

CINE, LOCURA Y PSIQUIATRÍA 50 PELÍCULAS

Anacleto Ferrer Mas, Xavier García-Raffi,
Bernardo Lerma Sirvent, Cándido Polo Griñán

Grupo Embolic

MONOGRAFIES & APROXIMACIONS
Institut de Creativitat i Innovacions Educatives

N4

Aquesta publicació no pot ser reproduïda, ni total ni parcialment, ni registrada en, o transmitida per, un sistema de recuperació d'informació, en cap forma ni per cap mitjà, ja siga fotomecànic, fotoquímic, electrònic, per fotocòpia o per qualsevol altre, sense el permís previ de l'editorial.



*Monografies &
Aproximacions, n^o 4*

Col·lecció dirigida per Rosa Isusi-Fagoaga i Ricard Silvestre Vañó

© Del text: els seus autors

© De la edició: Institut de Creativitat i Innovacions Educatives de la Universitat de València, 2018.

Disseny de portada: Silvia Costa

Coordinadora editorial: Rosa Isusi-Fagoaga

ISBN: 978-84-09-02789-7

Impress a Espanya - Printed in Spain

CINE, LOCURA Y PSIQUIATRÍA: 50 PELÍCULAS



Grup Embolic

Anacleto Ferrer Mas

Xavier Garcia-Raffi

Bernardo Lerma Sirvent

Cándido Polo Griñán

LA REPRESENTACIÓN DE LA LOCURA EN EL CINE	¡Error! Marcador no definido.
Misterios de un alma (1926)	8
El ángel azul (1930)	15
M, el vampiro de Düsseldorf (1931)	21
Él (1952)	29
El loco del pelo rojo (1956)	36
Marnie, la ladrona (1964)	39
Marat-Sade (1967)	45
El estrangulador de Boston (1968)	50
La naranja mecánica (1971)	55
Family life (1971)	59
El hombre que supo amar (1976)	64
Hannah y sus hermanas (1986)	69
Hombre mirando al sudeste (1986)	75
La guerra de los locos (1986)	80
La escalera de Jacob (1990)	86
Un ángel en mi mesa (1990)	92
El balneario de Battle Creek (1994)	96
La Ceremonia (1995)	101
Monos como Becky (1999)	110
Le cri de la Soie (1996)	115
El cielo abierto (2000)	133
Deliciosa Marta (2001)	137
Desde el infierno (2001)	141
Elling (2001)	148
El pabellón de los oficiales (2001)	152
Iris Murdoch (2001)	157
Muerte de un Ángel (2001)	161
Una mente maravillosa (2001)	169
Visionarios (2001)	172
Aro Tolbukhin. En la mente del asesino (2002)	177
Spider (2002)	182
Platillos volantes (2003)	185
Te doy mis ojos (2003)	190

El Aviador (2004)	196
La vida secreta de las palabras (2005)	204
Oliver Twist (2005)	209
Paradise now (2005)	216
Cuatro minutos (2006)	221
El último rey de Escocia (2006)	226
Las alas de la vida (2006)	232
Lejos de ella (2006)	239
El niño de barro (2007)	245
Uno por ciento, esquizofrenia (2007)	251
Camino (2008)	256
El intercambio (2008)	261
La ola (2008)	266
Todos estamos invitados (2008)	272
Isla Interior (2009)	275
La pérdida (2009)	280
Tetro (2009)	285
Shutter Island (2010)	291

LA REPRESENTACIÓN DE LA LOCURA EN EL CINE

El cine nació como un prodigio —y aún hoy conserva ese matiz la expresión «de cine»; «estar de cine» es sinónimo de estar bien, muy bien, maravillosamente bien. Para aquellos primeros espectadores que contemplaron, hace poco más de un siglo, la *Llegada de un tren a la estación de la Ciotat* de los hermanos Lumière, la transmisión a través del ojo de la cámara de un hecho cotidiano constituyó una experiencia prodigiosa. El público se sentía dentro de la pantalla, gritaba lleno de excitación, se encogía en sus asientos cuando la locomotora, «abalanzándose en la oscuridad», se disponía «a transformarle a uno en un saco de piel mutilada, lleno de picadillo humano y huesos rotos», según escribió Máximo Gorki, entre perplejo y desazonado, un día de 1896 tras asistir a su primera sesión de cinematógrafo.

