
El vínculo emocional de los gemelos en *Dead Ringers* (Pacto de amor)

Laura Andrea Pérgola

Departamento de Humanidades Médicas, Facultad de Medicina. Universidad de Buenos Aires (Argentina).

Correspondencia: Laura Andrea Pérgola. Departamento de Humanidades Médicas, Facultad de Medicina. Universidad de Buenos Aires (Argentina).

e-mail: lpergola@gmail.com

Recibido el 28 de octubre de 2014; aceptado el 12 de noviembre de 2014.

Resumen

En *Dead Ringers* es un film de David Cronenberg que muestra el fuerte vínculo emocional de hermanos gemelos idénticos. Su relación es tan profunda que estudian lo mismo, trabajan juntos y no pueden separarse ni aun en la muerte. La llegada a sus vidas de Claire, la mujer que enamora a uno de ellos, plantea la necesidad de separación que se vive como algo inesperado y traumático.

En este artículo, se analiza el tema del doble, que ha sido recurrente en la historia cinematográfica, y el misterio e incertidumbre que genera el vínculo emocional e indisoluble que une a los gemelos idénticos.

Palabras clave: gemelos, individualidad, metáfora, inseparables, vínculo emocional.

Summary

Dead Ringers is a David Cronenberg film that shows a strong emotional bond among identical twins. Their relationship is so deep that both of them study the same, work together, and cannot be distant; not even in death. The arrival of Claire, the woman who is in love with one of them, sets out the need of distance that is lived as something unexpected and traumatic.

In this article, the subject of the doubles is analyzed; subject that has been recurrent throughout the film history. It is also analyzed the mystery and uncertainty that is generated by the emotional and binding bond that links identical twins together.

Keywords: Twins, Individuality, Metaphor, Inseparable, Emotional bond.

La autora declara que el artículo es original y que no ha sido publicado previamente.

No tengo identidad...
Solo existo si me atornillo a mi otra mitad.
(Reflexión de un gemelo)

Ficha técnica

Título: *Pacto de amor* (Argentina, Perú).

Título original: *Dead Ringers*.

Otros títulos: *Inseparables* (España), *Mortalmente parecidos* (Chile), *Una vez en la vida* (México).

País: Canadá, EEUU.

Año: 1988.

Director: Amy Heckerling.

Música: Howard Shore.

Fotografía: Peter Suschitzky.

Montaje: Ronald Sanders.

Guión: David Cronenberg, Norman Snider (sobre la novela: Bari Wood, Jack Geasland).

Intérpretes: Jeremy Irons, Genevieve Bujold, Heidi von Palleske, Barbara Gordon, Shirley Douglas, Stephen Lack, Nick Nichols, Lynne Cormack, Damir Andrei, Miriam Newhouse,

David Hughes, Richard W. Farrell, Warren Davis, Jonathan Haley, Nicholas Haley, ...

Color: color.

Duración: 116 minutos.

Género: drama, terror, thriller, | Drama psicológico. Película de culto.

Productora: Morgan Creek Productions, Téléfilm Canada, Mantle Clinic II.

Sinopsis: "Historia de dos gemelos idénticos, el encantador Elliot y el introvertido Beverly. Son las caras opuestas de una misma personalidad: comparten las mismas costumbres, el mismo apartamento y la misma mujer. Pero, cuando entra en sus vidas una mujer especial, el vínculo que une a los gemelos, se ve, por primera vez, amenazado. Y esta amenaza se traduce en el descenso a un abismo de perversión, drogas y locura" (filmaffinity).

Enlaces:

<http://www.imdb.com/title/tt0094964>

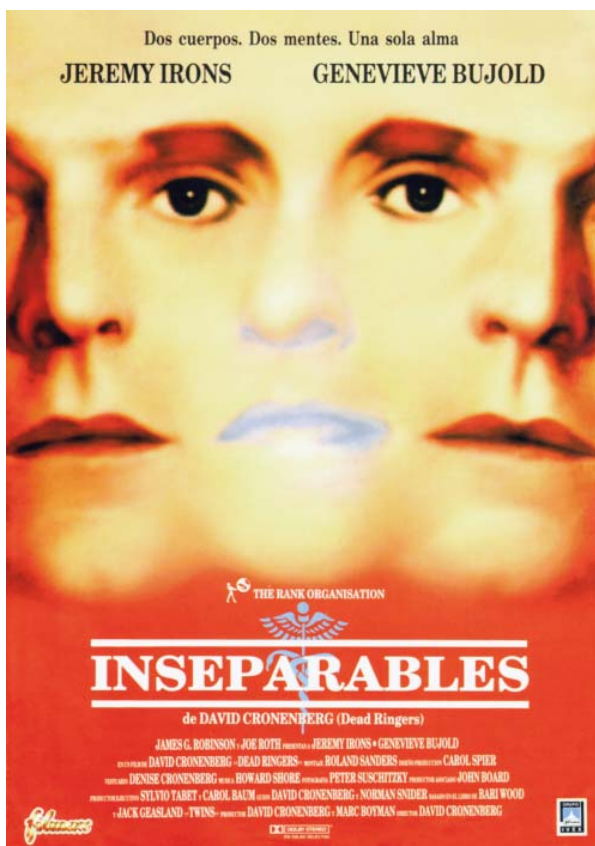
<http://www.filmaffinity.com/es/film716865.html>

