tertuliano jamás ha poseído.

Continuamente el protagonista habla con su Sentido Común, ya que él le convence de que es algo normal encontrar alguien parecido en el mundo, que la mayoría de las personas tienen un doble y resulta que él se ha encontrado con el suyo, pero no hay nada

de qué preocuparse, por lo que debería olvidarse del tema y continuar con su vida como si nada hubiera pasado.

Tertuliano pronto averigua su nombre, 'Daniel Santa-Clara', que no es más que un nombre artístico, ya que el verdadero es 'Antonio Claro'. Da con su dirección y con su número de teléfono, y finalmente le llama por teléfono, pero con quién habla es con su esposa Helena, la cual se da cuenta de que ambas voces suenan igual. Tras esta conversación, Tertuliano tarda varios días en volver a llamar para hablar por fin con Antonio. Le cuenta su gran parecido, a lo que Antonio Claro responde de forma ruda y contundente que no quiere saber nada. Sin embargo, tanto él como su mujer, Helena, tienen demasiada curiosidad por saber qué está pasando, quién es ese hombre y si realmente son iguales.

Al día siguiente Antonio llama a Tertuliano y quedan en verse en casa del primero para conocerse y saber qué está pasando. Ambos se encuentran por fin y se dan cuenta de que, efectivamente, son exactamente iguales, y eso no hace más que acrecentar su desconcierto, y a ambos les invade un sentimiento de pérdida de la identidad, al que pronto querrán poner remedio de la peor manera.

Antonio, por un lado y para calmar este sentimiento, decide investigar sobre su doble, sobre cómo ha conseguido contactar con él, y así se da cuenta de la existencia de María Paz, por la cual tiene un gran interés. Tertuliano, por otro lado, decide marcharse de vacaciones y visita a su madre, a la cual le cuenta los hechos y consigue tranquilizarlo y que vuelva en cierta manera a sus cabales, sintiéndose incluso más cómodo que nunca con su vida, incluyendo su trabajo y a María Paz, con la que tenía por primera vez planes de futuro.

Ambos están en diferentes fases, y así como en un principio era Tertuliano el que quería ir más allá, esta vez fue Antonio el que contactó con él para contarle ciertos planes: pretendía, en resumidas cuentas, quedar con María Paz en una cabaña alejada para conocerla y hacerse pasar por su doble, a lo que Tertuliano accede debido a las amenazas de Antonio de contárselo a ella. Antonio se vistió con las pertenencias de Tertuliano y salió para encontrarse con María Paz, pero Tertuliano decidió que no se iba a quedar de brazos cruzados y se puso la ropa de su duplicado para dirigirse a su casa con su mujer Helena. Así, ambos se hicieron con la identidad del otro para vivir otra vida, y pasar la noche y lo que ello conllevaba con dos mujeres con las que nunca habían estado pero sin ellas saberlo.

Cuando llegó el momento en el que Antonio debería haber vuelto a su casa, todavía no lo había hecho, por lo que su doble se inquietó y decidió llamar a casa de María Paz para enterarse de lo que había pasado. Entonces fue cuando le comunicaron que María Paz no se encontraba en casa ya que había muerto, junto con su novio, en un accidente de tráfico. Fue entonces, cuando Tertuliano se dio cuenta de que nunca más sería él, sino su doble Antonio Claro, ya que Tertuliano acababa de morir. Sin embargo, él sabe quién es en realidad, y se lo hace saber tanto a su madre como a Helena, las cuales están enteradas de todo lo sucedido con respecto a los dobles. Antonio Claro, el de verdad, murió por discutir con María Paz la verdad de su identidad, ya que ella observó en él una marca de alianza, la cual no poseía su verdadero amante.

Helena por su parte prefirió obviar la realidad y seguir su vida con su marido – antiguo pero nuevo – prefiriendo así vivir su vida de la misma manera, pero a la vez de una manera totalmente diferente.

Días después, justo cuando se estaba celebrando el entierro del falso Tertuliano Afonso, el falso Antonio Claro recibió una llamada de un hombre con su voz, que prometía ser un doble de él, y quedaron en verse. Entonces el verdadero Tertuliano, defendiendo su falsa identidad, cargó una pistola, se la puso en el cinturón y acudió a la cita con su doble, dejando antes una nota para su esposa: ‘Volveré’.

Así, Saramago deja un final abierto para una novela como ya veremos más adelante, redonda.

5.1.3. La intertextualidad en *El hombre duplicado*

Soy, pero soy también el otro
El otro, el mismo (Jorge Luis Borges ,1964)

José Saramago antes de escritor fue un gran lector, por ello es natural que sus obras tengan muchísima influencia de otros literatos y otras obras. Se ha inspirado no sólo en algunos títulos que tratan el doble, sino también en aquellos que pueden tratar el tema de la identidad o los conflictos entre personas.

En una entrevista realizada en 2003 para la revista Nexos por el libro que aquí se analiza, Saramago dice ‘la vida de cada uno de nosotros es lo que se puede llamar yo, si eso no existiera en cada circunstancia y en cada momento de la vida en la juventud, en

la edad madura, en la vejez, siempre habría algo intacto, inmutado, que sería el *yo*'.
Pone como ejemplo a Fernando Pessoa, el cual tiene varios heterónimos

(...) con la creación de una pluralidad de poetas que transportaba dentro y que se expresan de modo distinto para decir cosas distintas, hasta el punto de que a veces uno no sabe muy bien qué es lo que pensaba Fernando Pessoa; sabemos muy claramente qué es lo que pensaban y cómo expresaban lo que pensaban Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Alberto Caeiro, Bernardo Soares y Fernando Pessoa. Él, Fernando Pessoa, la persona en sí, se queda retrasada; lo que aparece en primer lugar son los otros, para decirlo así, el *yo*. (Saramago, 2003)

El autor habla sobre cómo la obra de Fernando Pessoa le representa más como persona que su propio nombre, ya que él ha decidido anteponer la representación de lo que quiere ser (dividiéndolo en varias identidades) a lo que realmente es. Saramago (2002) confiesa que Fernando Pessoa, Franz Kafka y Borges son los autores a los que más admira, y su influencia se ve claramente en esta novela.

Saramago (2003) hace alusión también a que en realidad no somos siempre el mismo *yo*, sino que conforme pasa el tiempo vamos cambiando, no es lo mismo el *yo* de ahora que el de hace veinte años. Así ocurre también en *El hombre duplicado*, donde Tertuliano Máximo no es el mismo al principio de la novela, que cuando decide tomar las riendas de su vida a mitad de ésta, que cuando decide tomar la identidad de Antonio Claro al final. Va cambiando de objetivos y de personalidad, y del mismo modo que Fernando Pessoa escribe de forma distinta dependiendo del nombre bajo el que trabaje, Tertuliano decide, al final de la novela, matar a alguien cuando está bajo el nombre de otro. Así que aquí Saramago también lanza una cuestión muy importante: para las personas es tan importante la imagen que lanzamos al exterior como nuestra verdadera identidad, ya que una altera a la otra.

El escritor también hace alusión a sus otras obras, y cómo ha continuado en la línea de *Ensayo sobre la ceguera* y *Todos los nombres*

No hay una disciplina, hay una contención. Empezó con *Ensayo sobre la ceguera*, continuó en *Todos los nombres*-, en *La caverna* no sucede tanto. Pero en *El hombre duplicado* volvió esa especie de sequedad en que las palabras son las que tienen que ser usadas y no otras, es decir, el estilo no

tiene adornos, es un estilo mucho más directo. Pero creo que eso tiene que ver con un cambio de estilo a partir de *Ensayo sobre la ceguera* (Saramago, 2003)

Saramago deja ver la gran influencia que tuvo para él su propia obra dependiendo en cierto modo de su finalidad, no tanto en el contenido, sino en el estilo y en la forma de contarlo, existiendo, por lo tanto, una hipertextualidad entre dos obras anteriores y ésta misma, debido al estilo que mantiene en las tres, y que no existe en otras obras del autor.

Saramago habla también sobre la relación que ambos dobles mantienen entre ellos y lo que significa en este caso el *espejo*, concepto definido por Otto Rank en 1925 y tratado a menudo en obras con el tema del doble:

La tensión que se crea en este conflicto es tal que la única forma de salir de ahí es romper el espejo, llevar al otro a la muerte aunque esa muerte ocurra por un accidente; de todos modos el conflicto estaba abierto y uno de ellos tendría que desaparecer. (Saramago, 2003)

Exactamente eso es lo que ocurría en el relato ya nombrado *William Wilson* (Edgar Allan Poe, 1839) en el que el protagonista tiene que asesinar a su otro *yo* para poder seguir viviendo en paz, sin saber que se estaba matando en cierta manera a él mismo. También ocurre esto en *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010) donde la protagonista asesina, justamente con un trozo de espejo, a su doble, que en realidad de nuevo vuelve a ser ella misma. Los tres textos son muy distintos pero comparten la idea de que el espejo representa al otro pero a la vez a uno mismo, y al romperse terminas también con una parte de ti, sea pequeña o tan grande como tú mismo:

(...) cada uno de ellos es espejo del otro. Recordemos que al principio de la novela Tertuliano Máximo Afonso todavía no ha encontrado su doble, se enfrenta con el espejo y de alguna forma se dibuja en el espejo. El primer doble en el fondo es él mismo. Pero hay que romper el espejo, ese es el problema: el espejo nos da una imagen que no es real, pero en este caso el espejo, que es la existencia del otro, es real, concreto. De alguna forma me encuentro conmigo mismo en el espejo a partir del momento en que no me miro; no vivo, el espejo no existe. (Saramago, 2003)

Saramago no habla de dualidad, sino ‘más bien una multiplicidad’ en la que Tertuliano no es nadie y a la vez son muchos, en la que no hay una persona frente a un espejo, sino dos espejos enfrentados, de forma que se multiplica la imagen y con ella los individuos que forman el total ‘el auricular fue dejado sobre la mesa, luego otra vez levantado, la voz de ambos se repetirá como un espejo se repite ante otro espejo, Soy Antonio Claro, qué desea, Me llamo Tertuliano Máximo Afonso.’ (Saramago, 2004: 243) Sin embargo, descarta por completo la idea de que sean clones: ‘Yo no pensé en la clonación ni antes ni durante ni después de escribir’ (2002).

En cuanto al tono, se trata de una novela, como hemos visto, muy trágica, pero siempre acompañada de humor, algo de lo que también se ha alimentado de otras obras:

Eso ocurre constantemente en la obra de Shakespeare, en *Hamlet*, por ejemplo, en los diálogos se da consentimiento a los elementos cómicos pero todos sabemos que lo que está ahí es una tragedia que acabará en un desastre total (Saramago, 2003)

El autor juega constantemente con el humor, y se combina lo agobiante de la situación y el aburrimiento del personaje principal, con algunas situaciones que resultan absurdas y comentarios cómicos, por lo que la sensación es, como en Hamlet, de tragicomedia. Además, Shakespeare no sólo está presente de esa manera de esta novela, sino que también aparece de forma literal en ella, concretamente en la página 401 ‘(...) quien te avisa, tu enemigo es, como podría haber dicho Hamlet a su tío y padrastro Claudio’, siendo Tertuliano quien narra estas palabras a Helena para contarle cómo se siente.

Saramago realiza constantes relaciones intertextuales entre personajes clásicos y la situación de su protagonista. Por ejemplo, cita uno de los conflictos que suceden en *La Ilíada* (Homero):

La tal Casandra era hija del rey de Troya, uno que se llamaba Príamo, y cuando los griegos pusieron el caballo de madera ante las puertas de la ciudad, ella empezó a gritar que la ciudad sería destruida si metían al caballo, viene todo explicado con pormenores en la *Ilíada* de Homero, la *Ilíada* es un poema. (p. 359)

De esta manera, el protagonista compara a su madre con Casandra (siendo su verdadero nombre Carolina) debido al carácter precavido de ésta, y a partir de ahí es

llamada continuamente Casandra. Más adelante, nombra a Homero para decir de él que ‘fue el primero de todos’ (p. 363), considerándolo como el primer novelista occidental, tras una descripción de lo que una novela significa, dirigiéndose al lector no como el narrador de la historia, sino como José Saramago el escritor de novelas, recordando así que este relato es una novela de ficción. Es importante también señalar el nombre de Helena, personaje de *La Iliada* y que en esta novela adopta el personaje de la mujer de Antonio Claro, tomando en ambas obras el papel de una mujer que está con varios hombres y motivo por el que algunos de ellos realizan actos maliciosos: Tertuliano adopta la identidad de Antonio Claro tras ella pedírselo, del mismo modo que Troya ardió en parte por Helena.

