

La crítica del espectáculo en el cine de Brian de Palma: estrategias reflexivas en *Doble cuerpo* (1984)

Carlos Gómez Méndez¹

Recibido: 14/09/2025

Aceptado por pares: 29/11/2025

Enviado a pares: 29/09/2025

Aprobado: 22/04/2026

DOI: 10.5294/pacla.2026.29.s3.5

Para citar este artículo / To reference this article / Para referenciar este artigo

Gómez Méndez, C. (2026). La crítica del espectáculo en el cine de Brian de Palma: Estrategias reflexivas en *Doble cuerpo* (1984). *Palabra Clave*, 29(s3), e29s35. <https://doi.org/10.5294/pacla.2026.29.s3.5>

Resumen

El cine de Brian de Palma ha sido con frecuencia malinterpretado en el momento de su estreno, y *Doble cuerpo* (Brian de Palma, 1984) es uno de los mejores exponentes. Considerada un plagio de distintos motivos tomados de la obra de Alfred Hitchcock y acusada de violenta y sexista, la película participa, en realidad, de una tendencia reflexiva presente en gran parte de la filmografía del director. A través del análisis textual, este artículo examina cómo el relato en *Doble cuerpo* funciona en dos niveles distintos. En el primero, sostenido por la superficie de sus imágenes y la anécdota narrativa explícita que se desarrolla, estaríamos ante un *thriller* que sigue las tendencias genéricas de Hollywood en lo que se refiere a la representación de la violencia y el erotismo. En el segundo, sin embargo, la connotación de todos los elementos a través de distintas estrategias reflexivas convierte la película en un comentario crítico sobre los modos de representación hegemónicos y los espectáculos masivos. En última

¹ ✉ <https://orcid.org/0000-0002-0643-3654>. Universidad de Castilla-La Mancha. carlos.gomez@uclm.es

instancia, los efectos de esta operación contribuyen a la formación de un espectador crítico que puede tomar consciencia de las formas audiovisuales y sus significaciones.

Palabras clave

Brian de Palma; reflexividad; cine; espectáculo; análisis textual.

The Critique of Spectacle in Brian De Palma's Films: Reflective Strategies in *Body Double* (1984)

Abstract

Brian De Palma's films have often been misinterpreted upon release, and *Body Double* is one of the best examples. Considered a plagiarism of various motifs taken from Alfred Hitchcock's work and accused of being violent and sexist, the film is actually engaged in a reflective trend present throughout much of the director's filmography. Using textual analysis, this article examines how the narrative of *Body Double* works at two different levels. On the first, sustained by the surface of its images and the explicit narrative anecdote that unfolds, we are faced with a thriller that follows Hollywood's generic trends when it comes to depicting violence and eroticism. On the second, however, the connotation of all elements through different reflective strategies makes the film a critical commentary on hegemonic modes of representation and mass spectacles. Ultimately, the effects of this operation contribute to the development of a critical viewer who can become aware of audiovisual forms and their meanings.

Keywords

Brian De Palma; reflexivity; cinema; spectacle; textual analysis.

A crítica ao espetáculo no cinema de Brian De Palma: estratégias reflexivas em *Body Double* (1984)

Resumo

O cinema de Brian De Palma foi frequentemente mal compreendido à época de seu lançamento, e *Body Double* (Brian De Palma, 1984) constitui um de seus principais exemplos. Considerado um plágio de diferentes motivos presentes na obra de Alfred Hitchcock e acusado de ser violento e sexista, o filme insere-se, na realidade, em uma tendência reflexiva presente em grande parte da filmografia do diretor. Por meio da análise textual, este artigo examina como a narrativa de *Body Double* opera em dois níveis distintos. No primeiro, sustentado pela superfície de suas imagens e pelo enredo que se desenvolve, tem-se um *thriller* que segue as convenções dos gêneros hollywoodianos quanto à representação da violência e do erotismo. No segundo, entretanto, a conotação de todos os elementos, por meio de diferentes estratégias reflexivas, transforma o filme em um comentário crítico sobre os modos hegemônicos de representação e os espetáculos de massa. Em última análise, os efeitos dessa operação contribuem para a formação de um espectador crítico, capaz de tomar consciência das formas audiovisuais e de seus significados.

Palavras-chave

Brian De Palma; reflexividade; cinema; espetáculo; análise textual.

Introducción

Brian de Palma (Nueva Jersey, 1944) ha sido una figura controvertida en la generación perteneciente al nuevo Hollywood, un periodo de la industria cinematográfica estadounidense en el que comenzaron su carrera cineastas como Martin Scorsese, Steven Spielberg o Francis Ford Coppola. Nos referimos a un contexto en el que, como indica De Palma (Blumenfeld y Vachaud, 2003), la tensión entre lo artístico y lo industrial se resolvió por última vez en favor de los directores, que dispusieron del control creativo de sus obras. La propia trayectoria de De Palma atestigua el fin de una época: tras dirigir películas para los grandes estudios de Hollywood entre las décadas de 1980 y 1990, combinando éxitos de recaudación con sonados fracasos, la mala experiencia en la producción de *Misión a Marte* (De Palma, 2000) lo aleja de las exigencias de una industria guiada por la búsqueda de la rentabilidad económica. El director inicia, así, una última etapa creativa que arranca con una producción francesa, *Femme fatale* (De Palma, 2002), y se cierra, hasta la fecha, con *Dominó* (De Palma, 2019), una coproducción entre varios países europeos de presupuesto modesto.

A los problemas derivados de la posición industrial de De Palma, se suma el hecho de que la recepción de su obra siempre ha estado polarizada. La cuestión ha sido bien acotada en estudios anteriores (Badley, 2020; Cantero, 2000; Schulze, 2020), y la principal crítica a su filmografía puede sintetizarse en la valoración que hace Kolker (2011) en su trabajo sobre las últimas décadas del cine estadounidense: “Brian de Palma ha forjado su carrera a partir de las imitaciones más superficiales de los aspectos más superficiales del estilo de Hitchcock, articuladas a través de una misoginia y una violencia que manifiestan un desprecio hacia el público explotado por sus películas” (p. 187). Esta posición sigue vigente en el ámbito académico, y algunos trabajos todavía insisten en que las películas de De Palma se reducen a una imitación vacua de cineastas y estilos anteriores que no consigue construir un pensamiento propio (Cardullo, 2021). Esto ha llevado a Dumas (2012) a establecer que De Palma representa un “mal objeto” en el campo de los estudios fílmicos, aunque sostener tal afirmación supone ignorar a los numerosos críticos y

académicos que han defendido su cine, tal y como señala en su reseña del libro de Dumas el crítico Adrian Martin (2012).