Trailer

Introducción

En los años setenta el sociólogo e historiador del cine, Pierre Sorlin, desde la perspectiva semiótica vincula la noción de representación no solo con una suerte de ideas comunes sobre la vida, sino también con las manifestaciones significantes cinematográficas. Es decir, el cine reúne "por una parte una designación ('sema' en los términos de este pensador), empleada en la producción de mensajes; por otra parte una representación que reconstruiríamos, de manera necesariamente incompleta, a través de indicaciones verbales (relatos, descripciones, explicaciones) y a través de las imágenes"¹. Por lo tanto, el sentido de una imagen o de un sonido proveniente de una película tendría una manifestación perceptiva, articulada con un conjunto incompleto de ideas o representaciones compartidas por los espectadores.

Es por ello que los elementos significantes de los códigos cinematográficos deben su existencia no sólo a una serie de operaciones de equivalencias, sino también a operaciones simbólicas de nivel connotativo, en el cual ni la imagen ni el sonido refieren de manera directa a las ideas con las que comúnmente se les asocian. Por el contrario, estos elementos transportan una diversidad de sentidos no literales, retóricos en dos direcciones: en la estructuración del mensaje y en la capacidad de persuasión de un filme



que se conforma sobre la base de un saber anterior y que el espectador pretende autentificar.

Consideramos que el sentido de una película está relacionado con las actividades cognitivas de reconocimiento y de inferencia que produce el espectador a partir de los elementos perceptivos del cine, agrupados en tres macro-categorías formales: la del montaje o puesta en serie, las del escenario y decorado o puesta en escena y las dependientes del uso de la cámara o puesta en cuadro, las cuales nos permiten vincular la forma cinematográfica, gracias a la comprensión profunda de las articulaciones subyacentes, con las representaciones sociales de los espectadores respecto a un tema o una problemática en particular. De esta manera, cada elemento cinematográfico es significativo para el espectador en el cruce entre: 1) los significantes mostrados; 2) la posición de estos en la cadena fílmica; 3) las relaciones de oposición con el resto de los elementos que hubieran podido aparecer en cuadro; 4) las representaciones simbólicas a las que remiten estos diversos elementos del cine.

Las relaciones asociativas del lenguaje cinematográfico han tenido siempre un mayor efecto racional y emotivo sobre el espectador que aquellas pretendidamente miméticas. El *habla figurada* de las imágenes en movimiento suele mostrarnos un estado diferente de las cosas, un sistema de simbolismos que perturba las ideas dominantes acerca de lo que solemos llamar realidad. Esta inquietante situación se da precisamente por el uso de signos desplazados de sus contextos originales pero, a la vez, se hallan fijados en su sentido no literal en el pensamiento colectivo. La metáfora y la metonimia cinematográficas se revelan, en el dominio de la representación, como la capacidad del pensamiento humano de interconectar órdenes significantes diversos.

Con el lingüista francés Christian Christian Metz (2001)² en los años setenta, la conceptualización en pos del análisis semiológico del filme comenzó a ser considerada con interés. Seguidor de la lingüística saussureana³, Metz reconoció la existencia de dos vertientes a seguir: 1) propuso la existencia de códigos antropológico-culturales, que eran asimilados por el individuo desde su nacimiento e integraban los códigos perceptivo, de reconocimiento e icónico y 2) mencionó la existencia de otros códigos con una complejidad superior derivada de su especificidad técnica, es decir, las variadas combinaciones del lenguaje que se adquieren solo en casos tales como la gramática de los códigos iconográficos.

Por lo tanto, Metz² se dedicará al análisis cinematográfico integrando otras disciplinas tales como la lingüística, la semiología y el psicoanálisis. Como fundador de la semiótica audiovisual contemporánea será quien dé una base sólida a las relaciones entre la imagen en secuencia y el inconsciente y, de esa forma, interrelacionará la perspectiva semiótica con la psicoanalítica.