Por otro lado, otra comparación que realiza es en la página 264: "se presentó en este mundo para ocupar, tal como la hidra de Lerca, y por eso la mató Hércules, un lugar que no era el suyo" refiriéndose a Antonio Claro y su existencia incorrecta a ojos de Tertuliano. Se hace referencia aquí al mito griego de una serpiente gigante que poseía muchas cabezas, la Hidra de Lerca, y a la que Hércules mató. Esta no es la primera vez ni la última en la que la mitología griega está presente en la obra, sino que el propio escritor responde cuando le preguntan por sus influencias sobre el doble ‘(...) es mucho más antiguo aún. Se remonta a la mitología griega, a la historia de Anfitrión, que más que la existencia de un doble, pone en escena a un “idéntico”.’ (2002) En la novela se aprecian muchas similitudes también con esta tragedia de Plauto, En ella, Júpiter toma la apariencia de Anfitrión para acostarse con su mujer, como hace Antonio Claro con María Paz. Además, nombra hasta en diez ocasiones el término *sosia* para referirse a su doble, haciéndose evidente la influencia de la obra de Anfitrión.

En *El hombre duplicado* también destaca su peculiar interpretación del famoso microrrelato de Monterroso «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí» (Monterroso, 1998: 77). En contadas ocasiones hace referencia a él en frases como la que le dice Carolina Afonso a su hijo “Para que ella todavía esté cuando tú despiertes” (p. 359). A partir de esa frase, Tertuliano hace distintas reflexiones en torno a ella, en una ocasión le dice a María Paz “Quieres saber lo que mi madre me dijo ayer en un momento en que hablábamos de ti, Qué, Ojalá ella todavía esté cuando tú despiertes (...) Despertaste y yo todavía estaba aquí” (p. 372).

Saramago es consciente de que el tema del doble no es original de su novela, y por ello quiere rendir homenaje en cierto modo a la tragedia griega, a los poemas de Borges y a todas las influencias que ha tenido, y así lo deja entrever entre sus páginas:

(...) una impresión singular de distancia y desinterés, como si nada de eso tuviese realmente que ver con él, como si se tratase de una historia leída en un libro del cual no quedarán más que algunas páginas sueltas (p. 362)

Del mismo modo que Saramago hacía sus comparaciones e interpretaciones de personajes y temas de otras obras, otros artistas han hecho su propia interpretación de *El hombre duplicado*. Se ha adaptado ya dos veces esta novela, la cual no es la más conocida de Saramago: la primera vez, por Denis Villeneuve en versión cinematográfica, como ya sabemos, *Enemy* (2013), y en 2017 como obra teatral homónima, adaptada por Salvador Toscano y Félix Ortiz, representada en varios de los teatros españoles. Esta obra se realizó con la iniciativa de DD & Company Producciones, con dirección ejecutiva de Dania Dévora, y los Centros de Arte, Cultura y Turismo de Lanzarote (CACT).

5.1.4. El Doble en El hombre duplicado

Tertuliano Máximo Afonso siente auténtico miedo cuando descubre que alguien es igual que él. Se podría decir que no tiene una personalidad muy marcada y es un hombre más bien dócil en todos los aspectos, por lo que encontrar a alguien con el que comparte físico que es capaz de salir en una película (aunque sea de serie B) le hace replantearse quién es realmente, y si ser Tertuliano Máximo Afonso es ser alguien o realmente es insignificante. ¿Quién es el original y quién es el copiado? Ambos comparten el mismo físico, incluso comparten rasgos que ni los gemelos tendrían ‘Tiene dos marcas en el antebrazo derecho, una al lado de la otra, longitudinalmente, Las tengo’ (p. 244-245). Por lo tanto Saramago no nos está presentando a dos personas que se parezcan, ya que la reacción de Tertuliano no habría sido tan extrema y no tendrían la misma marca, sino que nos está presentando a la misma persona, o dos personalidades de la misma identidad. Algo surrealista y que el lector puede no entender, ya que es difícil concebir que realmente una persona pueda estar en dos sitios a la vez sin recurrir a la ciencia ficción: ‘Uno de nosotros es un error’ (p. 38) ‘jamás en la historia de la humanidad (...) se ha dado el caso de que existan dos personas iguales en el mismo

lugar y el mismo tiempo' (pág.44). Con esto no se refiere, como ya hemos dicho, a hermanos gemelos o a dos personas muy parecidas, sino a dos individuos exactamente iguales.

Tertuliano se desespera por encontrar a su doble, y pronto comienza a verse en la novela un elemento muy importante – como lo fue en *Anfitrión* – y es el disfraz. Los accesorios que dotan de personalidad a los personajes son la barba o el bigote, el anillo de casado de Antonio Claro y su ropa. Saramago no describe a sus personajes, no podemos saber si es guapo o feo: por lo que el hecho de que indique si alguien tiene barba o no en otro relato puede ser intrascendente pero en *El hombre duplicado* adquiere gran importancia. No sabemos el aspecto físico de nuestro protagonista hasta que Tertuliano al ver a su idéntico en la pantalla comienza a hablar con su Sentido Común, y éste le dice 'tenga la bondad de observar que él usa bigote y usted tiene la cara rasurada' (p. 31). Tertuliano corre en seguida a buscar una foto suya para reconocerse en ella 'Tenía bigote, el corte de pelo distinto' (p. 34). Es aquí cuando realmente Tertuliano se reconoce en él, y Saramago nos hace ver con el bigote como único elemento que son terroríficamente iguales. Tertuliano incluso más adelante se compra una barba postiza, con la que se siente él mismo, y es tan buena la sensación que decide ir a un estudio fotográfico para sacarse una foto 'quería una retrato cuidado, que le gustase guardar y contemplar, una imagen de la que pudiera decirse a sí mismo, Éste soy yo' (p. 226). Saramago utiliza no sólo la barba para que ambos se confundan entre sí, sino también la ropa

Tertuliano Máximo Afonso se desnudó del todo. Torció la nariz de repugnancia al tener que ponerse la ropa interior que había sido usada por otro, pero no quedaba más remedio, a tanto lo obliga la necesidad, que es uno de los nombres que toma el destino cuando le interesa disfrazarse. Ahora que se veía convertido en el otro de Tertuliano Máximo Afonso, no le restaba nada más que convertirse en el Antonio Claro que el mismo Antonio Claro había abandonado. (p. 391-392)

Y no olvidemos la importancia del anillo, motivo por el cual María Paz se termina dando cuenta de la verdadera identidad del hombre con quién está, y lo que la lleva a enloquecer y finalmente a ambos a morir.

El dedo anular mostraba una marca circular y blanquecina que las alianzas largamente usadas dejan en la piel. María Paz se estremeció, creyó que

estaba viendo mal, que estaba soñando la peor de sus pesadillas, este hombre igual que Tertuliano Máximo Afonso no es Tertuliano Máximo Afonso. (p. 432)

También utilizan para confundirse no sólo la apariencia física, sino la personalidad y carácter del otro. Así, Saramago escribe sobre Tertuliano y su encuentro con el profesor de Matemáticas ‘el pacífico, el dócil, el sumiso profesor de Historia que trataba habitualmente con amigable aunque superior indulgencia, es en este momento otra persona’ (p.57) ‘Al contrario de la errónea afirmación dejada cinco líneas atrás, (...) el hombre no había cambiado, el hombre era el mismo’ (p. 58). Antonio Claro, por su parte, también cambia su carácter para confundirse ‘lo cierto es que tuve que recurrir a mi experiencia de actor para acertar con el tono de la conversación, pero puedo asegurarle que en ningún momento dudó de que estuviera hablando con usted’ (p. 384)

Ambos dobles tienen a su vez más de una identidad, Tertuliano habla constantemente con su Sentido Común, con el que discute sobre el camino que está tomando su vida y sus decisiones, y Antonio Claro tiene otro nombre, Daniel Santa-Clara, el cual es su nombre artístico y con el que aparece en las películas. Como ya se ha mencionado, Saramago prefiere hablar de multiplicidad, y por ese motivo presenta más de un doble: al final del film se repite esa conversación por teléfono en el que un desconocido le cuenta al nuevo Antonio Claro que son iguales, entrando en juego un tercer doble. Pero, ¿y si no es el tercero sino el cuarto? Tertuliano antes de dar con el teléfono real de Antonio Claro llama a muchos teléfonos que están bajo el nombre de Daniel Santa-Clara, y una de las personas que le contesta le cuenta algo muy interesante para Tertuliano:

recordó que hacía más o menos una semana otra persona le había telefoneado con idéntica pregunta, Supongo que no sería usted, por lo menos su voz no se parece, tengo muy buen oído para distinguir voces (...) Aunque, añadió el interlocutor a la información, ahora que lo pienso, hubo un momento en que me pareció que se estaba esforzando por desfigurarla. (p. 161)

En una primera lectura de la novela probablemente este hecho no tiene mucha trascendencia, pero una vez que se lee por segunda vez se alza la posibilidad de que esa persona que haya telefoneado sea un doble más, aunque no se da más pistas sobre

este hecho a lo largo de la novela, e incluso podría haber sido el doble que aparece al final de la novela.

Saramago, como ya hemos mostrado, se alimenta del arquetipo del doble y el espejo, y su punto de vista sobre éste no dista mucho de los ya mostrados anteriormente, excepto en el punto que acabamos de mostrar y es el hecho de la multiplicidad y no la dualidad. El punto de que tengamos dos caras, dos personalidades y dos identidades se le queda corto a Saramago, ya que ha dicho en varias ocasiones que una persona puede tener más de una identidad a lo largo del tiempo, y por supuesto más de dos, como ocurre con él mismo a distintas edades y con Fernando Pessoa y sus heterónimos.

En el libro aparecen dos idénticos que no llegan a entenderse. Pero creo que de algún modo, eso nos representa a todos, que pertenecemos a una misma especie. El hecho de que seamos semejantes, está históricamente comprobado, es insuficiente. Existen la ambición, la envidia, la mezquindad, la intolerancia. Y ni las religiones ni la filosofía, ni la ética han impedido que nos saquemos los ojos los unos a los otros. Continuamos haciéndolo. (Saramago, 2002)

El autor no distingue entre una persona u otra, los límites entre una identidad y otra no existen, y de la misma manera que Antonio y Tertuliano son siempre hostiles entre ellos, una persona es hostil con muchas partes de ella misma.

Las intenciones de Saramago no son dar lecciones ni sentenciar a la humanidad, sino plantear la reflexión de la identidad y la alteridad, y en ello implícito el trato que nos damos a nosotros mismos y al resto.

Una vez destripado en cierta manera el doble de Saramago y sus posibles intenciones e interpretaciones, es importante señalar dentro de qué tipología podría ser clasificado.

Antonio Claro se presenta al principio como *doppelgänger*, como el doble objetivo de Tertuliano, teniendo personalidades opuestas y sin estar relacionados entre sí, únicamente por el parecido físico. Sin embargo pronto Saramago se desvía de este planteamiento y muestra que en realidad son la misma persona, gracias a las marcas que ambos tienen en el antebrazo da a entender que en realidad no se trata de dos individuos distintos. Entonces el espectador entra en el juego del cierto realismo mágico del cual está dotada la novela y entra en la reflexión que el escritor plantea. Por lo tanto, entraría

dentro de la tipología de desdoblamiento en el que nuestro protagonista tiene varios *yoes* y van naciendo y muriendo según su vida va cambiando.

Del mismo modo que Edgar Allan Poe ‘mataba’ en parte a William Wilson, Saramago mata en parte a Tertuliano Máximo, pero éste último, como ya hemos dicho, nos presenta también otras personalidades que, al igual que mueren, pueden nacer.