En este sentido, si Wood (2003) demostró que las relaciones entre De Palma y Hitchcock deben leerse como variaciones complejas de motivos y temas similares, autoras como Cvetkovich (1991) o Badley (2020) han examinado el trabajo del director estadounidense como una crítica de la cultura de masas en el contexto de la posmodernidad. Desde esta perspectiva, las películas de De Palma no serían sexistas o violentas, sino que tematizarían desde una perspectiva crítica el sexismo y la violencia de las representaciones audiovisuales.

Es esta última línea la que quiere seguir este artículo al tomar como objeto de estudio *Doble cuerpo* (De Palma, 1984). En el momento de su estreno, la película fue denostada y se convirtió en el centro de un debate sobre la pornografía en varias revistas especializadas (Badley, 2020; Schulze, 2020). Con la celebración de su cuadragésimo aniversario, sin embargo, se ha revalorizado como un título de culto que fue malinterpretado en el momento de su estreno (Ebiri, 2024).

El objetivo de este artículo es analizar las estrategias reflexivas de *Doble cuerpo* (De Palma, 1984), examinando cómo se articulan a través de su construcción narrativa y puesta en escena y en la alusión a obras previas de la historia del cine, en este caso, *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954) y *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Hitchcock, 1958). Estas estrategias inscriben la película en las prácticas conocidas como “metacine”, ya que se trata de un “ejercicio cinematográfico que permite al cineasta reflexionar sobre su medio de expresión a través de su práctica, en el que el cine se mira al espejo con la pretensión de conocerse mejor” (Canet, 2014, p. 18).

Mientras en la modernidad cinematográfica la reflexividad era una forma de rechazar el realismo ilusionista del cine clásico norteamericano, a menudo se considera que, a partir de la década de 1980, con el auge de la posmodernidad, los discursos reflexivos pierden su capacidad crítica para convertirse en un mero efecto de superficie (Elsaesser y Hagener,

2015). Pero lejos de ser un juego inocuo, en *Doble cuerpo* (De Palma, 1984) la reflexividad hace que el relato funcione en dos niveles distintos: en el primero, sostenido por la superficie de sus imágenes y la anécdota narrativa que se desarrolla, estaríamos ante un *thriller* que sigue las tendencias de Hollywood en lo que se refiere a la representación de la violencia y el erotismo; en el segundo, sin embargo, la connotación de todos los elementos que conforman el discurso fílmico convierte la película en un comentario crítico sobre los modos de representación hegemónicos y la espectacularización de la realidad.

Desde esta perspectiva, la obra de De Palma se alinea con los planteamientos teóricos de Comolli (2010) sobre las relaciones entre cine y espectáculo. El autor francés continúa la senda iniciada por Guy Debord al entender que el espectáculo es la forma suprema de mercancía y alienación. Pero en nuestra contemporaneidad, caracterizada como el momento histórico en el que se producen mayor cantidad de imágenes y sonidos, “el mundo entero, todo uno, se da a ver con carácter espectacular” (Comolli, 2010, p. 11). En este contexto, combatir la dominación ejercida por el espectáculo pasa, necesariamente, por la denuncia “de las formas dominantes, de las maneras de mostrar mayoritarias, de los modos de modelar al espectador, de tratarlo con desprecio, de hacer de él una mercancía” (p. 13). Cualquier lucha política implica abordar las formas mismas, ya que es su uniformización e imposición lo que establece unos límites para las expectativas del espectador y restringe la posibilidad de que construya un pensamiento crítico. De lo que se trata, en suma, es de asumir una práctica cinematográfica que reconozca y desvele que los relatos audiovisuales se construyen siempre a partir de un gesto mediador que interviene sobre el mundo y la realidad. Una tarea de la que se hace cargo *Doble cuerpo* (De Palma, 1984), surgida justo cuando el cine comenzaba a ser desplazado del centro de la cultura visual contemporánea por el auge del vídeo y la televisión.

Metodología

Para abordar la propuesta crítica de la película, se ha empleado la metodología del análisis textual, tal y como se entiende desde una perspectiva semiótica (Zumalde Arregi, 2006), por cuanto permite

“describir de qué manera las particularidades expresivas que conforman un texto audiovisual (es decir, sus imágenes y sonidos concretos) producen efectos de sentido” (Zumalde Arregi, 2025, p. 79). Para ello, y siguiendo la propuesta de Casetti y Di Chio (2007), se ha procedido mediante el doble movimiento de descomposición y recomposición del texto para comprender sus principios de construcción y funcionamiento. Una vez segmentado en su linealidad, se ha realizado una selección intencional de aquellas escenas y recursos expresivos y narrativos que resultan representativos de las estrategias reflexivas y la dirección de sentido desplegadas por el relato. De lo que se trata es de trascender la mera sucesión de imágenes para encontrar los ejes que recorren el tejido textual de manera transversal. Los elementos seleccionados permiten seguir un proceso de generalización y “trasladar los resultados reunidos en el análisis de una porción del film al propio film” (p. 26). Esto implica también que, para abordar en toda su complejidad los planteamientos discursivos de la película, el análisis debe trascender los significados denotados para hacerse cargo de cómo todos los elementos quedan connotados por la enunciación, su posición en la estructura narrativa y ciertos componentes intertextuales (Gómez Tarín, 2010).

Los resultados del análisis se presentan siguiendo tres ejes principales. En el primero, se examinan las estrategias reflexivas que señalan directamente los procesos de creación audiovisuales y las relaciones con las obras citadas de Hitchcock. En ambos casos, el discurso cuestiona tanto el estatuto de las imágenes cinematográficas como el modelo de transparencia enunciativa que caracteriza el cine de Hollywood. El segundo eje se ocupa del funcionamiento del punto de vista tal y como se entiende en la narratología fílmica (Gaudreault y Jost, 1995; Gómez Tarín, 2011). En este caso, la inclusión de una serie de transgresiones sobre la norma establecida a lo largo del relato pone de manifiesto las implicaciones que tiene una determinada forma de construir la circulación de las miradas en el interior de la diégesis. Analizar el punto de vista también supone hablar de los procesos de identificación promovidos por la puesta en imágenes, por lo que el tercer y último eje del análisis, que unifica los anteriores, se centra en la trayectoria narrativa

seguida por el protagonista de la película en tanto trasunto y comentario del deseo y la posición del espectador frente al espectáculo.