Mucho ha llovido desde aquel pase del café Aumont y, hasta que la llegada de la televisión pobló nuestro hogares de imágenes en movimiento, en la visita semanal al cine aprendimos a caminar, a fumar, a besar, a pelear y hasta a sufrir; supimos de los horrores de la guerra, de la arrogancia del poder o del patetismo de la locura; vivimos vidas que no eran las nuestras perdiéndonos en esas caras de luz y sombras que ocupaban la pantalla y, sin apenas darnos cuenta, acabamos por parecernos a ellas. El cine forjó su identidad artística reelaborando modelos narrativos y de representación plástica precedentes. Espectacular como el teatro, utilizó las convenciones narrativas de la novela y, cuando adquirió el sonido, de la expresión acústica de la radionovela: también en la asimilación de otras artes era éste un medio prodigioso. Es sin duda alguna el arte central del siglo XX en el que no se perciben señales de agotamiento en nuestro tiempo; al contrario, la producción de imágenes y su reproducción en la Red ha alcanzado dimensiones estratosféricas, ha generado un ecosistema iconográfico tan enorme y sólido como la realidad física, un fenómeno impensable hace apenas una década. Todos somos hoy, sin duda, espectadores.

El psicoanálisis se ha extendido acerca de la *pulsión escópica*, de ese incontenible apetito de ver que caracteriza a la inteligencia humana y que al convertirse en excluyente origina la patología del *voyeurismo*, *mironismo*, *escopofilia*, *escopolangia* o *mixoscopia*. La locura no ha escapado a esa pulsión y la voracidad de imágenes del hombre moderno ha llenado las pantallas de los cines de un amplio muestrario de patologías mentales de ficción, de *locuras de cine*, trazando una frágil pero influyente frontera entre «lo normal» y «lo anormal».

La pintura y la literatura hacía siglos que se habían hecho eco de la presencia atroz, angélica o ridícula de la locura. Homero, Eurípides, Menandro, Brant, Cervantes, Eschenbach o Shakespeare escribieron poemas, novelas, comedias y tragedias protagonizadas por locos. El Bosco, Rafael, Rubens, Van Gogh, Munsch, Klee, Picasso,

Dalí o, más recientemente, Baseliitz han dado forma a la insania y estampado en sus lienzos rostros dislocados, anatomías imposibles o paisajes de pesadilla. Pero el cine — industria, medio de comunicación, lenguaje, arte y diversión a un tiempo— ha contribuido como ninguna otra forma de expresión artística anterior a troquelar los estereotipos que sustentan la imagen común de la locura, y ello es debido a que el poder de fascinación que brota del realismo de las imágenes en movimiento los ha difundido con una eficiencia sin precedentes. Quienes nunca han tenido contacto directo con la locura sólo saben de ella lo que han visto en las películas. Del mítico Caligari al popular Anibal Lecter, la locura ha provisto de personajes y trufado de motivos los argumentos cinematográficos más variopintos, en algunos casos la locura se transforma en el único tema para poder ofrecer al espectador un morbo ilimitado. La *locura instrumental* ha cedido paso a la *locura total*. Si las locuras del Príncipe Hamlet o del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha estaban al servicio de dos historias de gran calado, de dos visiones del mundo, las de los modernos protagonistas de buena parte de los *psic thrillers* que de tanto en tanto baten records de recaudación en las salas de todo el mundo no están subordinadas al desarrollo de ninguna historia principal, ni supeditadas a una *Weltanschauung*, no son *instrumentales*, sino *totales*: ellas son la historia, un espectáculo autocomplaciente de contorsión y sangre que se agota en sí mismo.

La omnipresencia de éste y otros estereotipos es preocupante, por cuanto que marcan con un doble estigma a quienes sufren estas dolencias y a sus familiares: además de locos, vapuleados. El miedo a la peligrosidad del enfermo mental es el factor que más ha influido en su discriminación y en su rechazo social, y el cine como medio de comunicación y difusor de ideología ha contribuido con eficacia a forjar los tópicos en torno a la irracionalidad de una violencia que no sólo es expresión de la locura sino casi su único síntoma.