5.2. Enemy

5.2.1. Ficha técnica

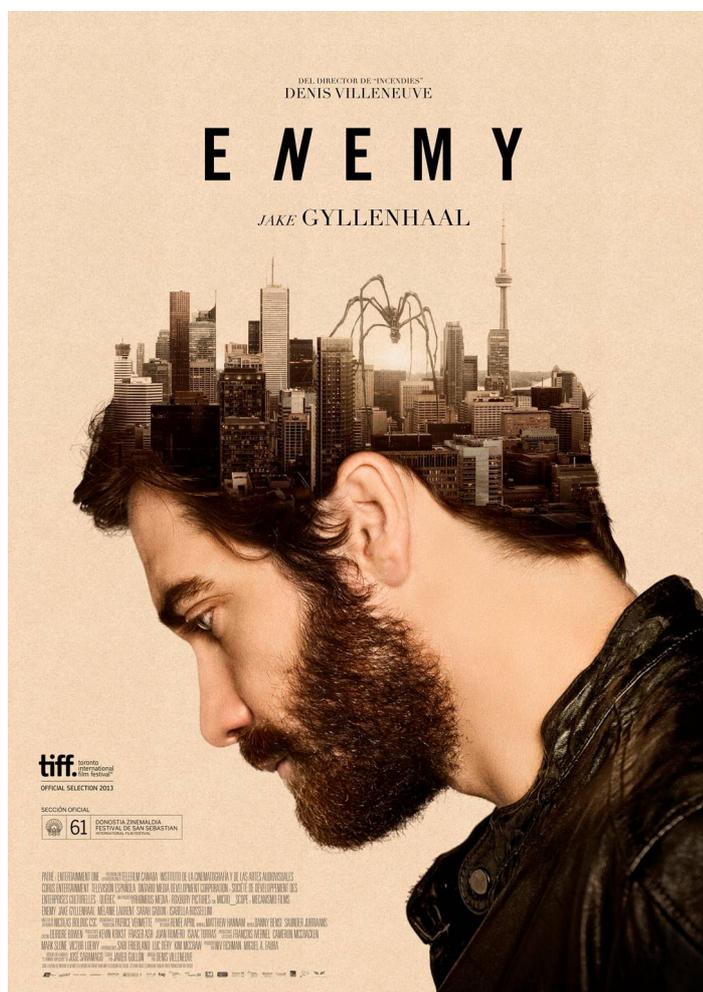


Ilustración 6. Cartel de la película *Enemy*. Fuente: Revista Fotogramas

Título: Enemy

Dirección: Denis Villeneuve

Producción: Kevin Feige

Guión: Javier Gullón

Basada en: *El hombre duplicado* de José Saramago

Música: Daniel Bensi y Saunder Jurriaans

Fotografía: Nicolas Bolduc

Montaje: Matthew Hannam

Protagonistas: Jake Gyllenhaal, Mélanie Laurent, Sara Gadon e Isabella Rossellini

País: Canadá, España y Francia

Año: 2013

Duración: 91 minutos

Género: Suspense, misterio

Idioma: Inglés

Compañías productoras: Pathé International (as Pathé), Entertainment One, Rhombus Media, Roxbury (as Roxbury Pictures), micro_scope y Mecanismo Films

Distribución: E1 Films (Canada), Alfa Pictures (Spain), A24 Films (United States)

5.2.2. Sinopsis

Enemy comienza con una escena de un plano de una gran metrópolis mientras escuchamos un mensaje de contestador: es una madre preocupada por su hijo. A continuación se nos presenta una escena onírica llena de suspense en la que un hombre (Jake Gyllenhaal) se adentra en una especie de club de striptease con muchos hombres para finalmente observar a una araña.

A partir de aquí la película nos presenta a Adam Bell: un profesor de Historia en la Universidad con una vida monótona, aburrida y repetitiva. Tiene una amante con la que se suele ver varias noches a la semana, pero no comparten más que eso.

Un día decide, por recomendación de un colega, alquilar una película, *Where there's a will there's a way*. En ella observa algo que le inquieta: hay un personaje que es exactamente igual que él. Intranquilo, comienza a investigar en internet quién es ese actor, y pronto da con la dirección de su agencia de talentos, y su nombre: Daniel Saint-Claire. Va a la agencia y le reconoce el portero, pero le llama 'Anthony'. El portero le da el correo de Anthony, y con ello su dirección y su verdadero nombre: Anthony Claire. Adam decide llamar a casa de su doble desde una cabina enfrente de su dirección, la mujer de Anthony, Helen, le contesta pensando que es una broma de su marido, pero pronto se da cuenta de que en realidad no está hablando con su marido.

Adam se siente realmente angustiado, y decide volver a llamar para finalmente hablar con su doble, algo que termina con Anthony realmente cabreado pero muy intrigado. Su mujer, embarazada, desconfía y piensa que está viéndose con otra mujer. Ambos quedan en que esas llamadas sólo han sido incidentes pero finalmente ambos deciden ir en busca de Adam, Helen va a verle a la universidad para comprobar que es exactamente igual a su marido, por lo que habla con él y le cuenta lo que ha visto y que cree que le oculta algo. Anthony decide quedar con Adam para salir de dudas, y ambos deciden verse en un hotel a las afueras, para confirmar que son exactamente iguales, incluso tienen la misma marca en el pecho.

Adam decide que se tiene que alejar y olvidar del tema, pero Anthony se queda muy intranquilo, y va a su casa hasta dar con la existencia de su amante, a la que persigue por toda la ciudad. La madre de Adam le tranquiliza, viendo lo de su doble como una locura imposible y haciendo ver que él es su único hijo por lo tanto el otro solo es una persona que se parece mucho a él.

Anthony va a ver a Adam, y le propone un trato: quiere tener una aventura con la amante de su doble, así que amenaza a Adam para que le dé su ropa y sus cosas y así hacerse pasar por él para poder acostarse con su amante. Pero Adam no se va a quedar con los brazos cruzados, decide hacer lo mismo que su doble y va a casa de Anthony. El portero confunde a Adam con Anthony y le pide que le vuelva a ayudar para regresar a un sitio, sin dar muchos más detalles.

Adam se queda en casa de Anthony hasta que Helen llega y le confunde con su marido, así que decide seguirle el juego. Sin embargo, antes de ir a dormir le pregunta que qué tal en la Facultad, por lo que ella en realidad sí sabe quién es en realidad pero decide ignorarlo y pasar la noche junto a Adam.

Por otro lado, mientras la amante y Anthony hacen el amor, ésta se da cuenta de que en realidad el hombre con el que está no es quien dice ser, ya que tiene una marca en el dedo de un anillo, y ésta entra en pánico, así que le obliga a volver cuanto antes. Mientras una mujer rechaza por completo la idea de estar con alguien que no es quien dice ser, la otra está ansiosa por estar con alguien que no es su marido.

Finalmente Anthony y la amante de Adam tienen un accidente de coche bastante fuerte debido a que ambos estaban discutiendo.

Por la mañana, Adam escucha por la radio que ha habido un accidente y las carreteras estarán cerradas, pero decide apagar la radio. Después decide abrir la carta de Anthony que robó en su agencia, para descubrir en su interior una llave. Adam le dice a Helen que esa noche tiene la intención de salir, y cuando se da cuenta ve a su mujer convertida en una araña gigante.

5.2.3. El Doble en *Enemy*

Desde el comienzo de la película se pueden apreciar situaciones, momentos y acciones que dan lugar a la confusión, y que hacen que sea difícil saber qué está pasando realmente. Sin embargo, si se unen ciertas piezas del puzzle podemos descifrar una historia muy sencilla en su esencia pero muy complicada cuando entra el factor humano.

Ambos personajes tienen personalidades muy distintas y muy marcadas, lo que hace que al comienzo sea fácil diferenciarlos, pero gracias a pequeños detalles te das cuenta de que no están tan lejos el uno del otro. Como Saramago, Villeneuve nos presenta a la misma persona: esto se hace evidente cuando se descubre que ambos tienen la misma marca en el pecho. A partir de aquí el espectador tiene que seguir las pistas que el director nos da para averiguar la verdadera historia. En una entrevista, para él *Enemy* es ‘This movie (...) It’s the story of a man that has an affair and is married (...) he’s going back to his woman and we see that from the subconscious point of view’ (Villeneuve, 14 dic 2014). Una vez vista la película, es difícil sacar una conclusión clara y una interpretación que sea acorde con lo que el director nos quiere decir, ya que las piezas del puzzle que nos ha regalado están muy desordenadas, pero hay algunas que son clave para resolver el misterio sobre qué papel tiene el doble en esta película, en la frase que nos muestra al principio de la película (min 1:47) ya nos lo advierte: ‘Chaos is order yet undeciphered’, como hace Saramago también al comienzo de la novela.

Como Villeneuve nos dice y nosotros deducimos a través de la escena de la marca en el pecho y algunas otras que desarrollaremos a continuación, hay una única persona en realidad y todo lo que vemos está pasando dentro de su cabeza: sus dos personalidades, Adam y Anthony, luchan de alguna manera a causa de las tres mujeres: su madre, su mujer y su amante.

Una de las pistas más claras que indican qué está pasando es la foto rota que utiliza Adam en el minuto 21:21 del film para compararse con el actor. Como él en ese momento tiene barba y el actor no, decide coger una foto antigua que tenía en su casa en la que sale sin barba para compararla con una foto actual del actor que encuentra por internet. Posteriormente, en el desenlace de la película, min. 73:08, vemos esa misma fotografía pero sin romper en casa de Anthony, en la que sale con su esposa. Anthony y Adam es la misma persona pero en distintos momentos de su vida, Anthony es el *yo* del pasado y Adam es el *yo* del futuro, o algo así es lo que se puede deducir.



Ilustración 7. Fotograma de *Enemy* de Denis Villeneuve min 21:21

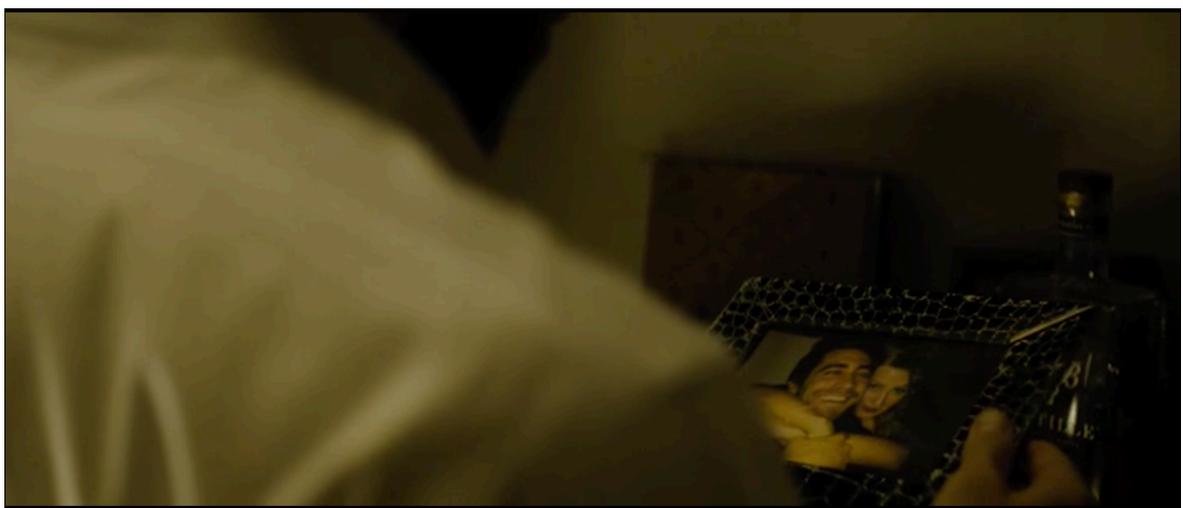


Ilustración 8. Fotograma de *Enemy* de Denis Villeneuve min 73:08

Uno de los momentos que causa confusión en la película pero que también explica que son la misma persona es cuando Adam va a visitar a su madre y ésta le dice ‘You are my only son, I am your only mother. You have a respectable job, a nice apartment and since we are being frank here, I think you should quit that fantasy being a third-rate movie actor’ (Min 60:44).

El espectador aquí no entiende por qué la madre de Adam le dice que pretende ser actor cuando él ni siquiera lo ha mencionado y no ha dado indicios de que quiera serlo. Además, esta afirmación no concuerda con el mensaje de contestador que le deja su madre y escuchamos nada más empezar el film, en el que se le ve preocupada por el estado de su vida y por el lugar donde vive. Igualmente, en el minuto 79:15, Helen, abrazada a Adam pensando que es su marido Anthony, le pregunta ‘Did you have a good day at school?’. Lo que a priori puede parecer una revelación de Helen, dándose cuenta de que en realidad está con Adam y no con su marido, en realidad es una pista que nos indica que Anthony ya trabaja de profesor, por lo que son la misma persona.

Un elemento que usa Villeneuve heredado del arquetipo clásico del doble es la utilización de un espejo. En el min 61 se puede ver a Anthony discutiendo con su reflejo sobre si le es infiel con su esposa, para segundos después cambiar de escena a una en la que ocurre exactamente lo mismo, pero en vez de ser el acusado su reflejo, lo es Adam.

Una vez deducido que es la misma persona, la clave está en saber qué está ocurriendo en la película, y cómo entender el desorden temporal que Villeneuve nos presenta. Algo clave para entender este desorden es lo que explica Adam en una de sus clases, cuando hablando de dictaduras dice que hay ‘pattern that repeats itself’ (min 6), para continuar en la siguiente clase diciendo en el min. 18:09 ‘It was Hegel who said all the great world events happen twice, and then Karl Marx added: the first time it was a tragedy, the second time it was a farce’. Lo que está pasando en su vida, al igual que él mismo, se está repitiendo, y no sabemos cuántas veces lo ha hecho.

Debido a que lo que vemos en el film es lo que pasa en el subconsciente del protagonista, hay muchos espacios en blanco y cosas sin concordar realmente, por lo que es complicado adivinar qué es real, qué no, qué se está repitiendo y cuántas veces. Sin embargo, se puede deducir cierto orden en el film gracias a esas pistas que nos da a lo largo de éste.

El orden ‘cronológico’ – entre comillas porque en realidad no existe un orden real– en el que comienza la historia podría ser el siguiente:

Anthony/Adam es un actor de segunda que vive con su esposa en un bonito piso. Su esposa queda embarazada y debido a esto deja el trabajo de actor que tenía para dedicarse a la docencia y poder mantener a su futura familia. Una prueba de esto es cuando Adam va a la agencia de talentos y el guardia de seguridad le dice que no le veía desde hacía como seis meses (min 24:40), justo el tiempo en el que su mujer está embarazada. En ocasiones le ha sido infiel a su esposa con Mary y ha asistido a clubes de striptease (en la escena inicial se ve cómo acude a uno todavía casado ya que lleva la alianza). A este club de striptease privado acude en una ocasión con su portero (se puede deducir en la conversación que mantiene con Adam en el ascensor en el min 68, y en dos escenas que son dobles: en la del minuto 2, cuando Anthony le abre la puerta del club a él, y la del minuto 69, cuando es el portero el que le abre la puerta al otro de su casa).