Análisis de *Doble cuerpo* (De Palma, 1984)

Doble cuerpo (De Palma, 1984) cuenta la historia de Jake Scully (Craig Wasson), un actor que pierde su trabajo en una película de vampiros de serie B a causa de su claustrofobia. Ese mismo día, al regresar a casa antes de lo previsto, encuentra a su novia en la cama con otro hombre. Sin trabajo y sin sitio donde vivir, Jake conoce en una clase de interpretación a Sam Bouchard (Gregg Henry), quien le ofrece cuidar de la lujosa casa de un amigo en Hollywood Hills. Sam enseña a Jake que, desde la ventana, con un telescopio, puede observar todas las noches a Gloria Revelle (Deborah Shelton), que realiza un baile erótico y se masturba antes de acostarse.

Mientras mira a Gloria, Jake percibe que un hombre con rasgos indios también la observa. A la mañana siguiente, Jake sigue a Gloria hasta un centro comercial tras darse cuenta de que el indio está vigilándola. A pesar de los esfuerzos de Jake, el indio roba el bolso de Gloria, entra en su casa por la noche (presuntamente para robar) y acaba asesinándola sin que el protagonista pueda evitarlo. Tras el asesinato, Jake ve el anuncio de una película pornográfica en televisión y descubre a una actriz, Holly Body (Melanie Griffith), que realiza exactamente el mismo baile que Gloria hacía en su casa. Jake consigue un papel para participar en la nueva producción de Holly, habla con ella tras rodar una escena de sexo y comprende que todo ha sido un montaje para que presenciase el crimen: Sam contrató a Holly para realizar el baile, que incitaría a Jake a mirar y después, disfrazado como el indio, asesinó a Gloria, que, en realidad, era su mujer. Finalmente, Jake se enfrenta a Sam, supera su claustrofobia y recupera su papel de vampiro en la película de serie B.

El artificio cinematográfico y las apariencias

Solo con el breve recuento de los acontecimientos principales podemos distinguir numerosos elementos que responden a la voluntad reflexiva del filme. La historia se ambienta en Hollywood, la “fábrica de sueños”,

y el protagonista trabaja y se desenvuelve en la industria audiovisual: es actor y acude a procesos de *casting* y clases de interpretación. Asimismo, dentro de la diégesis hay otros dos rodajes: el de la película de terror y el correspondiente a la película porno, que, como observaremos, tiene la apariencia de un videoclip.

Para la dirección de sentido propuesta, resulta determinante que el relato comience y finalice con el rodaje de la película de vampiros, que se introduce y genera una puesta en abismo: en el plano inicial, los títulos de crédito aparecen sobre un encuadre que desciende en grúa por el decorado de un cementerio hasta encontrar al protagonista bajo tierra en un ataúd. Jake, caracterizado como vampiro, se gira hacia la cámara y enseña los colmillos antes de quedarse paralizado por un ataque de claustrofobia. En *off*, la voz del director indica: “Acción, Jake”. Se trata de un comienzo en falso que oculta, en primera instancia, que estamos frente a la producción de un filme dentro del filme, ya que, aunque la situación corresponda al rodaje, el plano cuenta con música extradiegética acompañada con la imagen y distintos efectos sonoros. Solo cuando oigamos la voz del director se romperá la ilusión y comprenderemos que estamos asistiendo al proceso de creación de otra obra.

Este comienzo apunta hacia la obsesión que la filmografía de De Palma demuestra hacia los binomios realidad-apariencia y verdad-mentira, tal y como puede rastrearse en otras obras como *Impacto* (De Palma, 1981) (Murcia Sevilla, 2009). La idea se refuerza cuando, acabada la secuencia-prólogo en el rodaje ficticio, el título de la película se inscriba en un paisaje desértico que comienza a moverse ante nuestros ojos para desvelarse como un fondo pintado que dos tramoyistas trasladan por el estudio (figuras 1 y 2). Se produce, así, una impugnación de las apariencias, capital para el devenir de *Doble cuerpo* (De Palma, 1984), que condensa en una sola imagen el pensamiento del director sobre el medio cinematográfico: “En contra de eso que a Jean-Luc Godard suele gustarle decir: que el cine es la verdad veinticuatro veces por segundo, yo opino que es la mentira veinticuatro veces por segundo” (Blumenfeld y Vachaud, 2003, p. 83).

Figuras 1 y 2. *Doble cuerpo*.



Fuente: De Palma (1984).

Esta idea de que cualquier puesta en escena implica una manipulación es enarbolada por *Doble cuerpo* (De Palma, 1984) desde su mismo título, que solo adquirirá un sentido pleno en la conclusión con la secuencia que actúa a modo de epílogo y sobre la que desfilan los créditos finales. Jake ha retomado su papel de vampiro y aparece tras una joven que se ducha desnuda en un plano medio corto frontal (sus pechos no son

visibles en el encuadre) (figura 3). Justo cuando va a morderla, el director detiene la acción para que sustituyan a la intérprete por su doble de cuerpo (aquella persona que sustituye al actor o la actriz en las tomas que implican desnudez o la exhibición de algunas partes del cuerpo). De Palma ha declarado su intención de enseñar al espectador cómo funciona una determinada técnica de la que no tenía consciencia (Ebiri, 2024). Así, una barra de metal se pone para señalar el encuadre original, la joven sale de campo y entra en su lugar su doble. La cámara desciende para reencuadrar la escena hasta mostrar un plano detalle de los pechos turgentes que deja fuera de campo los rostros (figura 4). La operación es contemplada por Holly, que comenta con la actriz sustituida: “Vas a tener muchas citas cuando esto se estrene”.

Lo que se revela no es solo el cambio de un cuerpo por otro, sino una operación de montaje que une distintos fragmentos de los cuerpos y los virtualiza. Por este motivo, el sentido del título de la película entra en concordancia con el contexto cultural descrito por Baudrillard (1996), en el que las imágenes se convierten en signos autónomos que pierden su vínculo con lo real y lo referencial. No por casualidad el autor señaló que las imágenes de carácter pornográfico se mueven en un “osario de signos del cuerpo descarnado” (p. 172).

Figuras 3 y 4. *Doble cuerpo.*





Fuente: De Palma (1984).

La amplificación de los motivos hitchcockianos

El argumento de *Doble cuerpo* (De Palma, 1984) explicita también las alusiones que habrá a lo largo de la narración a motivos y estructuras tomadas de *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954) y *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Hitchcock, 1958). La relación del cine de De Palma con la obra de Hitchcock ha sido, como observábamos, un motivo de ataque constante a su trabajo. Se trata de posiciones críticas en las que reverbera de manera evidente la noción de *pastiche* formulada por Jameson (1985), que considera los productos culturales posmodernos como una imitación neutra, es decir, vaciada de sentido, de un estilo anterior.