El cine tiene, sin embargo, un enorme potencial para representar la locura y hacer al espectador reflexionar sobre la línea que separa la “normalidad” de la locura. En virtud de los elementos técnicos que le son consustanciales, tiene la posibilidad de erigirse en un medio idóneo para representar la dislocación que acontece en la locura. La escala, la angulación, los movimientos que puede realizar la cámara como objeto físico y que condicionan la forma como se ofrecen al espectador los restantes elementos icónicos, la iluminación, el flujo diegético de gran labilidad espacio-temporal que genera el montaje de los diferentes planos que componen la película, la combinación de los elementos que entran a formar parte de la banda sonora —la palabra, la música y los ruidos—, así como los trucos de cámara, de decorados y de laboratorio, hacen del cine el medio mejor dotado para representar con realismo convincente los errores psicóticos: la *ilusión*, en la que un objeto externo es sustituido por la imagen de otro; la *disilusión*, en la que un objeto externo es percibido con propiedades que en verdad no posee; y la *alucinación*, en la que se añade

a la realidad externa objetos procedentes del mundo interior. El *delirio*, que es el núcleo sobre el que gira el tema de la locura y del que emergen los procesos alucinatorios, ilusorios y dislucorios, queda plasmado en las películas gracias al uso de las convenciones narrativas que el cine aprendió de la tradición novelesca.

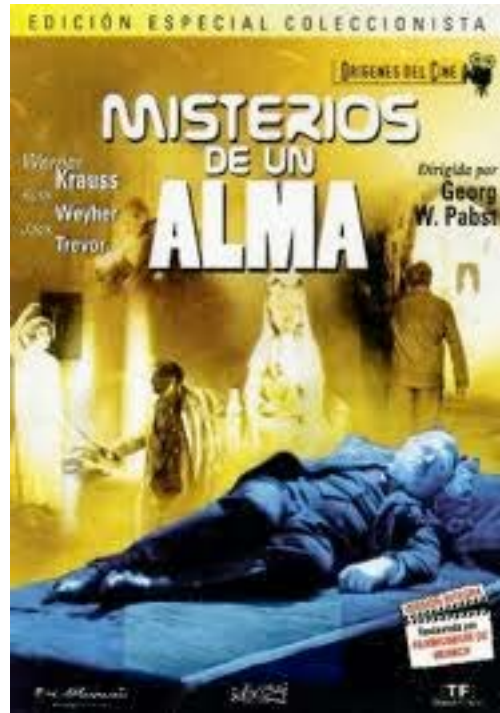
Así pues, si el cine ha visto transitar por sus historias más locos que ningún medio de expresión artística anterior, ello no es atribuible al capricho o al azar; es la lógica consecuencia de una mayor disponibilidad técnica al combinar los mismos elementos narrativos, acústicos y visuales que pone en juego el psicótico en su peculiar proceso de dislocación del mundo. El loco es alguien que *se monta* una película y se la cree. Nosotros, cuerdos espectadores, gracias a la utilización de la cámara subjetiva y a las técnicas del montaje —que con su discontinuidad alógica permiten cambiar el punto de vista o la escala de los planos en el interior de una escena, o trasladarse elípticamente a escenas alejadas en el espacio y/o en el tiempo— podemos ver a la par la película que nos cuenta la historia del loco y la que el loco *se monta*: la realidad exterior y la delirada.

El lector dispone en este libro de un amplio catálogo de representaciones de la locura en el cine que sigue su propio desarrollo histórico, pues comienza con el primer éxito popular del psicoanálisis en la pantalla (*Misterios de un alma*, 1926) y acaba con una de las últimas superproducciones hollywoodiense sobre locura y mal (*Shutter Island*, 2010). De hecho, puede seguir la evolución del cinematógrafo contemplando el incremento de su capacidad para reflejar más adecuadamente el universo interior del neurótico o del loco. Puede, igualmente, ver cómo van apareciendo los tópicos que sobre la enfermedad mental ha ido forjando y difundiendo el cine. Una mención especial ocupa el psicoanálisis que, sin exageración, podría describirse como la más cinematográfica de las terapias.

Estas 50 películas han sido seleccionadas por su importancia cinematográfica y repercusión social, pero también por la fidelidad con la que supieron trasladar a la pantalla la representación de la neurosis o de la locura o de sus tratamientos. El lector podrá encontrar películas muy famosas junto a otras que no lo son tanto pero tienen un interés semejante o superior a las más populares. No obstante, todas las películas han tenido una distribución comercial normal, es decir, no se ha buscado seleccionar filmes ajenos al espectador habitual de las salas de cine. No espere el lector encontrar una lista de películas casi imposibles de localizar. Sería nuestro deseo que las críticas de este libro impulsaran al lector a revisar las películas y disfrutar de la maestría de los directores y del interés de sus argumentos. Y confiamos que, excepto en casos contados, las encontrará en su propia videoteca o las localizará con facilidad.