Ilustración 9. Fotograma *Enemy* de Denis Villeneuve min 2



Ilustración 10. Fotograma *Enemy* de Denis Villeneuve min 69

Su mujer descubre que éste la engaña, es por ello que finalmente se divorcian y Anthony se va a vivir al piso mugriento que al principio del film describe su madre. Se deja barba y comienza a tener una vida deprimente y repetitiva. La película refleja cómo se repite esta historia dentro de la cabeza del protagonista, ya que es algo que le ha atormentado y con lo que está obsesionado. Esto le ha causado problemas de identidad, por eso en su subconsciente va pasando de una identidad a otra dependiendo del estado en el que se encuentre y el momento de su vida en el que se encuentra.

Villeneuve nos presenta a una persona y su vida rota a pedazos, el doble representa sus errores, su nostalgia de una vida pasada y cómo el ser infiel y su manera de vivir la sexualidad ha trastornado su cabeza. El guionista describe a los protagonistas así:

Adam y Anthony son las dos caras de una misma persona. La película es una exploración psicológica de un personaje conociéndose y aceptándose a sí mismo. (Javier Gullón, comunicación vía e-mail, 14 de Mayo de 2018)

Al igual que el doble de Saramago, se trata de un desdoblamiento, en el que sus personalidades van naciendo y muriendo según lo que pase en su cabeza. Adam y Anthony son el mismo y a la vez no son nadie, como ocurre con el doble de *El hombre duplicado*. Un detalle que Villeneuve afirma es que esta fragmentación, como ya hemos comentado, está muy relacionada con la intimidad sexual y cómo el protagonista no sabe administrarla de manera correcta:

En mi caso es una experiencia del subconsciente ya que dentro de él hay un espacio muy oscuro, como un espectro sexual, donde un hombre vive una continua perversión y le es arrebatada su intimidad, siendo incapaz de amar. Así que con el fin de volver a su vida normal, su parte más narcisista embiste contra el ente de su deseo sexual con el fin de destruirlo. Y justamente esa perversión nace a partir de la relación con su madre, y todos los personajes de esta película están en parte, inspirados por los propios actores que le dan vida. Con lo que me lleva a decir que esta película es en parte como un documental sobre el verdadero subconsciente de Gyllenhaal. (Villeneuve, 28 marz 2014)

También se utiliza, como en la novela, el elemento del disfraz: la barba y el anillo son claves en la historia para entender qué está pasando, y qué Adam/Anthony estamos viendo en cada momento. Adam está confuso cuando ve que en la foto de su yo del

pasado sale afeitado, y por lo tanto su *yo* del pasado se parece más a ese actor de internet que a su *yo* del presente.

Saramago en su novela es sutil cuando utiliza las palabras *espejo* o *reflejo*, mientras que Villeneuve es más evidente cuando Anthony le habla directamente a su reflejo como si le estuviera hablando a su doble, haciendo que el arquetipo de la sombra y el espejo del que Rank habla se reproduzca en esa escena de manera casi literal.

En definitiva, la utilización del doble en la película tiene mucho que ver con la del libro, y aunque la manera de contar la historia que tiene Villeneuve es en muchas ocasiones distinta a la de Saramago, la intención de mostrar la fragilidad de la identidad es la misma. La finalidad de la utilización de la figura del doble en ambos casos es igual: no somos los mismos a lo largo de nuestra vida, dependiendo de las circunstancias nos comportaremos de una manera u otra y eso desembocará en ciertos momentos en la duda de quién somos en realidad.

5.3. *El hombre duplicado* y *Enemy*

5.3.1. Adaptación por Javier Gullón y Denis Villeneuve

Al igual que el proceso de creación de cualquier obra es distinto, el proceso de adaptación de una obra ya creada a otro formato también lo es. En este apéndice veremos cómo fue ese proceso según el punto de vista de sus creadores, y cómo fue el resultado de la obra en sí y en comparación con la novela.

En aquella época yo estaba muy ocupado con *Incendies* pero, después de trabajar en dos cintas muy oscuras, tenía ganas de algo más sencillo. Algo que me diera la oportunidad de trabajar con un solo actor, de construir una relación con él y de explorar su interpretación. Leímos libros y más libros, pero con *El hombre duplicado* lo tuve clarísimo desde el principio. Se trataba de una historia muy extraña y también representaba algo muy diferente a mi trabajo previo. Quería ponerme en peligro; un reto. (Villeneuve, 26 marz 2014)

Así describe Villeneuve cómo surgió la idea de adaptar *El hombre duplicado* a la gran pantalla. La adaptación del guion estuvo a cargo del español Javier Gullón, con el

que se ha contactado personalmente para resolver algunas dudas de este TFG. Una de ellas fue sobre la finalidad que tienen ambas obras

En un momento dado, muy al principio del proceso de desarrollo del guion, Denis y yo quisimos hablar con José Saramago, autor de la novela. Nos reunimos en Montreal (Denis y yo) e hicimos una lista de preguntas, cuestiones clave que queríamos saber para intentar tener la mayor cantidad de información posible antes de escribir el guion. Nuestra intención no era ser fieles o no, sino saber, tener la información para poder decidir por dónde tirar. El caso es que preparamos la lista de preguntas y se las enviamos a nuestro productor, quien iba a organizar el encuentro. A la mañana siguiente, me desperté en el hotel, abrí el ordenador y en todos los periódicos estaba la noticia: José Saramago había muerto. Al quedarnos sin sus respuestas, decidimos seguir nuestros instintos, elegir nuestro propio camino... y también nuestro propio fin. (Javier Gullón, comunicación vía e-mail, 14 de Mayo de 2018)

Villeneuve habla así del proceso de creación del guion junto con Gullón:

La verdad que fue un proceso muy bonito y apasionante porque desarrollamos una fuerte conexión creativa entre dos personas de distintas culturas. (...) la verdad que nos entendimos perfectamente desde el principio y nos hicimos muy amigos. Javier es una persona muy generosa y la verdad que tuvo que aguantar mucho y trabajar muy duro para escribir la película que quería. Es curioso, pero *Enemy* es uno de mis proyectos más personales y Javier estaba continuamente en contacto conmigo, a pesar de estar al otro lado del océano. Y al final fueron unos meses en los que creamos una curiosa conversación creativa. (Villeneuve, 28 marz 2014)

Javier Gullón habla de qué les inspiró a ambos para crear *Enemy*:

(...) lo que nos inspiró a nosotros, más allá de la novela en sí: Hitchcock, quizás *Vertigo* especialmente; Kubrick; y por último nuestras propias vidas, nuestras experiencias personales. Pese a ser una adaptación, *Enemy* es una película muy personal tanto para Denis como para mí. Personal no en el sentido de que la hemos hecho nosotros sino en el sentido de que habla de nosotros. (Gullón, comunicación vía e-mail, 14 de Mayo de 2018)

Ambos directores y la película mencionada han tratado, como ya hemos visto, el tema del doble y la dualidad en sus películas. Villeneuve (27 marz 2014) incluye a *Persona* de Ingmar Bergman (1966) como una de sus películas favoritas sobre dobles.

En el proceso también tuvo mucho que ver el actor protagonista Jake Gyllenhaal, más de una vez Villeneuve ha explicado que su punto de vista está muy presente en la película, más allá de su actuación, y él describe su aportación a la adaptación así:

I think the biggest challenge see in *Enemy* is sort of finding the narrative as we went along in, (...) and we'd all Denis, Javier and Nicholas our cinematographer we had to come together many times so sort of just check in that we are all in the same place, (...) And sometimes we would discover something and it wouldn't work that was written and then we'd have to find another way around it (Jake Gyllenhaal, 2014)

Como Gyllenhaal dice, el proceso no fue del todo ordenado y todos colaboraron para dar su visión, siendo el resultado de la película la unión de varios puntos de vista sobre el tema del doble, a través de lo que Saramago plantea

Más que a la novela de Saramago en sí, quería ser fiel a las sensaciones que produce su lectura. Es más bien una interpretación que una adaptación, en realidad. Hay un bajo tanto por ciento de hechos coincidentes en ambas, más allá de que su argumento sea el mismo. Me tomo demasiadas libertades como para llamarla adaptación. Diría que más bien está inspirada por la obra literaria (Villeneuve, 31 marz 2014)

Puede que por ello Villeneuve no quisiera titular la película igual, y decidiera llamarla *Enemy*. De esta manera plantea una nueva pregunta, ¿quién es el enemigo? La respuesta una vez visualizada la película está clara: él mismo es su propio enemigo. Sin embargo, antes de visionar la película o leer la novela ambos empiezan el planteamiento de forma muy distinta: mientras Saramago hace alusión al primer punto de giro de la historia, Villeneuve plantea de primeras que hay una problemática intrínseca en la obra, y por consiguiente, en la existencia de un doble. Saramago espera hasta el final hasta desvelarnos esto último, mientras que Villeneuve nos da un spoiler que hace que la experiencia ya comience de manera distinta.

El resultado de la película, como ya hemos expuesto, es una adaptación libre y con muchos tintes de la novela de Saramago pero también con actualizaciones a su año (por

ejemplo, en el sentido tecnológico) y con nuevas significaciones al incorporar elementos cinematográficos. Por ejemplo, las paletas de color utilizadas en la película, así como el montaje tienen el mismo efecto que el estilo gramatical (sin guiones de diálogo o puntos) de Saramago: cierta reiteración en los días, así como confusión en el espacio y tiempo en el que está el personaje.

The colors, first of all, are based on what I had in mind as I was reading the book. The book is set in a metropolis that feels like its somewhere in the south, and there was a description of this yellowish atmosphere (...) The idea was to shoot the city as it is but bring in the atmosphere of the book, the pressure that was inside the book. (Villeneuve, 26 feb 2014)

Villeneuve apenas distingue a través de la cámara quién es quién: no utiliza planos o colores distintivos para diferenciar a Adam de Anthony, de la misma manera que Saramago amontona los diálogos haciendo confusa la diferenciación entre un personaje y otro (sea cual sea el personaje, aunque esta diferenciación se hace más complicada cuando Tertuliano habla con su Sentido Común). Por ejemplo, este es un fragmento de la primera conversación telefónica entre Tertuliano y Antonio, en el que cada vez es más complicado saber quién de los dos está hablando:

Me llamo Tertuliano Máximo Afonso y soy profesor de Historia en la enseñanza secundaria, A mi mujer le ha dicho que se llamaba Máximo Afonso, Se lo dije para abreviar, el nombre completo es éste, Muy bien, qué desea, Ya habrá notado que nuestras voces son iguales (...) No sólo en las voces nos parecemos, Qué quiere decir, Cualquier persona que nos viese juntos sería capaz de jurar por su propia vida que somos gemelos, Gemelos, Sí, más que gemelos, iguales, Iguales, cómo, Iguales, simplemente iguales, Usted perdone, no lo conozco, ni siquiera puedo estar seguro de que su nombre sea realmente ése y que su profesión sea la de historiador. (p. 244)

El director traduce esta confusión poniendo plano y contraplano de Adam y Anthony, de manera que parezcan un reflejo, por ejemplo en su primer encuentro:



Ilustración 11. Fotograma *Enemy* de Denis Villeneuve min 51:32



Ilustración 12. Fotograma *Enemy* de Denis Villeneuve min 51:37

Otro encuentro, esta vez en el que están en una discusión, y de nuevo sólo les diferencia el carácter agresivo y dominante de Anthony ante la pasividad de Adam:



Ilustración 13. Fotograma *Enemy* de Denis Villeneuve min 63:30



Ilustración 14. Fotograma *Enemy* de Denis Villeneuve min 63:17

La diferenciación se hace evidente gracias a la interpretación de Jake Gyllenhaal, que dota a cada personaje de cierto lenguaje corporal y forma de hablar muy característicos para cada uno, del mismo modo que Saramago dota a cada doble de un carácter, y aunque no lo podemos ver con los ojos, describe cómo ciertas reacciones son propias de uno y no del otro, ‘(..) pero la insólita dureza de la mirada de Tertuliano Máximo Afonso no le permitía dudas, el pacífico, el dócil, el sumiso profesor de Historia que

trataba habitualmente con amigable aunque superior indulgencia, es en este momento otra persona.' (p.57).

Gracias a la utilización de ciertos colores, en el montaje o en el tipo de planos, Villeneuve traslada la atmósfera confusa y repetitiva de Saramago a la gran pantalla.

Por otro lado, como ya se ha planteado, la base de la película es la obra de Saramago, pero Villeneuve ha adoptado más conceptos e ideas de otras obras.

Uno de los ejemplos más claros lo tenemos en las arañas, inspiradas en parte en las que crea la artista Louise Bourgeois.