En el terreno cinematográfico, Jameson (1985) ejemplifica el *pastiche* con las obras de algunos cineastas coetáneos a De Palma, que, según su análisis, tienden a impregnar sus producciones de una nostalgia por el pasado que solo se asienta en la incapacidad para mirar el presente. El funcionamiento textual de *Doble cuerpo* (De Palma, 1984), sin embargo, permite refutar sin mucho esfuerzo los argumentos propuestos por Jameson. Para empezar, se trata de una película perfectamente ubicada en su contemporaneidad, tanto a nivel espacial como temporal. Pero, más allá de esta cuestión básica, la peripecia de su protagonista ayuda a cartografiar las mutaciones que estaba experimentando toda la cultura visual de una

época, y de ahí que en el relato convivan el cine de Hollywood con la pornografía, los videoclips o la aparición del formato vídeo.

En cuanto a la herencia hitchcockiana, De Palma no se limita a imitar sus argumentos o estilo, sino que, en la línea de lo señalado por Wood (2003), parte de sus temas para continuar indagando en ellos y expandirlos. Solo el hecho de cruzar *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954) con *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Hitchcock, 1958) produce efectos de sentido claros. De la primera, *Doble cuerpo* (De Palma, 1984), toma la situación en la que el protagonista observa algo desde una posición privilegiada a través de la ventana, lo que se ha definido como una “metáfora ontológica” del cine y su espectador (Elsaesser y Hagener, 2015, p. 28). De la segunda, a su vez, se toma prestada la trama en la que el personaje se siente atraído por una ilusión creada por alguien para manipularlo. La unión de ambas lleva hasta sus últimas consecuencias los planteamientos de Hitchcock, porque, si el protagonista de *La ventana indiscreta* accedía a través de la ventana a acontecimientos espontáneos del mundo diegético, lo que Jake observa al otro lado en *Doble cuerpo* es un artificio, un engaño construido y puesto en escena solo para su mirada. Por poner un ejemplo evidente, la luz del apartamento de Gloria Revelle ha sido manipulada por Sam para que Jake no pueda reconocer nunca el rostro de Holly cuando realiza lo que, estrictamente, es una actuación.

El resultado es que la “metáfora ontológica” se amplifica para afirmar la naturaleza construida de todo aquello que quede contenido por la ventana en tanto analogía del encuadre cinematográfico. Una cuestión a la que Comolli (2010) dedica sus esfuerzos teóricos con el afán de desplazar la metáfora de la ventana de cualquier concepción que la considere un dispositivo transparente que garantiza el acceso a algo ya dado. Para ello, Comolli regresa a los escritos de Leon Battista Alberti y concluye que la ventana no se abre a la realidad, sino a una “escena” o “relato” de carácter artificial, por lo que su “papel es más de mediación, composición y producción que de captación” (p. 29). Se impugna, así, la noción de *transparencia* mediante la que el cine hegemónico, y otras formas audiovisuales que se nutren de su matriz, ha naturalizado y ocultado las operaciones formales mediante las que interviene en la

realidad, haciendo que el espectador asuma un imaginario que tiene la capacidad de influir en su visión del mundo (Gómez Tarín, 2002).

La construcción de la mirada

Este primer nivel de sentido es el que acoge la insistencia con que *Doble cuerpo* (De Palma, 1984) tematiza la mirada del protagonista hasta generar una significación complementaria, algo que ya ocurría en *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954; Castro de Paz, 2000). Pero, tal y como señala Cvetkovich (1991) siguiendo los planteamientos teóricos de Mulvey (2001), la película de De Palma amplía la analogía establecida por Hitchcock entre los procesos libidinales y visuales y sitúa la conversión del cuerpo femenino en objeto sexual en el centro de todas las formas visuales surgidas en la estela del cine.

La ampliación de los planteamientos de Hitchcock se da en la concepción del espacio desde el que Jake observa a Gloria/Holly: frente al apartamento de *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954), Jake se instala en una casa de arquitectura modernista (la construcción se trata de la Chemosphere, obra de John Lautner) que se erige casi a modo de faro sobre el paisaje de Los Ángeles (figuras 5 y 6). Incluso, su planta octogonal y sus amplios ventanales parecen remitir a la construcción del panóptico, lo que redunda en la sensación de que el personaje se sitúa en un punto privilegiado desde el que ejercer el poder de la mirada.

Figuras 5 y 6. *Doble cuerpo*.





Fuente: De Palma (1984).

A partir de esta situación, la construcción formal de la mirada de Jake seguirá “esa figura, muy frecuente, donde un plano ‘subjetivo’ (supuestamente visto por el personaje) sucede directamente a un plano del personaje mirando (el campo-contracampo)” (Aumont et al., 2019, p. 234). Serán numerosos los planos en los que Jake mira con el telescopio y el contracampo nos muestra lo que el personaje ve; en este caso, el espectáculo erótico de Gloria/Holly (figuras 7 y 8).

Figuras 7 y 8. *Doble cuerpo.*





Fuente: De Palma (1984).

Una vez planteada la situación, la película introduce otros elementos que actúan a modo de comentario de la mirada de Jake para asumirla con todas sus consecuencias. La cuestión del poder que implica la mirada sobre el otro se materializa en una escena posterior: Jake sigue a Gloria hasta un hotel en la playa cuyas terrazas descienden de manera escalonada por una ladera hasta la arena (figura 9). Jake no entra en el hotel, sino que desciende para observar a Gloria desde las casetas de la playa. Gloria, que queda por encima de Jake en uno de los balcones, se percató de su presencia y lo mira (figura 10). Los gestos de Jake comunican la incomodidad y la vulnerabilidad que siente ante esa mirada que ahora se posa sobre él (figura 11), y se mueve para esconderse tras una caseta. Desde ahí, Jake aprovecha que una pareja abandona su habitación en el piso superior al de Gloria y sube hasta allí. Solo entonces, puesto de nuevo por encima de Gloria, se asoma a vigilarla en un plano picado que restituye su posición privilegiada sobre la mujer (figura 12).

En otra escena en la que Jake observa con el telescopio el baile de Gloria/Holly, su acción queda perturbada por la presencia de otra mirada. En un plano general que responde al punto de vista de Jake sin la prótesis telescópica, este percibe un resplandor en la noche (figura 13). Hacia allí dirige el telescopio para descubrir, por primera vez, al indio (el disfraz

de Sam ironiza sobre la tendencia de Hollywood a convertir en villano al otro racializado), que también observa el baile de la mujer (figuras 14 y 15). La reacción de Jake es explícita: se muestra inquieto, incluso, podría decirse que escandalizado, ante el acto que él mismo está realizando (figura 16). Si hasta este momento el espectador podría no haber evaluado el comportamiento del personaje, la reacción de Jake, a través de la superposición de miradas (miramos a alguien que ve mirar a otro), connota de manera claramente negativa su voyerismo.