El esquema de la exposición de las películas está organizado en torno a los siguientes tópicos: una ficha técnica, una sinopsis del argumento, un análisis de sus elementos de interés desde el punto de vista psiquiátrico y, por último, referencias a su repercusión social e influencia en el ámbito de la Psiquiatría. El texto no aparece seccionado, pero el esquema es idéntico en todas las obras tratadas.

Misterios de un alma (1926)



Misterios de un alma (*Geheimnisse einer Seele*, Georg W. Pabst, Alemania, 1926). Transit Film/Divisa, Colección Orígenes del Cine, 2009. Duración: 75 minutos aprox. Versión restaurada por el Filmmuseum de Múnich y la Fundación Murnau.

El 7 de junio de 1925, Karl Abraham, fundador del Instituto Psicoanalítico Berlínés (Berliner Psychoanalytisches Institut, BPI) y presidente de la Asociación Internacional de Psicoanálisis (Internationale Psychoanalytische Vereinigung, IPV) desde 1914, informa a Freud:

Estimado profesor:

(...) El director de una importante productora cinematográfica me ha visitado para hablar de su decisión de rodar una película de divulgación sobre el psicoanálisis, proyecto para el que espera contar con su autorización y la colaboración y supervisión de sus más reconocidos discípulos. Con respecto a este

último punto, me gustaría hacer las siguientes consideraciones. No creo preciso subrayar que este tipo de cosas no es particularmente de mi gusto, aunque desde luego sí que es un proyecto muy propio de nuestros tiempos que, fuera de toda duda, terminará por llevarse a cabo: si no es con nuestra colaboración, será con la de algunos otros que nada saben al respecto. Sin necesidad de salir de Berlín, hay un buen número de psicoanalistas silvestres –no mencionaré más que a Kronfeld, Schulz y Hattingsberg– que a buen seguro se precipitarán a aceptar la oferta en caso de que nosotros la rechacemos. De este modo, ellos se llevarán las ganancias y nosotros el descrédito para nuestra causa (...) Supongo, estimado profesor, que el proyecto no despertará en Ud. una excesiva simpatía, pero también que habrá de reconocer el peso de todas estas consideraciones de orden práctico. Deberíamos ejercer nuestra influencia hasta en los menores detalles para evitar que todo esto pueda desacreditarnos en cualquier sentido.

El productor a que se refiere Abraham era Hans Neumann, director del departamento cultural de la compañía UFA (Universum Film AG), que tras reclutarlos a él y Hanns Sachs (analista-docente del BPI desde 1920) como asesores les había encomendado la obtención del beneplácito de Freud para realizar una película de vulgarización sobre el psicoanálisis.

Del guión se ocuparán el propio Neumann y Colin Ross, un popular cineasta que había rodado algunas películas de viajes exóticos para la productora del primero. La respuesta del maestro no se hace esperar, y el 9 de junio escribe a Abraham:

Estimado amigo:

(...) El famoso proyecto no me agrada. En un primer momento encontré inobjetable su argumentación en el sentido de que si no lo realizamos nosotros, lo harán otros. Pero luego se me ha ocurrido que por lo que esta gente está dispuesta a pagar es, obviamente, por la autorización, que no pueden obtener más que de nosotros. Si se empeñan en hacer cualquier cosa por libre, al negarnos nosotros, no podremos impedirselo, pero tampoco estaremos implicados. En última instancia no podemos en ningún caso prohibir a nadie hacer una película sin ponerse de acuerdo con nosotros. Una vez aclarado este punto, podemos pasar a discutir la cuestión. Mi

principal objeción es que no creo posible ofrecer una representación plástica satisfactoria de nuestras abstracciones. Y tampoco vamos a dar nuestro consentimiento a cualquier cosa insípida. (...) Pero como no parece del todo reacio a implicarse en este asunto, le sugiero lo siguiente: diga a los productores que no creo posible obtener a partir de este proyecto resultados que puedan ser útiles o satisfactorios y que, por consiguiente, no puedo de momento dar mi autorización. Si una vez analizado el guión que someterán a su consideración, e indirectamente así también a la mía, nuestra opinión cambiara, no descarto poder dar eventualmente tal autorización. Pero le confieso que preferiría no tener nada que ver con esa película.