Asimismo, Metz fue quien aplicó el saber de la semiótica como disciplina al cine. En su obra, *El significante imaginario: psicoanálisis del cine*², describirá lo audiovisual como un espacio que interrelaciona lo semiótico con lo psicoanalítico. Metz pretende describir la forma en que el cine arraiga en el inconsciente y especifica al significante cinematográfico: la identificación especular (el espejo, el mirar). Los juegos de identificación definen la situación cinematográfica en su totalidad, lo cual lleva a la identificación con la cámara: *percibo un imaginario y sé que soy yo quién lo percibe, pero si existe una similitud entre la fase psicoanalítica del espejo en el niño y aquella del cine, según Metz, es una imagen que la pantalla no devolverá jamás: la del cuerpo del espectador.*

Su gran aporte fue haber logrado delimitar como ámbitos diferentes los conceptos de paradigma/ sintagma, que aluden a la forma de escritura fílmica: asociativa/secuencial; los de metáfora/metonimia, que se refieren a la relación texto realidad: sustitución de la realidad y de su ordenamiento verosímil/simulación de los encadenamientos de la realidad; los de condensación/ desplazamiento, que apuntan a la forma en que funciona la identificación imaginaria y los de proceso primario/ proceso secundario, que son los procesos de socialización.

El doble en el cine

En sus diversas presentaciones, el tema del doble es una constante en la producción cinematográfica universal. En general, ha sido abordado desde el punto de vista antropológico o psicológico pero no ha sido desarrollado desde una visión comunicacional.

En el nuevo milenio, donde el tema de la clonidad ha ocupado grandes titulares de diarios, frente a la posible pérdida de la unicidad para dar lugar a la alteridad y a la multiplicidad, el cine también es un lugar importante donde se puede analizar el discurso de la otredad.

Desde sus orígenes, el cine ha representado el tema del doble, por ejemplo en *El estudiante de Praga/ Der student von Prag* (1913) de Hanns Heinz Ewers y ese motivo se ha continuado a lo largo del siglo XX y los comienzos del

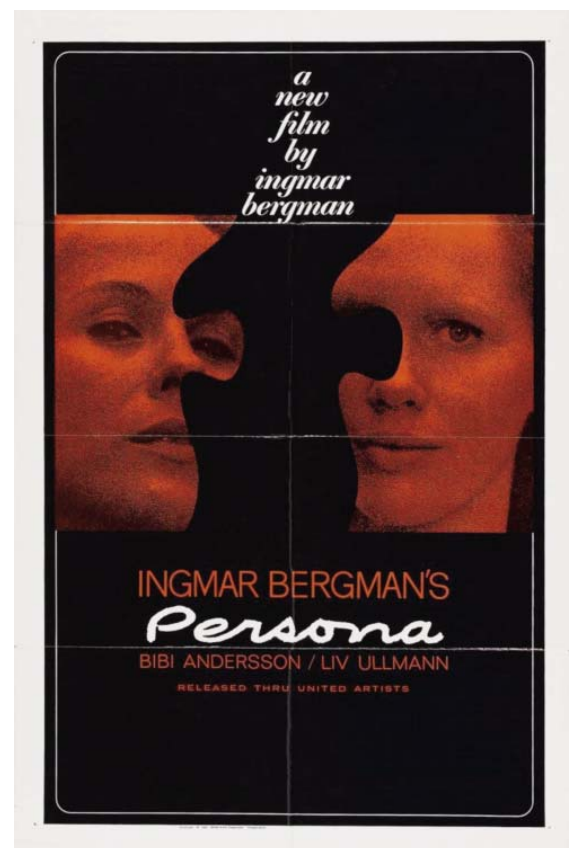


nuevo milenio. Magia, espejos, sueños, realidades ficticias serán temas recurrentes en la cinematografía universal.

Los autores del cine tratan de indagar acerca de los misterios de la vida a través de la mítica figura del doble. Vale la pena señalar que ya el cine en sí mismo es un arte doble y su historia está vinculada a este tema. Grandes directores como Bergman, Hitchcock, Buñuel, Cronenberg, Kieslowski, Subiela, entre otros, se han ocupado de la presencia del “otro” y de los “otros”, es decir, de la dualidad, como por ejemplo, en *La doble vida de Verónica/ La double vie de Véronique* (1991) de Krzysztof Kieslowski o en *Persona* (1966) de Ingmar Bergman.

El desdoblamiento tal vez sea una metáfora de la oposición de contrarios: cada uno halla en el otro su propio complemento. La aparición del doble puede significar la materialización del deseo de sobrevivir frente a la llegada de la muerte.

En el caso de los hermanos gemelos de *Dead Ringers (Inseparables)*, la identidad se diluye en la telaraña de lo social, pues es ese lugar el que condiciona las pautas de conducta o comportamiento humano.





El signo lingüístico y el signo fílmico

Para analizar el signo cinematográfico podemos basarnos en la teoría lingüística, especialmente, en lo planteado por Saussure acerca del signo lingüístico³. Si bien el signo lingüístico es la representación del significado/significante que mantiene una relación arbitraria, la relación entre expresión y contenido es motivada y no arbitraria.

En el caso del signo visual o el signo icónico también hay un significante y un significado y la relación entre ambos es de analogía.