Figuras 9 a 12. *Doble cuerpo.*

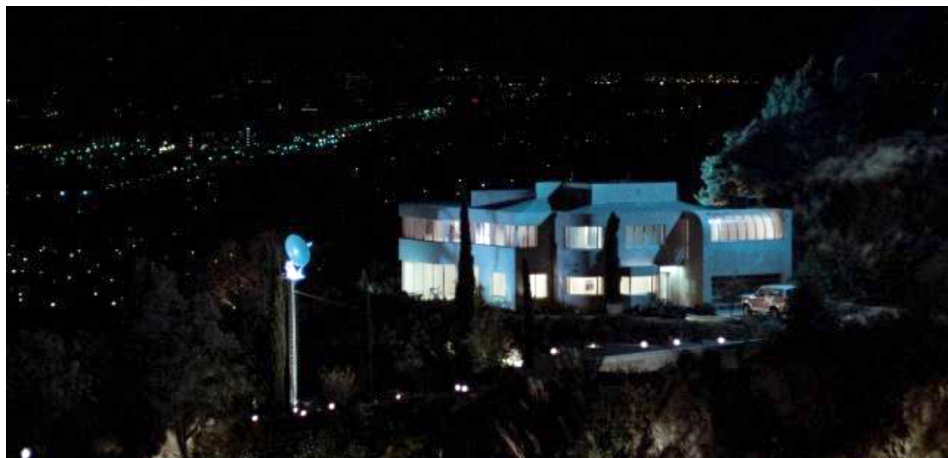




Fuente: De Palma (1984).

Esta connotación se amplía en una de las pocas ocasiones en las que la enunciación transgrede la construcción del punto de vista cognitivo y visual del relato. Si por norma general estamos limitados al saber de Jake mediante una focalización interna y solo compartimos su mirada, en la secuencia en la que sigue a Gloria hasta un centro comercial (al principio para protegerla del indio) va a producirse un cambio que nos permite examinar al protagonista desde otra perspectiva.

Figuras 13, 14, 15 y 16. *Doble cuerpo*.

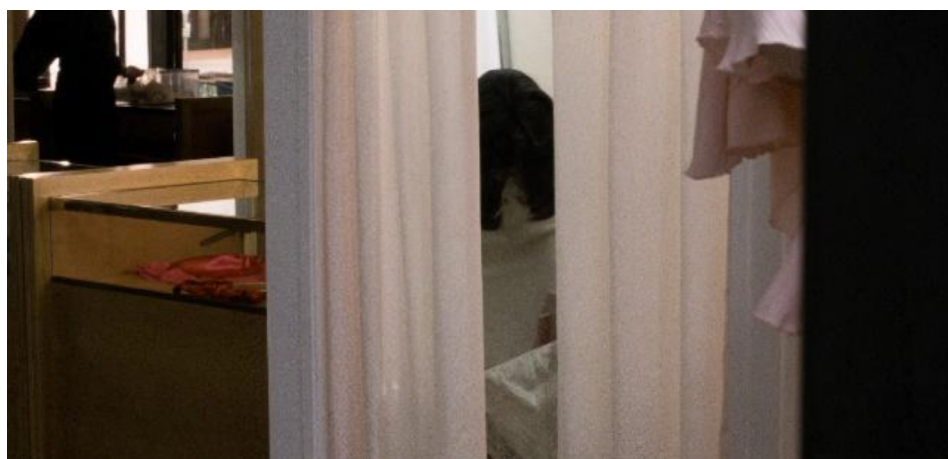


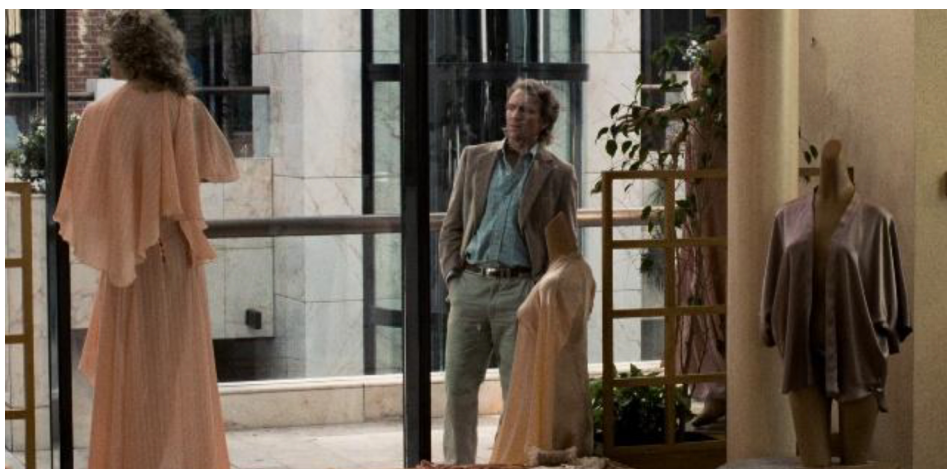


Fuente: De Palma (1984).

La acción está coreografiada con movimientos de *steadicam* que acompañan a Jake en su seguimiento de Gloria. Esta entra en una tienda de lencería para probarse ropa interior. Hasta aquí, la construcción visual se basa en la figura comentada, y los planos cortos de Jake se alternan con aquellos que muestran el objeto de su mirada. Sin embargo, cuando Gloria entra en el probador de la tienda, la dependienta percibe que Jake está observando a través del escaparate (figura 17). Mientras Jake aprovecha una pequeña abertura en las cortinas para ver cómo Gloria se prueba unas bragas (figuras 18 y 19), la ocularización interna pasa de un personaje a otro y un plano medio corto de la dependienta anticipa su punto de vista óptico, en el que Jake se inclina a través del cristal de la tienda (figuras 20 y 21). En un plano filmado con *split diopter* (una lente de campo partido que permite enfocar tanto a un sujeto u objeto cercano a cámara como a otro en el fondo de la imagen), la dependienta llama a seguridad: “Creo que tenemos un problema”. La composición del encuadre (figura 22), con la mujer en primer plano a la izquierda y Jake a la derecha enmarcado por el escaparate, no puede ser más elocuente sobre cómo las acciones del protagonista, que ya bordeaban el acoso, lo convierten en una amenaza. Incluso, cuando como “héroe” de la historia quiere proteger a Gloria, Jake no puede dejar de entregarse al placer que le proporciona observarla en su intimidad.