When I thought about the spider, there was something specific I was looking for, the feeling from this beast, and that main thing was intelligence. I wanted to see that the spider was a beast that has the characteristic of a strong intelligence, and elegance. (...). So, yes, it's inspired by Louise Bourgeois (Villeneuve, 26 feb 2014)



Ilustración 15. Escultura Maman en Bilbao. Fuente: Museo Guggenheim

Una de las arañas sale justo después de la charla de Adam con su madre (escena en la que también tienen lámparas de araña en la cabeza) y es la más parecida a la escultura de Bourgeois *Maman* (1999), la cual, como indica el nombre, representa también a su madre. Para ambos artistas la imagen de la araña es perfecta para representar la naturaleza de una madre: vigila, es protectora, pero a la vez depredadora, te protege de tus mayores miedos pero a la vez los crea.



Ilustración 16. Fotograma *Enemy* de Denis Villeneuve min 61:02

La araña está presente de todas las formas y tamaños a lo largo del film, pero siempre representando en cierta manera la figura de la mujer: la sexualidad, el peligro, el miedo o la protección que cada una de las mujeres de la vida de Adam y Anthony les brindan. La araña sale al comienzo de la película, cuando están en el club de striptease y parecen esperar con ansias por ver a esa tarántula.



Ilustración 17. Fotograma *Enemy* de Denis Villeneuve min 4:17

De nuevo vemos la figura de la araña cuando en una escena onírica, la cual parece ser una especie de ‘pesadilla’ que tiene Anthony, sale una criatura con cara de araña, pero con el cuerpo de una mujer semidesnuda. Por último, este motivo también sale en

la escena final de la película, cuando Helen se ve representada como una araña gigante, y aun así se muestra asustada frente a lo que acaba de pasar con su marido.



Ilustración 18. Fotograma *Enemy* de Denis Villeneuve min 86:35

Igualmente, a lo largo de la película no vemos sólo arañas, también podemos ver la tela de araña que se teje alrededor de Anthony y que le atrapa en la ciudad, por ejemplo, en forma de cables eléctricos:



Ilustración 19. Fotograma *Enemy* de Denis Villeneuve min 6:28

Así como en la película que descubre a su doble, en la que sale un extra con una corbata que tiene el estampado de una tela de araña, o el accidente de coche, en el que muere a causa de una discusión con una mujer, y por lo que queda atrapado en la tela de araña que se ha formado a raíz de ese accidente.



Ilustración 20. Fotograma *Enemy* de Denis Villeneuve min 83:12

El recurso de la araña es en ocasiones sutil y en ocasiones evidente a lo largo de la película, y es una de las metáforas que más llama la atención en el espectador y más ha causado desconcierto. En todo arte hay elementos que pueden ser de libre interpretación y es eso lo que pretende el autor, como ocurre con la araña de Villeneuve, pero que comparte ciertos esquemas y elementos comunes a través de los que se puede trabajar para obtener una interpretación más concreta. Las arañas son las mujeres para Villeneuve, y esa es su interpretación, pero el espectador puede hacer una propia y no por ello ser incorrecta, ya que si el director hubiera querido que siguiésemos con exactitud sus pasos nos lo habría puesto más fácil.

Por otro lado, hay más ocasiones en las que Villeneuve nos manda mensajes a través de las referencias, y una de las más comunes en el film son las que hace a las dictaduras. Al comienzo de *Enemy*, Adam en una de sus clases cita textualmente a Marx y Hegel, y posteriormente vemos un graffiti que simula una especie de desfile militar con hombres vestidos de traje, al lado del que pasa Adam casi sin darse cuenta al salir de su clase, de manera que Villeneuve crea un símil entre las dictaduras de las que habla Marx y la dictadura que él está viviendo.



Ilustración 21. Fotograma Enemy de Denis Villeneuve min. 6:52

En definitiva, la adaptación que Villeneuve le da a la novela de Saramago abraza muchos de los conceptos que el escritor quería mostrar, e incluye también otros nuevos que dotan de significados y tintes distintos a la película. Ambas obras crean referencias y relaciones entre textos distintas, así como Saramago habla de Plauto, Villeneuve habla de la de Bourgeois, así como Saramago se alimenta de Borges, Villeneuve lo hace de la de Kubrick. Ambas obras comparten la misma historia, pero la manera en la que sus autores se han inspirado en otros textos hace que cambie su manera de mostrarla. Javier Gullón (comunicación vía e-mail, 2018) dice de esto: ‘Creo que la película y el libro tienen muchas diferencias, pero sin duda comparten una atmósfera y un corazón que creo que las acerca’.

Como hemos visto, gracias a la intertextualidad se pueden construir obras semejantes, pero como ocurre con el doble, lo bonito también es saber utilizarla para construir lo que las distingue.

5.3.2. Tertuliano Máximo y Adam Bell

Tertuliano Máximo Afonso y Adam Bell son los protagonistas de las obras de Saramago y Villeneuve, y ambos se ven retratados de forma muy parecida. Los dos son hombres muy aburridos, con vidas monótonas y repetitivas, igual que su trabajo de profesor de Historia. Sus vidas son grises, viven en pisos mediocres y no tienen grandes metas en la vida.

Sin embargo, Saramago nos presenta a Tertuliano como un hombre divorciado, sin dar muchos más datos sobre su ex mujer, sólo que el resultado de su matrimonio fue ‘el remate de un proceso de decaimiento continuo de su propio sentimiento amoroso, que (...) la mujer con quien estaba casado, más recta y entera que él, acabó por considerar insoportable e inadmisibles’ (p. 86-87). Ambos tienen una relación parecida con su madre, a la que van a ver si están preocupados, confían y hacen caso en sus consejos. Ambos dejan de obsesionarse con su doble cuando ésta les dice que no es nada de lo que preocuparse y no tiene nada que ver con ellos.

En palabras de Jake Gyllenhaal (2014) Adam Bell es como ‘Someone who walks into a room and somebody says ‘no’ and they say ‘oh sorry’ and resign themselves’.

Tertuliano y Adam son muy inteligentes, piensan muy bien antes de actuar, no en vano Saramago nos presenta a menudo al Sentido Común de Tertuliano, que le empuja a tomar decisiones correctas y desechar las malas.

Un rasgo diferenciador es que Saramago describe a Tertuliano como un hombre sin barba, mientras que el protagonista de Villeneuve sí tiene. Debido a la importancia que se le da en las obras al disfraz y en este caso a la barba, es curioso que en realidad lo importante no sea el hecho de tenerla o no, sino lo que en realidad simboliza el cambio.

Igualmente, Villeneuve explora mucho más la sexualidad de Adam, y nos enseña que cuando tiene relaciones sexuales con Mary sale su lado más salvaje, y está mucho más cerca de la personalidad de Anthony que de la suya propia. Tertuliano, por su parte, se acerca a Anthony cuando está tan nervioso por la existencia de un doble que tratar el tema le causa reacciones muy raras en él, como describimos en el epígrafe 5.1.4 sobre su encuentro con el profesor de matemáticas.

Tanto Tertuliano como Adam tienen un desarrollo del personaje muy parecido en ambas obras, se les presenta de forma semejante, así como su reacción un poco extraña y miedosa por la aparición de su doble son muy parecidas: ambos, llevados por el miedo, buscan su nombre, no están del todo seguros pero investigan, se reúnen con él tan asustados como intrigados, etc.

Uno de los puntos también diferenciadores entre ambos es cómo dejan ver al final su cambio de personalidad. Cuando Adam se queda con Helena al final del film, descubre la llave del misterioso club. Y decide, en vez de llamar a su madre y quedarse con su mujer en casa, salir esa noche, una decisión que Adam no hubiera tomado nunca en su

estado más puro. Por otro lado, al final de la novela, cuando Tertuliano decide tomar la vida de Antonio, también cambia su personalidad al reaccionar de manera impulsiva al conocer la existencia de otro doble: esta vez no queda con él tímidamente, sino que se decide a verle en seguida y armado con una pistola, muy decidido a hacer lo que haga falta.

Por otro lado, Villeneuve tampoco decide adoptar el nombre Tertuliano Máximo con el que bautiza Saramago al protagonista, sino que decide cambiarlo por algo tan distinto como Adam Bell. Saramago (2003) habla así del nombre de Tertuliano:

(...) insta a acentuar un poco el ridículo de la situación. Es decir, un hombre que tiene un nombre raro, que se llama Tertuliano Máximo Afonso, parece que tiene una interioridad fuerte y se da cuenta de que existe, de que tiene un duplicado. Toda la pompa de ese nombre se convierte en nada, en todo, porque se enfrenta a esa realidad brutal de que no le sirve de nada tener un nombre que no se parece a nadie más si existe alguien que es exactamente igual. (...) Al decir Tertuliano Máximo Afonso parece que estoy diciendo todo lo que hay que decir de ese señor, y al final lo que estoy diciendo es nada, porque tendría que decir algo semejante de alguna otra persona que todavía no está presente y que es duplicado cuando aparece.

Saramago le da así al personaje cierta contradicción: aunque su nombre sea único, el poseedor no lo es, así que en realidad nuestros nombres no dicen absolutamente nada sobre nosotros, aunque al mismo tiempo nos digan quiénes somos.

‘Adam Bell’ sí es un nombre más común que el anterior, por lo que quizá Villeneuve no quiere hacer hincapié en lo que Saramago pretende. Por una parte, ‘Adam’ es ‘Adán’ en inglés, un significado muy potente para un personaje como él. ¿Quiere decirnos, en cierta manera, que Adam fue primero y luego llegó su doble? Sería, quizás, Adam la identidad primera, pero eso no significa que sea la dominante, o que aparezca en más medida, sino que el *yo* Adam fue el primero.

5.3.3. Antonio Claro y Anthony Claire

Antonio Claro y Anthony Claire son los doppelgänger de Tertuliano y Adam en la novela y la película de Saramago y Villeneuve, respectivamente. Al igual que sus dobles, también se presentan de una manera muy parecida en ambas obras. Son hombres

decididos, impulsivos, sexuales y dominantes. Ambos tienen un pasado como actor, en el que utilizaban un nombre artístico, los nombres de Daniel Santa-Clara y Daniel Saint-Claire, respectivamente.

Cuando ambos autores nos presentan a este personaje nos lo presentan de manera que queda claro cómo es. Habla con su doble de manera tajante, sin tenerle miedo, es más, se podría decir que de alguna manera se crece al ver que su reflejo es mucho más mediocre y 'débil' que él. Lo que les interesa a ambos no es tener al doble en sí, sino los beneficios que puede tener, y el más claro es la amante: María Paz/Mary. Ambos son infieles y no tienen miedo en hacerse pasar por su doble para conseguir su objetivo. Mientras Tertuliano/Adam se ve muy confundido a la hora de adquirir el *disfraz* que les haga cambiar de identidad, Antonio y Anthony no se plantean el problema de identidad que eso conlleva, se mueven más bien por instintos carnales.

Jake Gyllenhaal (2014) habla de cómo era para él Anthony: 'someone who walks into a room, who's sure of himself and doesn't take a 'no' for an answer'. Gyllenhaal rodó ambos personajes en el mismo período de tiempo, así que su cuerpo es exactamente el mismo en ambos, sin embargo, Anthony parece más fuerte debido a su postura, no tiembla, pisa firme y su mirada es fija y penetrante. Su ropa es desenfadada, oscura y casual, suele llevar una chaqueta de cuero. Saramago no define físicamente a Antonio, y tampoco da muchos detalles sobre la ropa que utiliza, pero debido a su carácter se puede suponer que su lenguaje corporal es como Gyllenhaal lo interpreta.

Quizá para darle un aspecto más agresivo, Villeneuve cambia el coche de Antonio por una moto para Anthony, algo que a la vista le hace mucho más agresivo y 'libre', y la cual usa para seguir a Mary por la ciudad de forma más sutil.

Igualmente, el elemento diferenciador para ambos personajes es la barba que usa Anthony durante todo el film (igual que Adam) menos en las fotos de su pasado como actor. Antonio en la novela lleva bigote en algunas de las películas en su pasado como actor, sin embargo en el tiempo que se encuentra con Tertuliano no lleva barba ni bigote.

Saramago contrasta el nombre del doble con el de Antonio Claro, un nombre de lo más común, que no llama nada la atención, y que probablemente hayan decenas de hombres que se llamen así. Villeneuve en esta ocasión no cambia el nombre, sólo lo adapta al idioma: Anthony Claire, también un nombre común y sin mucha personalidad.

Igualmente, ambos eligen un nombre muy común para su nombre artístico: Daniel. En el apellido dejan entrever su verdadera identidad, Santa-Clara/Saint-Claire. Algo que dice mucho de los personajes es que eligen un nombre artístico que en realidad no se aleja mucho de su verdadera identidad: un nombre común, acompañado de un apellido casi igual que el suyo real, aunque un poco más *disfrazado*. Quizá así Saramago nos quiere plantear cómo el actor está contento con su nombre, por lo tanto también con su identidad, y ni siquiera necesita ponerse un pseudónimo totalmente contrario (lo que hacen artistas como Prince, Marilyn Monroe o Lady Gaga), sino que prefiere dejar esa ‘esencia’ de su nombre real ya que no necesita esconderse tras otra persona. Saramago utiliza el heterónimo inspirado de nuevo por Pessoa.