En un film, por ejemplo, los aspectos puramente visuales y los auditivos son los que constituyen la expresión o el significante, mientras que el contenido es aquello que nosotros somos capaces, como receptores de interpretar sobre la obra fílmica que estamos viendo.

Uno de los primeros autores a quien le interesó aplicar el signo lingüístico en el campo del cine y estudiar lingüísticamente la expresión cinematográfica fue Metz². Él elaboró una teoría que ejemplificó con una

película acorde con esa teoría y no volvió a retomar el tema. Uno de sus principales críticos fue Bettetini⁴ quien se trasladó al campo del texto y, sin embargo, admitió que la única posibilidad de análisis fílmico es la de revisar la totalidad, aunque haya que partir del análisis del signo.

Metz² trabajó el signo lingüístico, como se señala, desde el campo de la expresión. Otros autores, como Tudor⁵, arrancan de la idea del signo fílmico a partir de Hjemslev⁶.

Hjemslev señalaba que existe una suerte de masa informe de imágenes, de sonidos y de ideas. A esa masa informe, él la denominó sustancia. Esa sustancia va a estar presente tanto en el campo del contenido como en el de la expresión. Apelando al campo lógico, Hjemslev habla de "sustancia" y de "forma". Es decir, existe una sustancia y una forma para el campo del contenido y una sustancia y una forma para el campo de la expresión⁶.

Por lo tanto, la idea de signo en Metz² se queda en la tabla 1 y trabaja especialmente sobre el campo de la expresión.

Por su parte, Tudor⁵ intenta un esquema propio que se basa en la idea de signo fílmico puramente semiótica de Hjemslev. Tudor señala que hay tres canales de comunicación:

- a. la naturaleza del universo fílmico,
- b. la estructura temática y
- c. la estructura formal.

Esto, en cierta forma, parte de Metz. El canal que expresa la naturaleza del universo fílmico es la sustancia del contenido para Metz. Mientras que la estructuración de la sustancia del contenido, o sea, la forma del contenido, pasa a ser lo que él llama la estructura temática. Finalmente, la estructura formal es la que Metz² llamaba la estructura técnica. Y va a obviar la sustancia de la

Tabla 1. El signo según Metz.

	Sustancia	Forma	
Contenido	Contenido humano	Estructura temática	Significado
Expresión	Imagen Sonido Ruido Música	Estructura técnica	Significante

expresión por cuanto como sustancia no interesa para el estudio fílmico. Por lo tanto, para Tudor⁵ existen tres formas en la significación: el conocimiento, la emotividad y la normatividad.

Por ejemplo, en *Dead Ringers* descubrimos que hay hermanos gemelos. Del mundo humano se han tomado hermanos gemelos para estructurar el film. Ellos tienen una clínica, trabajan como obstetras, estos serían elementos que entrarían dentro de nuestro conocimiento o dentro de lo que el film tiene de informativo. Si alguien es gemelo y ve el film seguramente sufrirá efectos emocionales y no cabe la menor duda que aquel que no es gemelo vivirá el film con menor subjetividad. El campo emotivo es todo aquello que dentro de la naturaleza del film se utiliza para crear una cierta emotividad.

El signo lingüístico y el signo fílmico coinciden en cuanto a la idea de sucesión. Es decir, es posible el sintagma: la sucesión de elementos en el cine o en las lenguas.

Las lenguas se estructuran o se articulan sintácticamente, con un elemento a continuación del otro. En los significados del signo fílmico existe la idea de la multiplicidad de significados, estos significados son más plurales, más amplios que los significados del signo lingüístico.

Metáfora y metonimia

El orden en el que el texto narrativo se construye, en el que se construye el relato, no siempre es lineal. Jakobson nos habla de dos polos: el polo metonímico y el polo metafórico⁷.

Polo Metonímico _____ selección horizontal
Relaciones de contigüidad
(los signos son convocados por contigüidad)
=
Metonimia

Polo Metafórico _____ relaciones de similaridad
(los signos son convocados por similaridad)
=
Metáfora

En el plano metonímico hay un orden del discurso, incluso en el discurso oral que practicamos todos los días, en el que uno recurre a la selección (operaciones de selección horizontal, las relaciones son de continuidad). La horizontalidad es la operación discursiva que realizamos cotidianamente, por ejemplo, nuestra selección del lenguaje. Es decir, los signos son convocados por contigüidad, son sintagmáticos.

En el polo metafórico, los signos no son horizontales, sino verticales. Se realizan operaciones de similitud. En los ejes que constituyen el lenguaje, la metonimia constituye las relaciones sintagmáticas, es decir, las verticales, las de la metáfora o paradigma. Las palabras son mencionadas por similitudes.

Al universo ficticio lo consideramos diéresis en el sentido que diéresis es un término más amplio porque usamos todos los elementos narrativos para formar una globalidad. La diéresis es todo el universo ficticio fílmico que no solo transcurre en términos de narración sino todo lo que convoca al espectador.