Figuras 17 a 22. *Doble cuerpo.*





Fuente: De Palma (1984).

Los procesos de identificación y el espectador frente al espectáculo

Toda esta línea de significación culmina cuando, tras el asesinato de Gloria, un detective interroga a Jake y lo califica de “pervertido” y “delincuente sexual”. Una interpelación que el espectador puede hacer suya como resultado de los procesos de identificación con el personaje en tanto “figura de lo semejante en la ficción” (Aumont et al., 2019, p. 224). La identificación es un efecto tanto de la estructura del relato como de la situación en la que la enunciación pone al espectador; como ya se ha señalado, en *Doble cuerpo* (De Palma, 1984), salvo contadas excepciones, siempre estamos del lado de Jake gracias a la focalización y ocularización internas. Solo entonces entra en juego nuestra empatía o simpatía hacia el personaje. Analizar el trayecto narrativo que recorre Jake a lo largo del relato ofrece las últimas claves en torno a lo que la película dice sobre el espectador cinematográfico al usar la identificación como un espejo que nos sitúa ante nuestra propia actividad y deseos. Y para ello es necesario conectar transversalmente algunos elementos del tejido textual del filme.

Jake se presenta como un hombre corriente, discreto y agradable. La elección de Craig Wasson para el papel no puede ser más oportuna, ya que refuerza las posibles semejanzas con el espectador, y la película no funcionaría del mismo modo con una estrella conocida. Jake es un buen tipo al que, sin embargo, todo comienza a irle mal. El ataque de claustrofobia, por sus similitudes con el vértigo de la película de Hitchcock, puede distraer de la verdadera grieta que se abre en la vida del personaje: el descubrimiento de su pareja haciendo el amor con otro hombre. Jake entra en la casa y se dirige al dormitorio mientras de fondo suena la canción “The House is Burning (But There’s No One Home)” del grupo Vivabeat (el título, que forma parte del estribillo, no puede ser más malintencionado). Mediante varios trávelin en campo-contracampo, compartimos la mirada de Jake cuando recorre la casa, se asoma al dormitorio y presencia el goce de su pareja, que gime sentada a horcajadas sobre su amante (figuras 23 y 24). Ambos cruzan una mirada antes de que Jake se retire sin decir nada.

Wood (2003) ha señalado que la ansiedad sexual masculina es uno de los componentes fundamentales que De Palma comparte con Hitchcock, y los protagonistas de sus películas tienen con frecuencia miedo a la impotencia y la pérdida de poder. Este componente es esencial en *Doble cuerpo* (De Palma, 1984), y la narrativa establece la frustración sexual experimentada por Jake en esta escena como la falta que intentará reparar a través del voyerismo, el consumo de pornografía y su participación en el rodaje con Holly.

Figuras 23 y 24. *Doble cuerpo*.



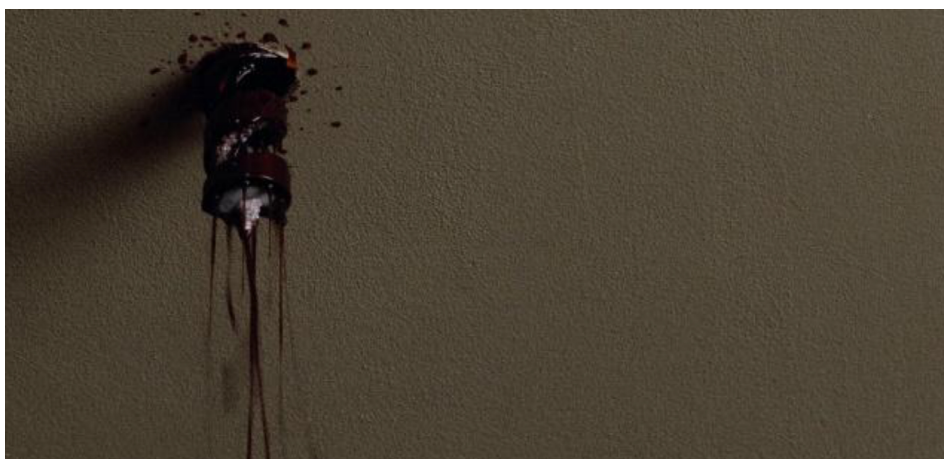
Fuente: De Palma (1984).

Dos pequeños detalles esclarecen estas conexiones. En un bar, Jake le cuenta a Sam lo sucedido con su pareja. Su recuento de los hechos termina con la mirada perdida mientras explica: “Cristo, no dejo de verlo. Carol tendida allí... Su cara resplandecía”. Una actitud y una declaración que establecen lo esencial del suceso para el devenir del relato. Después, una vez que ya se ha instalado en la casa prestada por Sam, Jake está viendo tumbado la televisión cuando aparece el videoclip de la canción de Vivabeat (estamos en los primeros años de la MTV) que sonaba durante el descubrimiento de la infidelidad. Jake quita el volumen con un suspiro y se levanta para acudir al telescopio y observar a Gloria, y así traza una conexión entre lo que pasó y el deseo de mirarla que siente.

Más adelante, tras el intento fallido de proteger a Gloria del indio (quien roba su bolso en la playa), Jake se encuentra por fin frente a frente con ella en la entrada de un túnel. Ambos se besan apasionadamente y se produce un aparente trávelin circular en torno a los personajes, aunque, en realidad, se trata de la combinación de una plataforma giratoria para los actores y el uso de una pantalla azul para insertar el fondo en movimiento. El artificio técnico irrealiza la imagen, que se convierte en una expresión de la fantasía y los deseos de Jake. Gloria, finalmente, se aparta de él mientras dice que no puede hacerlo.

Esa noche, Jake practica con el teléfono antes de llamar a Gloria, pero solo consigue decir: “Soy Jake. El tipo que casi te folla hoy en la playa”. Sin embargo, en ese momento, ve al indio entrar en el apartamento de Gloria; aunque corre para salvarla, no llega a tiempo. En una de las imágenes que concentró gran parte de las críticas a la película, el indio/Sam atraviesa el cuerpo de Gloria con un taladro desmesurado. En un plano dorsal que corta el cuerpo del indio y solo encuadra sus piernas abiertas (figura 25), la broca aparece como un falo y desciende hacia Gloria, tirada en el suelo en el fuera de campo. Jake, que forcejea en el piso de abajo con el perro de Gloria, solo puede ver cómo la punta del taladro perfora el techo mientras fluye la sangre (figuras 26 y 27). De este modo, el deseo de Jake queda frustrado por segunda vez al enfrentarse de nuevo a una situación narrativa en la que otro hombre “penetra” el objeto de ese deseo. La violencia y el sexo se entrelazan en estas imágenes explicitando también que el cine de Hollywood las representa como una misma cosa.