En estas dos cartas ha sido formulado el tema del que habría dependido un interesante debate, el de la figurabilidad de las abstracciones, que hubiese debido replantear en los tiempos de la imagen fotoquímica en movimiento una versión secularizada de la espinosa cuestión semítica de la prohibición de producir imágenes figurativas. No llegará a producirse. Con la mosca detrás de la oreja, niega su autorización sin cerrar definitivamente la puerta a una reconsideración posterior, siempre y cuando una lectura del guión acabado pudiera hacerle cambiar de idea. El 18 de julio, Abraham le escribe nuevamente, anhelando vencer su resistencia al proyecto:

Sachs y yo pensamos contar con todas las garantías de que el asunto se llevará adelante de manera absolutamente seria, y creemos haber logrado en principio hacer representables los temas abstractos.

Así las cosas, la UFA comienza ese mismo verano el rodaje del filme bajo la supervisión de Abraham y Sachs. En uno de los comunicados que la productora envía a la prensa a medida que avanza el proyecto, leemos:

¿Se pueden filmar cosas tan abstractas como la vida psíquica inconsciente, los síntomas y los sueños neuróticos, el psicoanálisis de la vida sexual, la represión y los actos fallidos? Por primera vez se ha intentado muy prudentemente (...) elevar el velo que recubre las motivaciones más delicadas del alma humana.

El anuncio da la impresión de que la objeción principal de Freud ha llegado

hasta los promotores de la película, que a fin de llevarla a buen puerto han encomendado el trabajo de dirección al prestigioso realizador G. W. Pabst, que había obtenido recientemente un gran éxito con *La máscara del placer* (*Die freudlose Strasse*, 1925), y contratado un equipo técnico de primer nivel. El reparto estará encabezado por Werner Krauss (que ya encarnara al perturbado hipnotizador de *El gabinete del Dr. Caligari*, en el film de Robert Wiene de 1920), en el papel del neurótico Profesor Mathias, y por el inmigrante ruso Pawel Pawlow, el fiscal del *Raskolnikoff* de Wiene (1923), en el del psicoanalista Dr. Orth. Acerca de éste circularía la divertida historia de que a raíz de su participación en la película había sido invitado por un grupo americano a una gira de conferencias: lo convincente de su actuación les había llevado a suponer que se trataba de un auténtico discípulo de Sigmund Freud.

En la Navidad de 1925 muere Karl Abraham a causa de una enfermedad pulmonar. El 24 de marzo del año siguiente se estrena *Misterios de un alma* (*Geheimnisse einer Seele*). La noche de la première, los 1.200 espectadores que abarrotaban el Gloria-Palast, a la sazón la sala más grande de Berlín, aplaudieron sin reservas desde que se restableció la luz. Estas son algunas de las cosas que dijo la prensa entre el 25 y el 27 de marzo:

Berliner Zeitung, 25 de marzo de 1926.

Lo que aporta al filme un valor particular es la extraordinaria realización técnica de las escenas de sueños.

8 Uhr Abendblatt, 25 de marzo de 1926.

(Este filme) no propone una introducción aproximativa y tortuosa al psicoanálisis, no importuna al espectador profano con interminables textos y explicaciones intercaladas, sino que muestra de manera inteligente y realista un caso psicológico inscrito en la vida real, en una sucesión de imágenes vivas que se intensifican a partir de la aparición, desde los comienzos progresivos pasando por el agravamiento de los procesos patológicos hasta la crisis (...), el tratamiento y la curación. El espectador gana un largo panorama sobre el trabajo de la investigación psicoanalítica, sus problemas y sus métodos, sobre el medio de hacer

tomar conciencia del inconsciente y de interpretar los sueños (...).

A pesar de sus fundamentos científicos, se trata de una película que cautiva y se comprende como puro espectáculo, más allá de las particularidades que aborda y contiene.

Film-Kurier, 25 de marzo de 1926.

Berliner Börsen-Courier, 27 de marzo de 1926.

Un sujeto de ardiente actualidad: la teoría psicoanalítica de Freud puede convertirse en popular gracias al cine (...). Se ha vuelto más fácil comprender qué es una pulsión reprimida, una representación obsesiva, cómo opera el método de tratamiento, el psicoanálisis. La película alcanza su meta de vulgarización.