En el cine de ficción, la metáfora y la metonimia no se definen solo por las relaciones que establecen con el referente *real* o *diegético* mostrado o supuesto por una película, sino también por relaciones formales de similitud (paradigmáticas) y de contigüidad (sintagmáticas) propias de la estructura semiológica del cine. Las articulaciones formales y referenciales en el cine pueden darse en el sonido o en la imagen si son de carácter metafórico, o bien, en la sucesión narrativa y en la sucesión formal de las imágenes o sonidos, si son de carácter metonímico.

Las interrelaciones en una película entre referente y forma dan como resultado cuatro grandes clases de encadenamientos textuales o tipos ideales de la metáfora y la metonimia cinematográficas, según Metz² (tabla 2).

Es importante aclarar que un mismo elemento simbólico puede tener diversos encadenamientos a lo largo de una secuencia o de una película.

Los filmes de Cronenberg, el director del film que analizaremos, pueden ser considerados obras que ponen de manifiesto en forma biológica temas que se relacionan con el ámbito de lo social, de lo filosófico o de lo psicológico. Sus metáforas permiten ver aquello que el ojo no puede ver. En una escena de *Dead Ringers*, la película que se analizará en este artículo, uno de los hermanos Mantle está realizando una operación quirúrgica y el otro hermano está explicando a una audiencia los detalles de la operación, al mismo tiempo esta es mostrada en una pantalla. Esa pantalla, en la que se ven los órganos del interior de un cuerpo, es una metáfora sobre el cine del propio Cronenberg.

Para Roland Barthes, la metonimia es la figura retórica que preside al relato cinematográfico. En el relato visual hablamos de sintagma, porque los signos son reunidos por contigüidad según la teoría de Jakobson. El cine transforma el objeto en signo. El filme

Tabla 2. Clases de encadenamientos textuales.

Tipo de encadenamiento	Definición	Ejemplo
Metáfora puesta en sintagma	Dos elementos cinematográficos se asocian por semejanza o por contraste. En términos retóricos se trata de una comparación.	Imágenes de dos niños de alrededor de 10 años vestidos iguales.
Metáfora puesta en paradigma	Asociación por semejanza o por contraste, pero sin mostrar uno de los elementos de la metáfora. Metáfora propiamente dicha.	Un amanecer en lugar de una escena de felicidad.
Metonimia puesta en paradigma	Un elemento de la película excluye a otro, pero se asocian en virtud de su contigüidad "real" o diégetica. Metonimia pura.	La imagen de Beverly frente al cadáver de hermano Elliot.
Metonimia puesta en sintagma	Los elementos asociados figuran en la película (en la diégesis) y se combinan. Contexto de una o varias metonimias.	Contexto de la metonimia anterior: la imagen de los hermanos, charlando en un restaurante.

toma "fragmentos del mundo pero los convierte en elementos de un discurso por arte del montaje y esta disposición puede realizarse según los principios asociativos de metáfora y metonimia"⁸.

En este filme encontramos algunos tipos de encadenamientos, tales como:

-Al ser idénticos los hermanos Mantle, Beverly y Elliot, viven diferentes situaciones en las que uno se hace pasar por el otro: en las citas con de Claire Niveau (Geneviève Bujold), la mujer que ambos desean, en la atención de los pacientes.

-El consumo de alcohol, anfetaminas y drogas. Por ejemplo, Beverly está despertando de una pesadilla. Vuelve a recurrir a las drogas. Está en el baño y se le aparece la última amante de Elliot, semidesnuda e insinuante. Beverly intenta evitar mantener una relación con ella. Esto remite a su relación con Claire y a las reiteradas veces en las que él se hace pasar por Beverly. Otra pesadilla, muy comentada por los críticos del cine, es la que Beverly aparece acostado en la cama con Claire y del otro lado junto a él aparece su hermano Elliot. Están unidos a la altura del ombligo como si fueran siameses. Beverly le pide a Claire que los separe y muerde ese tejido carnoso que los une. Beverly emite un sonido de espanto que lo despierta y le pide a Claire que no lo deje soñar más. Ambos toman una pastilla y se duermen abrazados: él como un niño acurrucado en los brazos de su madre.