Figuras 25, 26 y 27. *Doble cuerpo*.



Fuente: De Palma (1984).

Tras la muerte de Gloria, las imágenes aparecen de nuevo para atenuar la frustración de Jake: su conversación con el detective en la escena del crimen se encadena con el protagonista tumbado en la cama contemplando en la televisión un canal de contenido pornográfico. Es entonces cuando se encuentra con un anuncio de la última película de Holly Body (anuncio donde se superponen en rótulos las excelentes críticas recibidas, como si se tratase de un estreno convencional), en el que Jake reconoce el baile que veía a través de la ventana. Jake acude a un videoclub para alquilar la cinta (la pornografía ya está perfectamente integrada en el mercado audiovisual) y la contempla de nuevo en la pantalla de la televisión. Los estilemas de la película pornográfica se asemejan a los de la película convencional en la que se inserta, y la cámara se asoma como si fuese un *voyeur* a través de una ventana para espiar a una pareja que mantiene relaciones sexuales (figura 28).

Figura 28. *Doble cuerpo.*



Fuente: De Palma (1984).

Jake pasa con éxito un proceso de *casting* y participa en la nueva película de Holly. En una nueva puesta en abismo, la secuencia, aunque se desarrolla durante el rodaje, se nos ofrece en todo su artificio, ya montada y finalizada. Más llamativo resulta que todo parezca un videoclip de la canción “Relax” de Frankie Goes to Hollywood, con el cantante Holly Johnson acompañando a Jake por un escenario ecléctico donde se

mezclan las referencias a *El crepúsculo de los dioses* (Wilder, 1950) con figurantes que visten prendas propias de la conocida cultura *leather*. La puesta en imágenes de *Doble cuerpo* (De Palma, 1984) hace que las fronteras entre videoclips, cine de ficción y pornografía se diluyan, y el espectador no puede establecer dónde termina una forma de expresión y comienza la otra. La letra de la canción, con sus claras alusiones al orgasmo, actúa como lema de una cultura sexualizada ya en su totalidad.

Jake llega hasta Holly y se produce la cita que conecta de manera más directa *Doble cuerpo* (De Palma, 1984) con *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Hitchcock, 1958). Primero, Jake se asoma a una puerta con un espejo donde vemos reflejada a Holly (figura 29), trasunto del momento en el que Scottie (James Stewart) espiaba a Madeleine (Kim Novak) en una floristería. Jake pasa a la habitación y al salir de campo la puerta se cierra y el espejo refleja el aparato de filmación que se había ocultado hasta ahora, desvelando el artificio e incidiendo en el carácter reflexivo y especular del relato (figura 30). Finalmente, Jake y Holly comienzan a besarse y la cámara inicia un trávelin circular alrededor de los personajes. El montaje regresa al beso de Jake y Gloria en la playa para alternar ambos momentos mediante el emparejamiento del encuadre, la acción y los movimientos (figuras 31 y 32).

La escena alude también al trávelin que envolvía a Scottie cuando, al besar a Judy, regresaba al momento en el que hizo lo propio con Madeleine. Algo que ha usado Viota (2019) para dictaminar que De Palma no entiende el núcleo de *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Hitchcock, 1958) porque en *Doble cuerpo* (De Palma, 1984) las dos mujeres no son la misma, por lo que solo queda un amaneramiento y el uso de formas anteriores por su “belleza vacía” (p. 129). Pero es precisamente aquí donde reside la relectura que la película realiza de su precedente: no hay romanticismo alguno, Jake (“el tipo que casi te folla hoy en la playa”) no estaba enamorado de Gloria y lo único que le impulsa es el cuerpo femenino y su sexo. Por eso, los dos momentos se emparejan en el montaje: en el encuentro con Holly, se produce la penetración y culmina lo que Jake no pudo hacer con Gloria.

Otro detalle refuerza esta lectura: cuando Jake y Holly llegan al clímax del acto sexual, el trévelin se detiene y la cámara reencuadra en un ligero contrapicado a Holly durante el orgasmo; por encima de ella, focos de distintos colores resplandecen (figura 33). La puesta en escena remite, así, a la obsesión de Jake con la imagen de su pareja con otro hombre (“su cara resplandecía”) y aquí se articula la ironía final de la película: el personaje solo puede recuperar su potencia y reparar la falta inicial en el interior de la fantasía orquestada por el espectáculo (la película pornográfica). Solo entonces Jake podrá desentrañar el misterio, enfrentarse a Sam y superar sus traumas.

Figuras 29 a 33. *Doble cuerpo.*





Fuente: De Palma (1984).

Conclusiones

Es célebre la frase de Michel Mourlet que Godard adjudicó a André Bazin en el arranque de su película *El desprecio* (Godard, 1963): “Puesto que el cine es una mirada que substituye a la nuestra para darnos un mundo acorde a nuestros deseos” (Ruiz Martínez, 2006, p. 149). Quizás fuese difícil imaginar entonces que la dimensión espectacular que siempre había anidado en el cine iba a expandirse hasta colonizar todas las formas de expresión audiovisual. Dos décadas después, para Brian de Palma, apenas hay nada ya en las imágenes que se amalgaman en *Doble cuerpo* (De Palma, 1984) que no sea la producción incesante del deseo. El programa defendido por De Palma sirve como refutación de aquellos que no han visto pensamiento propio alguno en su obra:

Los entretenimientos, en cualesquiera de sus modalidades, dicen continuamente que el mundo es fabuloso, que la gente es joven, feliz, guapa y amable. [...] Yo en mis películas intento denunciar esas imágenes falsas que, erróneamente, se pretende hacer pasar por imágenes de la realidad. Siempre estoy intentando ver qué hay detrás de la fachada. (Blumenfeld y Vachaud, 2003, p. 204)

Una voluntad que concuerda con las estrategias reflexivas de *Doble cuerpo* (De Palma, 1984), que devuelven la mirada al espectador para que tome consciencia de los motivos que sustentan su deseo de ver y las formas en que las imágenes espectaculares pueden manipularle. Porque, aunque las imágenes producidas en Hollywood siguiendo el modelo de la transparencia enunciativa circulen por todas las pantallas y los dispositivos que nos rodean, nos hemos habituado a ellas sin desarrollar una comprensión verdadera de sus mecanismos expresivos (Marzal Felici, 2007).