El argumento de esta historia de ficción –que contiene elementos que recuerdan a la del "hombre de las ratas", un célebre caso de neurosis obsesiva tratado por Freud a principios de octubre de 1907 y publicado en 1909– es el siguiente: Un profesor de química es informado de que el primo de su esposa regresa de la India. Los tres eran compañeros de juegos en la niñez. Bajo el impacto de esta noticia tiene un sueño críptico que culmina con la tentativa de asesinar a su esposa con una daga. Al día siguiente, se halla dominado por una inexplicable fobia a los utensilios cortantes. Huye de su hogar para refugiarse en casa de su madre mientras se hace tratar por un psicoanalista. Imágenes de su libre asociación, sueños y recuerdos variados componen un rompecabezas que bajo la guía del analista se ordenan comprensiblemente. En su niñez, el profesor estaba celoso del franco interés de su esposa por su primo; sus celos engendraron fuertes sentimientos de inferioridad que, después de su casamiento, le hicieron sentir una especie de impotencia psicogénita; y la impotencia generó por su parte una conciencia culpable que un día u otro debía fatalmente manifestarse en un acto irresponsable. El tratamiento termina con el saludable choque que experimenta al reconocer las fuerzas subconscientes que han tenido aprisionada su mente. Liberado de sus inhibiciones, regresa a su hogar. El filme se cierra con una elipse que nos muestra la felicidad de Mathias al convertirse en padre en medio de un edénico marco campestre.

El trazado discursivo de esta cinta, con la que la UFA se proponía ilustrar sobre los fundamentos y técnicas del psicoanálisis, se circunscribe a un esquema sencillo: formación de síntomas, estallido de la crisis, tratamiento y curación. El cine lo corona con un happy end epilodal que incluso como propaganda de las nuevas teorías resultaba impudicamente optimista, ¿acaso el objetivo de la terapia analítica no era, en palabras de su fundador, la mucho más modesta tarea de transformar la "miseria de la histeria en desventura común"?

No cabe duda de que el equipo de *Misterios de un alma* se tomó muy en serio su papel de divulgador de las ideas freudianas. Hanns Sachs, convertido en máximo responsable de esta operación tras la muerte de Abraham a causa de un cáncer, escribió una obrita de vulgarización titulada *Psychoanalyse. Rätsel des Unbewussten* (Psicoanálisis. Enigma del inconsciente), que les era entregada a los espectadores en el momento de adquirir la entrada. Era una práctica común en los estrenos de los filmes didácticos producidos por la UFA, cuyo catálogo contenía en 1925 alrededor de 350 de estas producciones, acompañar la película con la edición de un cuadernillo dirigido al gran público. El opúsculo, de 31 páginas, publicado por *Lichtbild-Bühne*, estaba ilustrado por ocho fotografías de la película y se dividía en cuatro partes: 1. Actos fallidos; II. La neurosis; III. La interpretación de los sueños; IV. Conclusión. En él, Sachs describía un recorrido por los principales tópicos del pensamiento freudiano, fiel a la teoría, que ejemplificaba con momentos de la película. El texto contenía un elogio a Abraham, su difunto amigo, en el que defendía la participación de éste y la suya propia en *Misterios de un alma*, frente a la oposición de "Freud y una gran parte de sus discípulos":

Nos habría parecido indignante ignorar una proposición de apoyo tal, nos propusimos mantenernos a su lado (al lado de Abraham) con el fin de que nuestro trabajo científico pudiera influir en la película –tanto como fuera posible– y que nuestra teoría fuera protegida de una desfiguración fatal.

No se trata de una simple excusa. Existía un sonado precedente: en 1923 la DAFU (Deutsch-Amerikanischen Film Union) había producido ya una cinta

elocuentemente titulada *Ein Blick in die Tiefen der Seele*; *Der Film vom Unbewussten* (Una mirada en las profundidades del alma; La película del inconsciente), asesorada por Arthur Kronfeld, uno de los "psicoanalistas silvestres" mencionados por Abraham en su carta a Freud del 7 de junio de 1925. El filme abordaba en cinco actos el papel del inconsciente, la represión y el sueño, así como el significado social y terapéutico de la hipnosis.

Estas palabras de Sachs entrañan la justificación final de la pequeña revuelta de los colaboradores científicos de *Misterios de un alma*: ellos habían hecho lo que debían, porque era lo mejor para el psicoanálisis, aun contra las advertencias de un Freud cuyos gustos estéticos parecen haber sido los de un septuagenario tradicional. En suma, no era obligatorio que Freud tuviese siempre la razón.