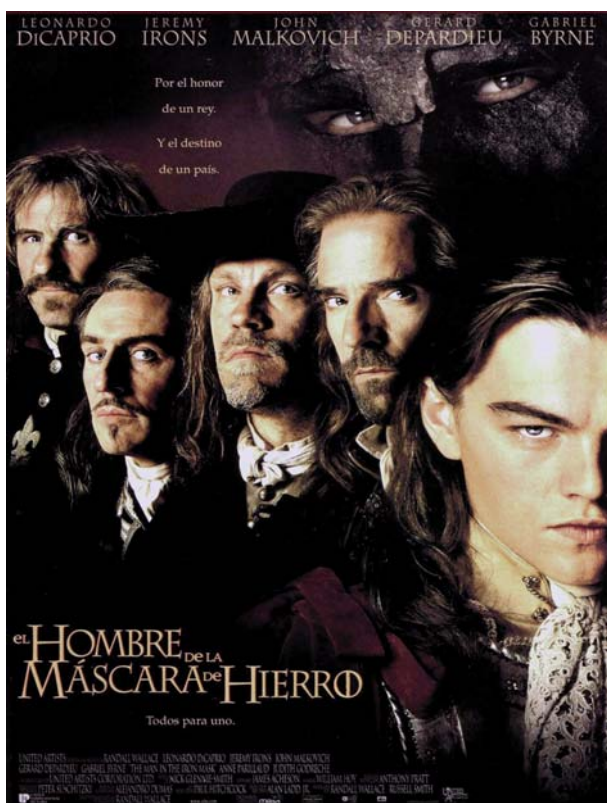
Análisis de un film: *Pacto de amor/ Dead Ringers*

¿Qué es lo que resulta interesante en este film, que utiliza la vieja técnica de jugar con los dobles? Resulta interesante, tal vez, más que la gramática del film, su semántica.

Dead Ringers o *Inseparables* o *Pacto de amor* es una película creativa, en especial, por el tratamiento que se le da a un tema tan inquietante como misterioso, como lo es la "gemelaridad". Originalmente, se iba a llamar *Twins*, pero Arnold Schwarsenegger y Danny de Vito se apropiaron de ese nombre un tiempo antes para un film que los llevó como protagonistas [*Los gemelos golpean dos veces/ Twins* (1988) de Ivan Reitman].

Dead Ringers se basa en la vida de hermanos gemelos que no han podido diferenciarse, aunque el carácter de cada uno sea diferente: uno es tímido (Beverly) y el otro es ambicioso y extrovertido (Elliot). En el estreno, Cronenberg comentó que su película era diferente a las que en la historia fílmica habían utilizado el tema del doble. Para él, hasta el momento el tema de la "gemelaridad" se empleaba para narrar la historia de gemelos en los que uno era psicótico y el otro asesino, es decir, uno bueno y otro malo, pero nunca se había tomado como eje central el tema "gemelaridad" propiamente dicho. Por otra parte, en muchos casos el tema de la "gemelaridad" se acerca a los opuestos (rico/pobre, bueno/malo) con películas o novelas en las que los hermanos gemelos fueron separados al nacer y cada uno vive sin saber de la existencia del otro. A eso se suma que sus vidas se desarrollan de forma totalmente opuesta, por lo tanto ahí surge el rico y el pobre, el bueno y el malo. Por ejemplo, en *El hombre de la máscara de hierro/ The Man in the Iron Mask* (1998) de Randall Wallace, Leonardo DiCaprio interpreta a Luis XIV (malvado) y a su hermano gemelo Philippe (bueno).

El film del director canadiense David Cronenberg está basado en la vida real de dos médicos,



gemelos muy parecidos físicamente, los hermanos Gyril y Stewart Marcus, quienes se suicidaron utilizando drogas en julio de 1975 y cuya historia conmovió a la opinión pública en los años setenta (Figura 1).

Jeremy Irons representa a ambos hermanos gemelos idénticos y complementarios. El misterio que encierra este film es justamente el misterio de la “gemenaridad”, la condición de ser gemelos, el que todo sea



Foto 1. Los hermanos Stewart y Cyril Marcus.

doble. La profesión que eligen, justamente, la de obstetra, los lleva al misterio de dónde apareció esa condición de gemelos. Ellos son una dualidad y juegan permanentemente contra la idea de que esa mujer, la que los dos aman, tiene bifurcado el útero.

El título de la película es una expresión idiomática que puede traducirse como “los muertos idénticos” y nos ubica de lleno en el tema del film. En España fue traducido como *Inseparables*; en la Argentina, como *Pacto de amor* y en Chile, como *Mortalmente parecidos*. *Inseparables* nos hace pensar en el impedimento a lograr la separación y, por ende, la propia identidad. *Dead Ringers* alude a ese amor narcisista e incondicional que suele darse entre hermanos gemelos. El pacto que se establece entre ellos es el de estar siempre juntos, si muere uno, muere el otro, esa es la metáfora del título: “los muertos idénticos”. Como bien señala Eduardo Braier, esos hermanos sienten en su interior que es mejor “morir juntos antes que separados”, porque al no haber podido desarrollar cada uno su propia identidad, al no poder desdoblarse, si muere uno debe morir el otro⁹. *Mortalmente parecidos* se refiere a esa igualdad física que se convierte en el camino a la muerte de los protagonistas.