A lo largo de las dos obras ambos tienen comportamientos y reacciones muy similares: al comienzo de saber de su doble están un poco a la defensiva, luego descubren que se pueden aprovechar de ello y lo hacen. Sus matrimonios son parecidos, a simple vista son felices en su matrimonio pero en realidad son muy infieles y mentirosos, están acostumbrados a ocultarle cosas a sus esposas, y no les importa en absoluto hacerlo.

Su final también es el mismo: los dos mueren debido a un accidente de tráfico a la vuelta de su escapada con la amante del otro, y son confundidos con su doble debido a que el físico es el mismo y llevaban su identificación. En la novela tanto su esposa Helena como la madre de Tertuliano sabe que él no está realmente muerto, pero en la película esto no queda claro.

5.3.4. Personajes femeninos

La importancia de las mujeres en ambas obras es mayor en proporción a su nivel de aparición. Los protagonistas en realidad se mueven en gran medida por ellas: Tertuliano/Adam se tranquilizan y dejan de obsesionarse con su doble cuando su madre se lo dice, Antonio/Anthony sólo quieren hacerse pasar por su doble para acostarse con su amante, y un largo etcétera.

Saramago nos presenta a Helena, la mujer de Antonio, María Paz, la amante de Tertuliano, y Carolina, su madre. Por otro lado, Villeneuve no se diferencia mucho de las mujeres de Saramago: tiene a Helen, la esposa de Anthony, Mary, la amante de Adam, y Caroline, su madre.

a) Las madres. Saramago (2003) habla así de Carolina Afonso:

(...) En el fondo, el personaje fuerte que tiene un papel, por decirlo así, pequeño, es la madre de Tertuliano, Casandra. Lo que teme que ocurra, ocurrirá, de alguna forma ella lo anuncia, pero la máquina está en movimiento (...)

La madre de Tertuliano es relacionada a lo largo de toda la novela directamente con Casandra, la mujer que advirtió en Troya sobre el peligro de introducir el caballo de madera, como hemos visto en el epígrafe 5.1.3.

Al igual que Saramago, para Villeneuve una figura muy importante, aunque apenas salga en pantalla, es la madre de Adam. Ocurre lo mismo que con la figura de la araña gigante: apenas dura unos segundos pero el espectador queda muy impactado por esa imagen, así nos transmite el director la sensación que tiene Adam con respecto a ella: aunque apenas tenga una breve conversación con ella, es capaz de cambiar su perspectiva. La *araña* de Villeneuve es la *Casandra* de Saramago.

Las dos maneras que tienen ambos autores de enfocar la figura de la madre se diferencia en pequeños matices, pero muy importantes. Debido a la diferencia en los finales, también hay un punto en el que ambas madres se distinguen. Saramago continúa con la perpetuación de la importancia de la madre para Tertuliano, y es informada inmediatamente de que su hijo en realidad está vivo, detalle que deja la relación que tienen ambos en muy buen lugar. Sin embargo, en *Enemy*, al final de la película, Adam rechaza llamar a su madre (o la madre de Anthony) ya que se centra en esa llave (y lo que ella connota). La relación con la madre queda pues, muy afianzada en un caso y muy distante en el otro.

b) Esposas y amantes. En ambas obras vemos cómo cada doble tiene una mujer que en cierta manera completa su identidad. Ellas son manipuladas por los hombres en quien confían para que ellos logren su propio beneficio.

Saramago (2003) responde así a la pregunta de si las mujeres son las engañadas en la novela:

En este caso sí, y la razón es muy sencilla: es porque al hombre, y en este caso concreto Tertuliano Máximo Afonso, le falta la valentía moral para enfrentarse a esa realidad, y hace lo peor que puede hacer, que es usar, manipular a la mujer de quien es novio, (...) Él la usa y ella, porque lo

quiere, lo hace, pero sin conocimiento de causa, y esa es la deslealtad máxima, es decir, él la usa sin decir para qué la usa y sin confiar en ella, y sobre todo sin confiar en sí mismo porque en el fondo, al no confiar en ella, lo que ocurre es que no tiene confianza en sí mismo. No significa que los personajes masculinos sean más fuertes que los femeninos porque ni Antonio Claro ni Tertuliano Máximo Afonso son, efectivamente, personajes fuertes.

María Paz y Mary están también retratadas de forma muy parecida en ambas obras, pero tienen un destino igual: mueren a causa de un accidente de tráfico. Ambas quieren algo más con el hombre con el que se acuestan, y ambas tienen la misma reacción cuando saben que el hombre con el que están no es quien dice ser.

Helena y Helen, por su parte, tienen también una personalidad muy parecida en ambas obras, siendo pasivas, equilibradas y muy inteligentes. Una gran diferencia es que Helen está embarazada de seis meses y Helena no. Además, su final es muy parecido, Helen le pide a Adam que no se vaya, mientras Helena le pide a Tertuliano que se haga pasar por su marido fallecido. Ambas prefieren al tranquilo, fiel y hogareño profesor de Historia.

Saramago tampoco es muy descriptivo en ambas mujeres, pero las dota de un carácter parecido: inocentes, guapas y dulces. Tanto Tertuliano como Antonio se sienten atraídos por las dos mujeres e incluso las comparan. Este rasgo se ve más acentuado en la adaptación de Villeneuve, el cual las muestra como mujeres *dobles*, en un sentido menos estricto. Ambas son de piel clara, rubias (incluso llevan en ocasiones el mismo recogido), atractivas, dulces y comprensivas. Cuando cada doble analiza a la mujer del otro, ambos se fijan en sus zapatos: los zapatos de Mary son de estampado de leopardo y tacón alto y los de Helen son rojos de medio tacón. Esta diferenciación es importante, ya que ambos son unos zapatos muy parecidos, pero sus diferencias son las que definen también el doble al que no pertenecen (los tacones de Helen son más discretos y clásicos, como Adam, y los de Mary son más salvajes y atrevidos, como Anthony).

5.3.5. Comparativa de los finales

Una de las cosas en las que se diferencia la adaptación y el libro original, como ya hemos dicho, es en el final. Gullón (comunicación vía e-mail, 2018) lo explica así:

En cualquier proceso de adaptación llega un momento en el que tienes que alejarte del material original, dejar que la película vuele sola, tome sus propias decisiones. *Enemy* nos pedía a gritos otro final y este fue al que nos llevó la historia.

Enemy se aleja de la idea de Saramago de multiplicidad, y se inclina por presentarnos a un único doble. Prefiere centrarse en cómo Adam, al cambiar de identidad, no sólo ha adoptado la vida de Anthony, sino también su personalidad. Algo de lo que se da cuenta el espectador fuera de la pantalla, y dentro de ella su mujer Helen, a la cual le atemoriza la idea.

Saramago, también nos muestra ese punto de vista, ya que la reacción de Tertuliano al descubrir al principio de la novela que tiene un doble, es muy distinta de la primera: él es otra persona, y no sólo porque haya adquirido otra identidad, sino también porque las circunstancias por las que ha pasado le han cambiado por completo. Ya no quiere ser el tímido y precavido profesor, sino un hombre fuerte que defiende lo suyo, ha adquirido las mejores cualidades de Antonio, pero preservando su inteligencia, y no sabemos si eso le va a hacer más fuerte y con una personalidad más marcada o le va a terminar enloqueciendo. El escritor también plantea la idea de que nuestros *yoes* en realidad pueden llegar a ser infinitos, ya que continuamente vamos cambiando nuestra verdadera personalidad, y matando a uno, pueden nacer más.

Por lo tanto, en realidad ambos finales no están tan lejos, son historias muy parecidas, muy simples, pero contadas de maneras distintas, lo que a priori puede parecer algo que es muy distinto en realidad nos plantea la mismas ideas y reflexiones: nuestro yo cambia a lo largo del tiempo, no podemos permanecer estáticos durante toda nuestra vida porque incluso eso nos haría cambiar.

Es algo que pasa en *Orlando*, en *Black Swan* o en *The Fight Club*. Cuando encontramos una parte de nosotros mismos que no nos gusta y la destruimos, también estamos haciendo daño a las otras partes de nosotros que sí aceptamos, ya que el *yo* es en realidad una totalidad, y no varias partes independientes. A Tertuliano y Adam les afecta directamente todo lo que hacen Antonio y Anthony desde la primera vez que conocen su existencia. El mensaje está ahí y es idéntico: no podemos escapar de nosotros mismos.

5.3.6. Círculo y Dualidad

Dos de los conceptos más obvios que se plantean en ambas obras es el círculo y la dualidad. Ambos autores se apoyan en el concepto de circularidad para explicar la dualidad: lo relacionan como algo que se repite, que pasa por ciertas fases para luego volver a empezar de la misma manera, creándose así cierto reflejo.

Una de las primeras veces en las que vemos de forma clara que Saramago quiere hablar de circularidad es cuando Tertuliano plantea a sus colegas la idea de dar las clases de Historia de adelante hacia atrás, ya que lo ve más efectivo, algo que a los demás les causa risa: ‘la única decisión seria que será necesario adoptar en lo que atañe al conocimiento de la Historia, es si deberemos enseñarla desde detrás hacia delante o, como es mi opinión, desde delante hacia atrás’ (p. 62). De hecho, cuando el director le llama a su despacho para hablar sobre ese tema, a Tertuliano le viene a la cabeza la redundancia de los acontecimientos:

(...) le obligará a sustituir por una banalidad al alcance de cualquier persona de razonable memoria lo que hasta hoy pensaba que era una intersección entre su rutinaria vida y el majestuoso flujo circular del eterno retorno. (p. 107-108)

Esta reflexión y el eterno retorno no están puestos en este caso de manera arbitraria por Saramago, sino que quiere plantar la semilla para que el lector vaya pensando en lo que el tema del eterno retorno significa.

Villeneuve, por su parte, muestra la vida de Adam como un círculo en el que está sumido y todos los días son iguales para él. Habla de repetición cuando el protagonista en sus clases cita a Hegel y a Marx y sus teorías de la repetición en las dictaduras. *Enemy* se puede ver de atrás hacia delante, como ya hemos planteado, podría empezar de cualquier parte que seguiría ocurriendo lo mismo. Además, el director incorpora las ideas de Milan Kundera sobre el eterno retorno que plantea en *La insoportable levedad del ser* (1984), novela en la cual narra cómo, si los hechos se repiten, éstos pierden peso e importancia, algo que está relacionado con el tormento que sufre Adam al saber que quizá él no es tan importante si existe un duplicado.

Saramago culmina la circularidad de los hechos en su novela con la última llamada telefónica de Tertuliano y el último doble:

No somos parecidos sólo en las voces, No le entiendo, Cualquier persona que nos viese juntos sería capaz de jurar que somos gemelos, Gemelos, Más que gemelos, iguales, Iguales, cómo, Iguales, simplemente iguales, Acabemos con esta conversación, tengo que hacer, Quiere decir que no me cree, No creo en imposibles, Tiene dos señales en el antebrazo derecho, una al lado de otra, Las tengo, Yo también, Eso no prueba nada, Tiene una cicatriz debajo de la rótula izquierda, Sí, Yo también. (p. 437-438)

La cual es un calco de la llamada de Tertuliano a Antonio:

No sólo en las voces nos parecemos, Qué quiere decir, Cualquier persona que nos viese juntos sería capaz de jurar por su propia vida que somos gemelos, Gemelos, Sí, más que gemelos, iguales, Iguales, cómo, Iguales, simplemente iguales, (...) Tiene dos marcas en el antebrazo derecho, una al lado de la otra, longitudinalmente, Las tengo, Yo también, Eso no prueba nada, Tiene una cicatriz debajo de la rótula izquierda, Sí, Yo también (p. 244-245)

Sin embargo, el planteamiento del círculo y la repetición se plantea de manera en la que se ve a los protagonistas como títeres ciegos de su vida, no ocurre de forma literal esa repetición sino que la utilizan más bien para argumentar que, en realidad, hazlo que hazlo, no decides las consecuencias de tus actos.

6. CONCLUSIONES

Para finalizar con este TFG, es importante ver cómo se han abordado los objetivos planteados.

En la actualidad, las obras literarias y audiovisuales están fuertemente relacionadas en cuanto a los temas que tratan. Por ello, en este trabajo se ha observado cómo es tratada hoy en día la intertextualidad y la importancia de crear unos conceptos básicos sobre ésta para profundizar sobre cómo los textos se relacionan entre sí, sobre todo cómo puede evolucionar un tema en concreto como es el del doble. La influencia de la literatura sobre el cine es indiscutible, y en este tema en concreto ha tenido muchísima importancia, algo que hemos podido observar a través de los cuantiosos ejemplos de novelas y obras audiovisuales que se ha propuesto.