El ángel azul (1930)



Alemania, 1930. **T.O.:** El ángel azul / Der Blaue Engel. **Dirección:** Josef von Sternberg. **Guión:** Robert Liebmann, a partir de la novela "Professor Unrat" de Heinrich Mann. **Fotografía:** Günther Rittau y Hans Schneeberger. **Sonido:** Fritz Thiery **Intérpretes:** Emil Jannings (profesor Immanuel Rath), Marlene Dietrich (Lola Lola), Kurt Gerron (prestidigitador), Rosa Valetti (mujer del prestidigitador), Hans Albers (Mazeppa), Reinhold Bernt (payaso), Eduard von Winterstein (director del liceo), Hans Roth (conserje), Ilse Fürstenberg (ama de llaves).

"Apenas podía cantar". Con esta lacónica frase se dirige al profesor Rath su ama de llaves, en un gesto de fría condolencia ante la muerte del único ser vivo con quien compartía habitación, y quién sabe si también la vida. Desde la primera secuencia, Josef von Sternberg deja claro que no piensa hacer demasiadas concesiones al optimismo y enmarca su historia en unos parámetros tan limitados como la estancia del protagonista. El terrón de azúcar, que estaba destinado a alegrarle la reclusión a su compañero alado, vuelve a la taza del profesor para que no nos queden dudas del paralelismo de sus vidas.

Así comienza *El Ángel Azul*, la cruel historia de amor y destrucción entre un profesor, Rath, y una artista de varietés, Lola Lola. La película, ambientada en la Alemania de los años veinte, presenta desde una perspectiva marcadamente moralizadora las dificultades insalvables de una relación tan desigual. En efecto, el protagonista es un hombre maduro y culto, de posición acomodada y que goza de prestigio intelectual entre las personas bienpensantes. Ella, a su juventud y belleza irresistible añade una buena dosis de coquetería, lo que la convierte a los

ojos de los hombres en una mujer *fácil*. El tránsito desde su frivolidad a su condición de *femme fatale* --que encarnaría como nadie la mítica Marlene Dietrich, dirigida por el cineasta que mejor supo entenderla-- es descrito a lo largo de los 86 minutos que dura la cinta.

El profesor, que en las primeras secuencias se dedica a perseguir a sus alumnos para impedir que frecuenten aquellos tugurios depravados, tratando de apartarles de su atmósfera perniciosa con el fin de evitar que caigan en las manos de personas poco recomendables, no podrá resistirse a los encantos de la estrella del local, un típico cabaret de los que fueron tan populares en la Alemania de entreguerras. Así seremos testigos de un progresivo desmoronamiento, como consecuencia de su inmadurez emocional y su dependencia afectiva, que le llevará a la más absoluta enajenación tras perder su dignidad personal y su posición social, su capacidad de raciocinio y, finalmente, su vida.

Siguiendo un esquema narrativo clásico, Josef von Sternberg articula la historia en tres bloques. Al proceso de enamoramiento corresponde el primero; a la crisis marital y posterior desencanto el segundo bloque; y al deterioro de la convivencia conyugal, que culmina con la ruina psíquica y moral del protagonista, el tercero de ellos. De toda la historia será testigo mudo un payaso, cuya triste mirada opera como un acta notarial que registra minuciosamente cuanto sucede en la escena del drama. La sustitución de su propio rol por Rath en el espectáculo es uno de los recursos de que se servirá el director para enfatizar el triste sino del profesor humillado. Un destino que queda perfectamente enmarcado en la secuencia final: tras la crisis de explosividad que ha llevado a Rath --en pleno arrebató celopático y mientras cacarea su canto lastimero de gallo castrado-- a intentar el estrangulamiento de Lola Lola, oímos a ésta cantar de nuevo desde el escenario ("Ich bin vom Kopf bis Fuss_), como si nada hubiese pasado. El profesor, con el pánico y la desorientación reflejados en su rostro, aprovecha para coger su sombrero y su abrigo, marchándose del local con la sola compañía de las sombras que le acompañan mientras se aleja de *El Ángel Azul*. El público aplaude la actuación de Lola, que permanece sentada con gesto entre pensativo y satisfecho. Se oyen unas sirenas al fondo; el profesor consigue llegar a la escuela con dificultad, toca la campanilla y un hombre provisto de una linterna le abre la

puerta. Como si fuera un autómatas se dirige escaleras arriba en busca de su aula. Cuando el celador lo encuentra dentro, lo enfoca con la linterna y lo descubre inmóvil, aferrado a su mesa de trabajo. El hombre intenta soltarlo pero no puede. Se oyen unas campanas como música de fondo. Un *travelling* final nos aleja hasta el fondo del aula, enmarcando la figura del profesor en el escenario docente que nunca debió abandonar. Fundido en negro. Único final posible para una historia tan oscura.