Beverly intentará separarse, buscar su propia individualidad, pero eso lo llevará a la psicosis y a su propia muerte, que provocará indefectiblemente la muerte de Elliot, porque han vivido como si fueran siameses. Y como tales deberán compartirlo todo, incluso, la muerte. Por lo tanto, ese vínculo emocional e interdependiente hará que Elliot se identifique con el Beverly psicótico y drogadicto y sin poder diferenciarse morirá. En el transcurso de la película cuando Elliot le menciona a Beverly la historia de los hermanos siameses, Chang y Heng, le dice:

-¿No tienes propia voluntad? ¿Por qué no vas a vivir tu propia vida?

En una conversación que Elliot mantiene con su amante Claire, él reafirma ese lazo indisoluble que lo mantiene unido a su hermano y que no solo se refiere a lo profesional sino que va mucho más allá:

-La investigación de Beverly es la base de mi carrera. Lo necesito. Además, la verdad es que nadie puede separarnos. Somos una sola persona. Si Bev cae, yo voy con él.

El recurso tan viejo en el cine de que un mismo actor haga dos personas tiene sentido en este film por cuanto es un film sobre sí mismo. También lo podemos relacionar con el estadio del espejo (Lacan)¹⁰. Un niño

recién alrededor de los 18 meses empieza a reconocerse a sí mismo en el rostro del otro, es decir, en esa búsqueda de imagen, se empieza a reconocer en el otro. En este caso, se reconoce a sí mismo, porque el espejo reduplica su propia imagen y no reduplica la del otro.

Si bien es una película donde un actor hace dos personajes, el trabajo de identificación es muy perverso. Es siniestro, se están matando uno al otro y terminan en una suerte de piedad, o de otra maternidad, abrazados, ensangrentados.

A lo largo de todo el film los hermanos aparecen juntos, inseparables. De chicos, en la escuela, participaban de las mismas actividades extracurriculares, se peinaban de la misma forma, se vestían de forma similar. El hecho de que los gemelos o mellizos sean vestidos iguales, lo cual no colabora con su diferenciación, es probablemente un mandato parental: la diferenciación estaría condenada¹¹. Braier⁹ señala que parecían “siameses psíquicos (...) habida cuenta de que los siameses tienen dificultades para sobrevivir si son separados por medio de la cirugía”.

Todos los recursos de la expresión se reproducen analógicamente en el contenido y nos van llevando a un determinado sentido o a un significado. Por ejemplo, hay una permanente idea de narcisismo, subrayado por el recurso técnico más constante que utiliza el director que es el del campo y el contracampo.

La diégesis no se constituye solo por aquello que pasa en el cuadro, porque también a la diégesis está incorporado el fuera de campo, que es muy importante de considerar. El fuera de campo, en términos de entradas y salidas, en términos de miradas, está incluido. En *Dead Ringers*, los fuera de campo están muy bien utilizados. Por ejemplo, hay uno que es fuera de campo en el sector inferior de la pantalla, en un tacto ginecológico, que utiliza la línea en un espacio normal.

Este film, como tantos otros, utilizó como recurso a dos hermanos, gemelos idénticos, que mueren como llegaron a la vida: juntos, unidos por ese vínculo emocional indisoluble, que ni la muerte logró romper. La que intenta separarlos, pero sin lograrlo, es esa mujer que pretende meterse entre la vida de ambos. Ella es estéril, por lo tanto, representa a ese útero que jamás hubiera podido engendrar un hijo y mucho menos dos. (En la actualidad, con los métodos de fertilización asistida no resultaría un imposible).

Ellos lo compartían todo, con la llegada de Claire, el lazo entre los dos hermanos comienza a tensarse.

Beverly se siente enamorado de Claire y quiere empezar a separarse de su hermano a quien está fuertemente ligado a través de una relación sumamente narcisista. El intento de separarse llenará de culpas a Beverly y Elliot lo sentirá como una rebeldía y comenzará a ser agresivo con él. Elliot intentará por todos los medios impedir que esa relación narcisista gemelar se rompa, lo cual llevará a la tragedia final (Figura 2).



Foto 2. Los gemelos Beverly y Elliot con Claire.

A tal punto la unión de estos hermanos se da, que intentan relacionarse con mujeres gemelas para mantener su vínculo estrechamente. Eso demuestra el rechazo que sienten los gemelos Mantle por lo distinto.

La separación representa para los gemelos una amenaza al yo de ambos. En un momento crucial de la película, cuando los dos hermanos se enfrentan por Claire, Elliot dice:

-Estamos en territorio desconocido.

La separación es motivo de terror en ellos. Es una crisis que trae consigo la posibilidad de un cambio, psíquico y vital. Elliot, embargado por un sentimiento fatalista, le hace saber tanto a Beverly como a Claire que nunca podrán separarse y le recuerda la historia de los siameses Heng y Chang. Este último no puede superponerse a la muerte de su hermano y muere por el *susto* que le provoca la separación definitiva.