En este trabajo se ha realizado un análisis sobre cómo ha evolucionado la figura del doble a través de los años, cómo ha pasado de ser un tema filosófico y religioso a representar un papel protagonista en la temática de las novelas más importantes. Autores como Virginia Woolf, E.T.A. Hoffman o Edgar Allan Poe han escrito sobre ello, generando debate y haciendo que este tema evolucione y crezca. Se ha hecho un repaso a las tipologías para comprender más la utilización de esta figura, y hemos visto su relación con la sombra o el espejo, algo fundamental para entender las características que posee.

Se ha analizado la novela *El hombre duplicado*, viendo las influencias que José Saramago ha tenido para escribirla, así como su relación con otras novelas y con el contexto cultural. Se ha profundizado sobre la finalidad de la utilización de esta figura en la obra, así como su tipología y su relación con otros temas que aparecen, como la circularidad.

Por otro lado, en cuanto a la adaptación *Enemy*, se ha examinado de qué manera Saramago ha influenciado esta obra, así como otros creadores (Louise Bourgeois o Hitchcock) han inspirado ciertos rasgos a esta película. Se ha analizado en profundidad las significaciones que tanto la figura del doble como otros elementos claves han tenido en la película.

Por último se ha observado el discurso común que tienen ambas obras, todo lo que las une tanto en forma como en contenido, y también aquello que las diferencia. Por ello se podría considerar que *Enemy* es el doble de *El hombre duplicado*, es su reflejo, se ha

creado a partir de la novela. Sin embargo, en este caso la existencia de una no anula a la otra, al contrario, se revalorizan mutuamente.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, T. (2011). *Tensiones filosóficas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bargalló, J. (1994). *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Bolorinos, M. (2016). *El viaje del héroe en Star Wars*. Salamanca: Amarante.
- Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. New York: MJF Books.
- Dolezel, L. (1985). Le triangle du double. Un champ thématique. *Poétique*, (64), 463-472.
- Ferrera, J. R. (2016). *En torno al proceso adaptativo de obras literarias al cine*. *Enunciación*, 21(2) 226-236.
- Freud, S. (1909). *La Novela Familiar de los Neuróticos*. Vol. IX. Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores S. A.
- Freud, S. (1973). *CIX "Lo siniestro"*, Obras completas, Tomo III, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1993). *Textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Altaya.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Herrero, J. (2011). *Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas*. *Çédille*, [online] (Monografías 2), p.28. Recuperado de <https://cedille.webs.ull.es/index-M2.htm> [Accessed 21 Apr. 2018].
- Hill, R. (2016). El resplandor. En A. Castle. (Ed.), *Los archivos personales de Stanley Kubrick* (pp. 626-669). Köln, :Taschen.
- Hoffmann, E. T. A. (1814). Historia de la imagen perdida en el espejo (1814). En A. Ibáñez. (Ed.), *A través del espejo* (pp. 129-149) Girona: Atalanta.
- Jourde, P. y Tortonese, P. (1996). *Visages du double. Un thème littéraire*. París: Nathan.
- Jung, C. G. (2007) *Dos escritos sobre psicología analítica*. OC. Volumen 7 , Madrid: Trotta.
- Jung, C. G. (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta.

- Jung, C. G. (2008). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- Kimberley, S. (2009) *A Psychological Analysis of the Vampire Myth*. Essex Student Research Online Vol 1 (1): 38-44
- Kristeva, Julia (1978). *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos [1969].
- Maris Poggian, S. (2002). *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno*. (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Martín, R. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.
- McKenzie, D.F. (1986). *Bibliography and the Sociology of Texts*. London: The British Library.
- Miranda, V. (2015). *El espíritu dual. El hecho artístico desde una mirada gemelar* (Tesis doctoral). Universidad de Vigo.
- Monterroso, A. (1998). *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Mora, K. (2015-2016) *Intertextualidad*. [Material de clase] Semiótica de la comunicación de masas. Universidad de Alicante.
- Pérez García, Y. (2009). *Sistema de puntuación y estilo en las novelas de José Saramago traducidas al español y publicadas en Cuba* (Tesis Doctoral) Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Cuba.
- Plett, Heinrich F. (ed) (1991). *Intertextuality*. Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter.
- Rank, O. (1925). Creencias sobre los espejos (1925). En A. Ibáñez. (Ed.), *A través del espejo* (pp. 255-257) Girona: Atalanta.
- Rodrigo, R. (2016). *El doble en la literatura: genealogía y aproximación psicoanalítica*. (Trabajo Fin de Grado) Universidad de la Rioja, España.
- Rodríguez, M. E. (2005). Teorías sobre adaptación cinematográfica. *El Cuento en red*, (12)

Rodríguez, R. y Mora, K. (2002). *Frankenstein y el cirujano plástico: una guía multimedia de semiótica de la publicidad*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Sanchez, J. L. (2000). *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Saramago, J. (2004). *El hombre duplicado*. Madrid: Santillana

Usón, A. (2009). *Diagnóstico y tratamiento quirúrgico del transexual masculino y femenino*. Zaragoza: Edición Real Academia de Medicina.

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona: Ma non troppo.

Woolf, V. (1929). La mujer del espejo: un reflejo (1929). En A. Ibáñez. (Ed.), *A través del espejo* (pp. 283-290) Girona: Atalanta.

WEB-GRAFÍA:

Carrión, J. (16 de Octubre de 2017) De Quebec al Hollywood replicante: viaje alrededor de Denis Villeneuve. *Nexos*. Recuperado de <https://cine.nexos.com.mx/?p=15457#.W9MvJq0rzEY>

EFE-Colmenarejo (21 de Julio de 2017). José Saramago: «Antes de escribir, escucho la música que hay en las palabras». *Diario de León*. Recuperado de http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/jose-saramago-antes-escribir-escucho-musica-hay-palabras_333454.html

Guggenheim Bilbao (s.f.). Mamá Louise Bourgeois. Recuperado 20 de noviembre de 2018 <https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/mama-2/>

Gyllenhaal, J. y Movie'n'co UK (26 de Marzo de 2014). 'Enemy': Interview with Jake Gyllenhaal. [Archivo de vídeo] Recuperado 20 de noviembre de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=BdRTj3IM7GI>

IMDb (s.f.) Denis Villeneuve. Recuperado 20 de noviembre de 2018 de https://www.imdb.com/name/nm0898288/?ref_=tt_ov_dr

IMDb (s.f.) Enemy. Recuperado 20 noviembre de 2018 de https://www.imdb.com/title/tt2316411/?ref_=ttfc_fc_tt

Saramago, J. y Abdala, V. (2002). "Absolutamente todos estamos condenados al olvido". *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-13958-2002-12-10.html>

Saramago, J. y Lemus, S., (1 de octubre de 2003). Lo llamamos destino. Una entrevista a José Saramago. *Nexos*. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=10900>

Saramago, J. y Lemus, S., (1 de enero de 1998). Una entrevista con José Saramago. *Nexos*. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=8751>

Saramago, J. y Lucas, J. R. (diciembre de 2009). José Saramago en 'En noches como ésta'. [Archivo de vídeo] Recuperado 20 de noviembre de 2018 de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/jose-saramago-entrevistado-noches-como-esta/804574/>

Villanueva, D. (9 de Enero de 2003). El hombre duplicado. *El Cultural*. Recuperado 20 de noviembre de 2018 de <https://www.elcultural.com/revista/letras/El-hombre-duplicado/6176>

Villeneuve, D. y Alfi (28 de Marzo de 2014). Entrevista al director Denis Villeneuve, *Enemy*. *New Cinema*. Recuperado de <https://newcinema.es/entrevista-a-denis-villeneuve-director-enemy.html>

Villeneuve, D. y Curzon. (14 de diciembre de 2014). *Enemy* interview with Denis Villeneuve [Archivo de vídeo]. Recuperado 20 de noviembre de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=2x-HaRcs2xQ>

Villeneuve, D. y Gimeno, S. (26 de Marzo de 2014). Denis Villeneuve: "Si mi padre viera el final de 'Enemy', diría: "¡Qué es esta mierda!". *Sensacine*. Recuperado de <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18517637/>

Villeneuve, D. y Lacomba, J. (31 de marzo de 2014). El director Denis Villeneuve nos habla de la película *Enemy* (Enemigo). *El Multicine*. Recuperado de <https://www.elmulticine.com/entrevistas2.php?orden=453408>

Villeneuve, D. y Lawson, D. G. (26 de Febrero de 2014). Interview: Denis Villeneuve. *Film comment*. Recuperado de <https://www.filmcomment.com/blog/interview-denis-villeneuve/>

Villeneuve, D. y Oliver, E. (17 de Septiembre de 2015) 'Sicario' Director Denis Villeneuve Says He Hates Senseless Violence In Film. *Huffington Post*. Recuperado de https://www.huffingtonpost.com/entry/sicario-denis-villeneuve_us_55fb1c3be4b00310edf64d9e

Villeneuve, D. y Asúa, A. (27 de marzo de 2014). Entrevista con Denis Villeneuve. *Cinerama*. Recuperado de <http://www.cinerama.es/entrevistas/2014/03/27/entrevista-con-denis-villeneuve/>

8. ANEXOS

8.1. Obras citadas

- Películas

Bausager, L. (prod.) y Byrkit, J. W. (dir.). (2013). *Coherence* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Bender, L. (prod.) y Tarantino, Q. (dir.). (1994). *Pulp Fiction* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Bergman, I. (prod.) y Bergman, I. (dir.). (1966). *Persona* [cinta cinematográfica]. Suecia.

Bernacchi, R., Lucchesi, G. y Rosenberg, T. (prods.) y Wiseman, L. (dir.). (2003). *Underworld* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Reino Unido, Alemania y Hungría.

Brooks, P., Carnahan, J. (prods.) y Osunsanmi, O. (dir.). (2009). *The fourth kind* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Cameron, J. (prod.) y Cameron, J. (dir.). (1991). *Terminator 2* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Conrad, K. (prod.) y Magold, J. (dir.). (2003). *Identity* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Cronenberg, D. y Boyman, M. (prod.) y Cronenberg, D. (dir.). (1988). *Dead Ringers* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos y Canadá.

Davis, K., Johnson, B., Kolbrenner, A. y Kosove, A. (prods.) y Villeneuve, D. (dir.). (2013). *Prisoners* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Deeley, M. y Lauzirika, C. (prods.) y Scott, R. (dir.). (1982). *Blade Runner* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Déry, L. (prod.) y Villeneuve, D. (dir.). (2010). *Incendies* [cinta cinematográfica]. Canadá.

Disney, W. (prod.) y Swift, D. (dir.). (1961). *The parent trap* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Ducsay, B. y Sommers, S. (prods.) y Sommers, S. (dir.). (2004). *Van Helsing* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Evans, C., Pollack, S., Richards, D. y Schwary, R. L. (prods.) y Pollack, S. (dir.). (1982). *Tootsie* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Farrely, B. Thomas, B. y Farrely, P. (prods.) y Farrely, B. y Farrely, P. (dirs.). (2000). *Me, myself & Irene* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Feige, K. (prod.) y Villeneuve, D. (dir.). (2013). *Enemy* [cinta cinematográfica]. Canadá y España.

Fenegan, S. y Styler, T. (prods.) y Jones, D. (dir.). (2009). *Moon* [cinta cinematográfica]. Reino Unido.

Fox, R. C. y Dasmal, A. (prods.) y Ayoade, R. (dir.). (2013). *The double* [cinta cinematográfica]. Reino Unido.

Haft, S., Junger, P. y Thom, T. (prods.) y Weir, P. (dir.). (1989). *Dead Poets Society* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Harrison, A., Fellner, E., Mutrux, G., Reisman, L., Bevan, T. y Hooper, T. (prods.) y Hooper, T. (dir.). (2015). *The danish girl* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Dinamarca y Bélgica.

Heyman, D. (prod.) y Columbus, C. (dir.). (2002). *Harry Potter and the Chamber of Secrets* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos y Reino Unido.

Heyman, D., Barron, D. y Rowling, J. K. (prods.) y Yates, D. (dir.). (2010). *Harry Potter and the Deathly Hallows* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos y Reino Unido.

Hickson, J. y Heinrichs, R. (prods.) y Burton, T. (dir.). (1984). *Frankenweenie* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Hitchcock, A. (prod.) y Hitchcock, A. (dir.). (1960). *Psycho* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Hitchcock, A. (prod.) y Hitchcock, A. (dir.). (1958). *Vertigo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Iñárritu, A. G., Milchan, A., Leshner, J. y Skotchdopole, J. (prod.) y Iñárritu, A. G. (dir.). (2014). *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Iwanyk, B., Smith, M., Luckinbill, T. y McDonnell, E. (prods.) y Villeneuve, D. (dir.). (2015). *Sicario* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Levine, D., Levy, S., Linde, D. y Ryder, A. (prods.) y Villeneuve, D. (dir.). (2016). *Arrival* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Linson, A., Chaffin, C. y Bell, R. G. (prods.) y Fincher, D. (dir.). (1999). *Fight Club* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos y Alemania.