El valor de la obra de De Palma estriba, por tanto, en intervenir sobre los códigos y las convenciones de las representaciones hegemónicas desde el centro de la industria que las produce, de tal modo que contribuye a la formación de un espectador crítico en el contexto del *mainstream*. Watkins (2017) se refería a ese modelo narrativo dominante como “monoforma”, y sus observaciones a lo largo de los años certifican que

sigue vigente bajo la consigna de bloquear cualquier espacio para el pensamiento al tiempo que promueve “modelos y valores sumamente discutibles” que se alinean con la sociedad de consumo (p. 55). Por este motivo, el paulatino desplazamiento industrial sufrido por De Palma, que el director explica como consecuencia de las interferencias creativas y los cambios en el sistema de producción (Coyle, 2020), puede interpretarse como un síntoma de un presente dominado por la uniformidad y el conformismo de las ficciones comerciales.

Disponibilidad de datos o materiales (Data Availability Statement)

La película analizada está editada en formato doméstico en varios países y se ha accedido a ella a través del Blu-ray distribuido en España por Sony Pictures.

Contribución de autoría (CRediT)

Carlos Gómez Méndez: Conceptualización, metodología, análisis formal, investigación, recursos, redacción-borrador original, redacción-revisión y edición, visualización.

Referencias

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2019). *Estética cinematográfica: 120 años de teoría y de cine*. La Marca.

Badley, L. (2020). De Palma's Embattled Red Period: Hitchcock, Gender, Genre, and Postmodernism. En D. Lennard, R. B. Palmer y M. Pomerance (eds.), *The Other Hollywood Renaissance* (pp. 102-116). Edinburgh University Press.

Baudrillard, J. (1996). *El crimen perfecto*. Anagrama.

Blumenfeld, S. y Vachaud, L. (eds.) (2003). *Brian de Palma por Brian de Palma*. Alba.

- Canet, F. (2014). El metacine como práctica cinematográfica: Una propuesta de clasificación. *L' Atalante: Revista de Estudios Cinematográficos*, 18, 17-26. <https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/239>
- Cantero, M. (2000). *Brian de Palma*. Cátedra.
- Cardullo, R. J. (2021). Horror, crime, and war: Some comment on the films of Brian de Palma, 1980-1989. *Filmhistoria*, 31(1), 105-118. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/35521>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Castro de Paz, J. L. (2000). *Alfred Hitchcock*. Cátedra.
- Comolli, J. L. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología (1971-1972)*. Manantial.
- Coyle, J. (2020, 18 de marzo). *Q&A: Brian de Palma on why movies should be beautiful*. AP. <https://apnews.com/arts-and-entertainment-general-news-0202037e56cf21cb7eab0fe44ff71333>
- Cvetkovich, A. (1991). Postmodern vertigo: The sexual politics of illusion in Brian de Palma's *Body Double*. En W. Raubicheck y W. Srebnick (eds.), *Hitchcock's rereleased films: From rope to vertigo* (pp. 147-162). Wayne State University Press.
- de Palma, B. (dir.) (1981). *Impacto* [película]. Filmways Pictures.
- de Palma, B. (dir.) (1984). *Doble cuerpo* [película]. Columbia Pictures.
- de Palma, B. (dir.) (2000). *Misión a Marte* [película]. Touchstone Pictures.
- de Palma, B. (dir.) (2002). *Femme fatale* [película]. Quinta Communications.
- de Palma, B. (dir.) (2019). *Dominó* [película]. Backup Media.

- Dumas, C. (2012). *Un-American psycho: Brian de Palma and the "political invisible."* Intellect Books.
- Ebiri, B. (2024, 24 de septiembre). *Brian de Palma on the 'Body Double' ending and his new film*. Vulture. <https://www.vulture.com/article/brian-de-palma-on-the-body-double-ending-and-his-new-film.html>
- Elsaesser, T. y Hagener, M. (2015). *Introducción a la teoría del cine*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. Paidós.
- Godard, J.-L. (1963). *El desprecio* [película]. Les Films Concordia.
- Gómez Tarín, F. J. (2002). El espectador frente a la pantalla: Percepción, identificación y mirada. En J. V. Pelaz López y J. C. Rueda Laffond (coords.), *Cine, público y cultura: La dimensión social del espectáculo cinematográfico* (pp. 19-35). Universidad Complutense de Madrid.
- Gómez Tarín, F. J. (2010). *El análisis de textos audiovisuales: Significación y sentido*. Shangrila.
- Gómez Tarín, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: Expresión y narración*. Shangrila.
- Hitchcock, A. (dir.) (1954). *La ventana indiscreta* [película]. Universal Studios.
- Hitchcock, A. (dir.) (1958). *Vértigo (De entre los muertos)* [película]. Universal Studios.
- Jameson, F. (1985). Posmodernismo y sociedad de consumo. En H. Foster (ed.), *La posmodernidad* (pp. 165-186). Kairós.
- Kolker, R. (2011). *A cinema of loneliness*. Oxford University Press.

- Martin, A. (2012, 18 de julio). To Wax Zizekian: On Un-American Psycho: Brian de Palma and the Political Invisible. *Screening the Past*, 34. <https://www.screeningthepast.com/issue-34-reviews/to-wax-zizekian/>
- Marzal Felici, J. (2007). El análisis fílmico en la era de las multipantallas. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 15(29), 63-68. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-09>
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (ed.), *Arte después de la Modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-377). Akal.
- Murcia Sevilla, I. (2009). Copiar o crear: La postmodernidad desde el cine de Michelangelo Antonioni y Brian de Palma. *Aisthesis*, 45, 103-121. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812009000100007>
- Ruiz Martínez, N. (2006). *Poesía y memoria: "Historie(s) du Cinema" de Jean-Luc Godard* [tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://docta.ucm.es/bitstreams/23808204-6460-48c4-886f-7c4819a259a1/download>
- Schulze, J. (2020). How de Palma makes us feel: The experience of a moment in *Body Double* (1984). *Quarterly Review of Film and Video*, 37(4), 348-362. <https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1646555>
- Viota, P. (2019). *La herencia del cine: Escritos escogidos*. Asimétricas.
- Watkins, P. (2017). *La crisis de los medios*. Pepitas de calabaza.
- Wilder, B. (dir.) (1950). *El crepúsculo de los dioses* [película]. Paramount Pictures.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. Columbia University Press.

Zumalde Arregi, I. (2006). *La materialidad de la forma fílmica: Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Universidad del País Vasco.

Zumalde Arregi, I. (2025). El agujero negro y el pozo sin fondo: Diagnóstico *sui generis* de la investigación sobre cine en España. En J. Marzal Felici, L. Azkunaga García, A. Loriguillo López y T. Sorolla Romero (eds.), *El análisis fílmico y el desafío de la educación mediática* (pp. 77-90). Tirant Humanidades.