En esta película, el uso de instrumentos quirúrgicos modernos deja entrever que las nuevas tecnologías pueden jugarle en contra al hombre, ya que se puede utilizar tanto para hacer el bien como para hacer el mal¹². Se intenta alertar a la humanidad sobre la manipulación genética y el uso de la tecnología, en un mundo atravesado por dobles humanos y clonados.

A modo de conclusión

La filmografía del director Cronenberg se caracteriza por las oscilaciones entre la realidad y las alucinaciones. En *Dead Ringers*, Cronenberg, de larga trayectoria en el cine de terror y de ciencia ficción, ha ido intercalando y mezclando la realidad con la fantasía, lo cual provoca en los espectadores un efecto perturbador y estremecedor. El impedimento de separarse, de vivir de forma independiente, la muerte juntos pone de manifiesto el narcisismo absoluto, es decir, volver a la unión del uno con el otro y con la madre.

Como corresponde a la esencia misma del lenguaje cinematográfico, Cronenberg finaliza la tragedia con una *representación visual* de la muerte de los hermanos, lo cual representa el último indicio que nos ofrece para que podamos reflexionar sobre las raíces más profunda de la tragedia que viven los hermanos gemelos: vivir y morir juntos.

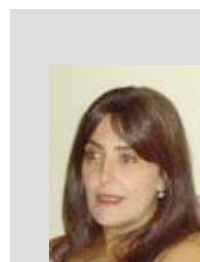
Dead Ringers se basa en la historia de hermanos gemelos que estudiaron medicina y que trabajan juntos como obstetras, es decir, hay un vínculo muy estrecho que los mantiene unidos y que no han podido o no han sabido controlar. Tal vez si un gemelo ve este film se sentirá más afectado emocionalmente que aquellos quienes llegamos solos al mundo, porque solo quienes compartieron el camino hacia la vida y son, particularmente, gemelos idénticos saben cuán profunda puede ser la relación entre los co-gemelos. El misterio que encierra la "gemelaridad" lleva a que muchas personas sientan una especial curiosidad por ese mundo tan diferente. ¿Acaso sienten los mismos dolores? ¿Pueden percibir si el otro está en peligro? ¿Les gustan las mismas cosas? No hay una respuesta para esas preguntas, pero sí sabemos que el trauma del nacimiento y el efecto del medio ambiente sobre ellos es diferente y eso hace que puedan desarrollar su individualidad como seres únicos y diferentes. Generalmente, el que no es gemelo siente temor por las diferencias que pueden tener los gemelos, porque se rompería un orden lógico de la naturaleza. Hacer comprender que se puede ser igual pero diferente es una ardua tarea¹³.

Beverly encuentra a su hermano muerto y al no poder comunicarse con Claire, vuelve junto a su hermano y la escena final nos muestra a Beverly que yace sobre el cuerpo de su hermano muerto: "patética imagen, en la que ambos cuerpos forman una cruz"⁹.

El pacto suicida, el pacto de muerte es, más allá de la contradictoria relación de los hermanos gemelos, un *pacto de amor*: un amor narcisista.

Referencias

1. Sorlin P. Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana. México: Fondo de Cultura Económica; 1985.
2. Metz C. El significante imaginario: psicoanálisis y cine. Barcelona: Paidós; 2001.
3. Saussure F. Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada; 1986.
4. Betteini G. La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva. Madrid: Cátedra; 1986.
5. Tudor A. Cine y comunicación social. Barcelona: Gustavo Gili; 1975.
6. Hjelmslev L. Prolegómenos de una teoría del lenguaje. Madrid: Gredos; 1974.
7. Jakobson R. Ensayos de lingüística general. Barcelona: Planeta; 1985.
8. Barthes R. La cámara lúcida. México: Paidós; 1985.
9. Braier E. Gemelos: narcisismo y dobles. Buenos Aires: Paidós; 2000.
10. Lacan J. "El estadio del espejo como formador de la función del yo, en Escritos I. México: Siglo XXI; 1984.
11. Velloso L, Fatone M. Gemelos & mellizos: conociendo a hijos múltiples. Buenos Aires: El Guion Ediciones; 2002.
12. Poggian SM. El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona; 2002. Disponible: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4106/smp1de2.pdf?sequence=1>
13. Pégola L, Fatone M, Velloso L. Multifamilias. Ideas prácticas para la crianza de gemelos, trillizos y más. Buenos Aires: Atlántida; 2010.



Laura Pégola. Doctora de la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y Profesora en Letras, Técnica en Edición por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ayudante de Primera de la cátedra de Corrección de Estilo de la carrera de Edición (UBA), ayudante de Primera de Semiología, Cátedra Arnoux, Profesora Adjunta del Taller de redacción: práctica de la composición y corrección de estilo, Carrera Docente, Facultad de Derecho (UBA) y Técnica investigadora en el Departamento de Humanidades Médicas de la Facultad de Medicina (UBA).