Lucchesi, G., Rosenberg, T., Wiseman, L. y Wright, R. (prods.) y Mårilind, M. y Stein, B. (dir.). (2012). *Underworld Awakening* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Lucchesi, G., Rosenberg, T., Wiseman, L. y Wright, R. (prods.) y Tatopoulos, P. (dir.). (2009). *Underworld: Rise of the Lycans* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Kieślowski, K. (dir.). (1991). *Le doublé vie de Véronique* [cinta cinematográfica]. Polonia y Francia

Kosove, A., Johnson, B., Yorkin, B. y Sikes, C. (prods.) y Villeneuve, D. (dir.). (2017). *Blade Runner 2049* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Kurtz, G., Lucas, G. y McCallum, S. (prods.) Lucas, G. (dir.). (1977). *Star Wars: Episode IV - A New Hope* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Méliès, G. (prod.) y Méliès, G. (dir.). (1902). *Le voyage dans le Lune*. [cinta cinematográfica]. Francia.

Messer, A., Oliver, B., Medavoy, M. y Franklin, S. (prods.) y Aronoksky, D. (dir.). (2010). *Black Swan* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Ruddy, A. (prod.) y Coppola, F. (dir.). (1983). *The Godfather* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Rosman, M. (dir.). (2005). *A Cinderella Story* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Saxon, E., Demme, J. y Landay, V. (prods.) y Jonze, S. (dir.). (2002). *Adaptation* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Shyamalan, M. N., Blum, J. y Bienstock, M. (prods.) y Shyamalan, M. N. (dir.). (2017). *Split* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Vajna, A. J., Wilson, C., Lieberman, H., Michaels, J. y Kassar, M. F. (prods.) y Mostow J. (dir.). (2003). *Terminator 3* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos, Alemania y Reino Unido.

Villeneuve, D. (dir.). (1998). *Un 32 août sur terre*. [cinta cinematográfica]. Canadá.

Villeneuve, D. (dir.). (2000). *Maelström* [cinta cinematográfica]. Canadá.

Villeneuve, D. (dir.). (2009). *Polytechnique* [cinta cinematográfica]. Canadá.

Waititi, T. y Clement, J. (dirs.). (2014). *What we do in the shadows* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos y Nueva Zelanda.

Wayans, K. I. (dir.). (2004). *White Chicks* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Wiseman, L., McBride, D., Grevious, K. y Lucchesi, G. (prods.) y Wiseman, L. (dir.). (2006). *Underworld: Evolution* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Zukor, A. (prod.) y Robertson, J. S. (dir.). (1920). *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

- Series TV

Gilligan, V. (creador). (2008-2013). *Breaking Bad* [serie de televisión]. Estados Unidos.

Groening, M. (creador). (1999-2013). *Futurama* [serie de televisión]. The Lesser of two evils [episodio] Estados Unidos.

McFarlane, S. (creador). (1999-). *Family Guy* [serie de televisión]. A fistful of Meg [episodio]. Estados Unidos.

Groening, M. (creador). (1989-). *The Simpsons* [serie de televisión]. Treehouse of horror [episodio] Estados Unidos.

Groening, M. (creador). (1989-). *The Simpsons* [serie de televisión]. Treehouse of horror VII [episodio] Estados Unidos.

Berlanti, G., Guggenheim, M. y Kreisberg, A. (creadores). (2012-). *Arrow* [serie de televisión]. Estados Unidos.

Berlanti, G., Kreisberg, A. y Johns, G. (creadores). (2014-). *The Flash* [serie de television]. Estados Unidos.

Manson, G. y Fawcett, J. (creadores). (2013-2017). *Orphan Black* [serie de television]. Canadá.

Frost, M. y Lynch, D. (creadores). (1990-2017). *Twin Peaks* [serie de television]. Estados Unidos.

Marks, J. (creador). (2017-). *Counterpart* [serie de television]. Estados Unidos.

Roiland, J., Harmon, D. (creador). (2013-). *Rick and Morty* [serie de television]. Estados Unidos.

Bays, C., Thomas, C. (creador). (2005-2014). *How I meet your mother* [serie de television]. Estados Unidos.

- Obras literarias

Boileau, P. y Narcejac, T. (2013). *Sudores fríos*. Barcelona: RBA.

Cortázar, J. (2017). *Bestiario*. Madrid: Alfaguara.

Dostoyevski, F. (2014). *El doble*. Madrid: Alianza.

Hoffman, E. T. A. (2017). *Los elixires del diablo*. Madrid: Valdemar.

Hoffman, E. T. A. (2009). *Nocturnos*. Barcelona: Alba Editorial.

Kafka, F. (2011). *La metamorfosis*. Madrid: Alianza.

Kundera, M. (2008). *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: MaxiTusquets.

Martin, G. R. R. (1996-). *Saga Canción de hielo y fuego*. Barcelona: Gigamesh.

Ritcher, J. P. (2015). *Siebėnkas*. Córdoba: Almuzara.

Rowling, J. K. (2000). *Harry Potter y la cámara de los secretos*. Barcelona: Salamandra.

Rowling, J. K. (2008). *Harry Potter y las reliquias de la muerte*. Barcelona: Salamandra.

Rowling, J. K. (2001). *Harry Potter y el cáliz de fuego*. Barcelona: Salamandra.

Ovidio, P. (2003). *Metamorfosis*. Madrid: Alianza.

- Palahniuk, C. (2010). *El club de la lucha*. Barcelona: Mondadori.
- Priest, C. (2016). *El Prestigio*. Barcelona: Minotauro.
- Plauto (2014). *Anfitrión / Aulularia / Los cautivos*. Madrid: Alianza.
- Poe, E. A. (2009). *Cuentos completos*. Ed. Julio Cortázar. Barcelona: Edhasa.
- Poe, E. A. (2017). *El cuervo y otros poemas*. Madrid: Alianza.
- Saramago, J. (2009). *Caín*. Madrid: Alfaguara.
- Saramago, J. (2015). *Claraboya*. Barcelona: DeBolsillo.
- Saramago, J. (2009). *El Evangelio según Jesucristo*. Madrid: Alfaguara.
- Saramago, J. (2009). *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Alfaguara.
- Saramago, J. (1999). *Historia del cerco de Lisboa*. Madrid: Alfaguara.
- Saramago, J. (2015). *Levantado del suelo*. Barcelona: DeBolsillo.
- Saramago, J. (1999). *La balsa de piedra*. Madrid: Alfaguara.
- Saramago, J. (2000). *La caverna*. Madrid: Alfaguara.
- Saramago, J. (2015). *Todos los nombres*. Barcelona: DeBolsillo.
- Shelley, M. (2018). *Frankenstein*. Madrid: Alianza
- Stevenson, Robert Louis. (1995). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Cátedra.
- Stoker, B. (2011). *Drácula*. Barcelona: Austral
- Tolkien, J. R. R. (2012). *El señor de los anillos*. Barcelona: Minotauro.
- Verne, J. (2011). *De la Tierra a la Luna*. Madrid: Alianza.
- Wells, H. G. (2017). *Los primeros hombres en la Luna*. Madrid: Libros Mablaz.
- Woolf, V. (2018). *Orlando*. Madrid: Alianza.

- Canciones

- Los Chikos del Maíz. (2016). Los pollos hermanos. En Trap Mirror [CD]. España: Boa Música

8.1. Entrevista a Javier Gullón

1. La atmósfera de la película y el libro son muy parecidas, la película es muy fiel al libro en forma y fondo, pero ¿qué propósito tiene *Enemy*? ¿Comparte ese mismo fin con *El Hombre Duplicado*?

Es difícil de decir porque no puedo saber el fin de la novela. En un momento dado, muy al principio del proceso de desarrollo del guion, Denis y yo quisimos hablar con José Saramago, autor de la novela. Nos reunimos en Montreal (Denis y yo) e hicimos una lista de preguntas, cuestiones clave que queríamos saber para intentar tener la mayor cantidad de información posible antes de escribir el guion. Nuestra intención no era ser fieles o no, si no saber, tener la información para poder decidir por dónde tirar. El caso es que preparamos la lista de preguntas y se las enviamos a nuestro productor, quien iba a organizar el encuentro. A la mañana siguiente, me desperté en el hotel, abrí el ordenador y en todos los periódicos estaba la noticia: José Saramago había muerto. Al quedarnos sin sus respuestas, decidimos seguir nuestros instintos, elegir nuestro propio camino... y también nuestro propio fin.

2. En una entrevista (<https://www.filmcomment.com/blog/interview-denis-villeneuve/>) Denis Villeneuve dijo que quería que el espectador supiera lo que es el sentimiento de horror de alguien conociéndose a sí mismo ¿De qué manera ves a la figura del doble en *Enemy*? ¿Anthony representa el lado oscuro de Adam, siendo Adam un único individuo y Anthony su 'parte oscura'? ¿O Adam y Anthony son dos partes de un individuo, y la unión de ambos forma 'un tercer individuo'?

Adam y Anthony son las dos caras de una misma persona. La película es una exploración psicológica de un personaje conociéndose y aceptándose a sí mismo.

3. ¿Qué diferencias notables encuentras entre la película y el libro?

Creo que la película y el libro tienen muchas diferencias, pero sin duda comparten una atmósfera y un corazón que creo que las acerca.

4. ¿Hay algo que crees que le falte a la película y que tenga el libro (p. ej. Que al final se de a entender que existe otro doble)?

No creo que haya que comparar libros y películas en esos términos. Son criaturas diferentes que viven en entornos diferentes. En la película intentamos tomar las mejores decisiones para contar la historia que queríamos contar. Y durante ese proceso, es normal alejarse del libro, dejar de pensar en él, al menos de una manera consciente.

5. ¿Crees que hay algo que tiene la película que le falte al libro (p. ej. la araña como analogía, que Helen esté embarazada...)?

¡Al libro no le falta nada!

6. La araña es uno de los elementos que más llama la atención, y que visualmente expresa mucho más que si se hubiera escrito en el libro. Para ti, las connotaciones de la araña (amenaza, mujer, etc.) ¿en qué se relacionan con el libro?

Creo que la presencia de las figuras femeninas en el libro tienen mucho peso, especialmente en cómo afectan al personaje principal. Las arañas son un elemento visual que decidimos usar y que está directamente relacionado con esas figuras femeninas. Así que la relación es directa en cuanto a lo temático. Quizás no en cuanto a lo visual.

7. El final del libro es distinto al de la película, ¿por qué?

En cualquier proceso de adaptación llega un momento en el que tienes que alejarte del material original, dejar que la película vuele sola, tome sus propias decisiones. Enemy nos pedía a gritos otro final y este fue al que nos llevó la historia.

8. ¿Qué obras crees que inspiraron a Saramago para *El Hombre Duplicado*? ¿Qué obras inspiraron a Villeneuve para *Enemy*? ¿Qué obras te han inspirado a ti para la adaptación al guión?

Como decía antes, no tenemos las respuestas de Saramago, pero sí puedo decir lo que nos inspiró a nosotros, más allá de la novela en sí: Hitchcock, quizás Vertigo

especialmente; Kubrick; y por último nuestras propias vidas, nuestras experiencias personales. Pese a ser una adaptación, Enemy es una película muy personal tanto para Denis como para mí. Personal no en el sentido de que la hemos hecho nosotros si no en el sentido de que habla de nosotros.

9. Por último, ¿hay algo que quieras mencionar sobre la adaptación de ‘El Hombre Duplicado’ al cine? ¿Hay algo que quieras aportar sobre la figura del doble?

Nada que añadir. ¡Mucha suerte!

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Tabla 1. Tipos de intertextualidad. Fuente: Mora, K (2005-2016)	10
Ilustración 1. El modelo del viaje del héroe, Vogler. 2002	14
Ilustración 2. Fusión. Fuente: Rodrigo (2016)	18
Ilustración 3. Fisión. Fuente: Rodrigo (2016)	19
Ilustración 4. Metamorfosis. Fuente: Rodrigo (2016)	20
Ilustración 5. Portada del libro <i>El hombre duplicado</i>	42
Ilustración 6. Cartel de la película <i>Enemy</i> . Fuente: Revista Fotogramas	54
Ilustración 7. Fotograma de <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 21:21	58
Ilustración 8. Fotograma de <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 73:08	58
Ilustración 9. Fotograma <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 2	60
Ilustración 10. Fotograma <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 69	60
Ilustración 11. Fotograma <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 51:32	66
Ilustración 12. Fotograma <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 51:37	66
Ilustración 13. Fotograma <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 63:30	67
Ilustración 14. Fotograma <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 63:17	67
Ilustración 15. Escultura Maman en Bilbao. Fuente: Museo Guggenheim	68
Ilustración 16. Fotograma <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 61:02	69
Ilustración 17. Fotograma <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 4:17	69
Ilustración 18. Fotograma <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 86:35	70
Ilustración 19. Fotograma <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 6:28	70
Ilustración 20. Fotograma <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min 83:12	71
Ilustración 21. Fotograma <i>Enemy</i> de Denis Villeneuve min. 6:52	72