Joseph von Sternberg nos ofrece un *trailer* de su película en la primera secuencia al establecer un estricto paralelismo entre la vida de Rath y la de su pajarito enjaulado. Tal vez haya entre ellos alguna diferencia que obedece posiblemente a una intención moralizadora: mientras que al animalito la muerte le sobreviene en cautividad, las desgracias del profesor comienzan cuando se decide a llevar una vida más libre, a dejarse guiar por sus sentimientos. Es como si más allá de los límites estrictos de la racionalidad -académica para más señas- no hubiera otra cosa que el abismo y la amenaza de la locura.

El personaje del payaso tiene un valor extraordinario a lo largo del film; es el testigo mudo de los acontecimientos y funciona también como un signo premonitorio. La elocuencia de su mirada silenciosa se convierte en un presagio de lo que le espera al profesor. A pesar de que su figura aparece y desaparece continuamente durante el desarrollo del drama, su notoriedad omnipresente sólo parece pasar desapercibida para un profesor cuya realidad está absolutamente determinada por un código de valores incapaz de categorizar aquella triste existencia, novedosa en su vida. El desprecio de su apariencia tragicómica se convierte en una cruel venganza del destino, que le hará asumir a Rath el papel de payaso y trasunto de aquél "cuando ya no sirva para nada".

La ordenada, sistemática, recta y juiciosa vida del profesor Rath se disuelve como el simbólico terrón de azúcar, cuando se sale de los estrictos límites de la racionalidad y se atreve a desafiar el imperativo categórico kantiano. "¿Qué buscan ustedes aquí?_ Lo mismo que usted, profesor"; esta frase es la esencia del breve diálogo que mantienen el maestro y sus alumnos descubiertos *in fraganti*. Pero lo que el profesor busca se supone que ya no puede ser un

modelo para nadie, ni siquiera para sí mismo: es el modelo de los demás. Con la pérdida de su autonomía moral se acaba minando toda su autoridad, no sólo ética, sino también pedagógica, intelectual y social. El desenlace final de este incidente (el vocerío de los alumnos y las palabras de recriminación del director) parecen la consecuencia lógica de su *incoherencia* personal.

Una pareja como la formada por Rath y Lola ya contenía todos los elementos de fricción como para convertirse en una situación explosiva. Y no tanto por la diferencia de edad, de posición social, de nivel cultural_ Experiencias personales tan asimétricas, trayectorias vitales tan distintas, actuaban como factores de riesgo añadidos a los propios condicionamientos de la pareja y sus diferentes expectativas. La superioridad intelectual del profesor ocultaba su inseguridad emocional y su dependencia afectiva. La facilidad de comunicación de Lola y su innegable encanto ocultaban su dificultad de profundizar en cualquier relación y su empeño en mantener su independencia libre de ataduras. Una relación que muy pronto habría de desequilibrarse, conforme surgieron las primeras dificultades al crearse vínculos humillantes de servidumbre y dominio de matiz sadomasoquista. Los anhelos frustrados del posesivo profesor darían lugar a una creciente y enfermiza celotipia, sostenida por la provocativa coquetería de Lola desde su brillo estelar y sus infidelidades entre bambalinas del cabaret. La explosión irascible del enajenado Rath sería no sólo la exigencia de un guión efectista, sino su derivación consecuente implícita en el principio por pura "lógica sentimental", si es que cabe tal arbitrariedad en el mundo irracional de las emociones: lo que todavía hoy se sigue llamando locura pasional.

Un personaje de excepción, que sabe modular la tensión narrativa, pero que siempre impone su voluntad a quienes le rodean es el prestidigitador. Parece que, haciendo honor a su profesión, hace juegos malabares con las personas consiguiendo escenas de gran vistosidad. El problema surge cuando alguna de las piezas se sale de la trayectoria marcada o, peor todavía, queda fuera del conjunto. Desgraciadamente ese será el destino de Rath: demasiados riesgos, demasiadas evoluciones en el aire para una persona con los pies tan arraigados en tierra firme y con una psicobiografía tan organizada. Por otra parte, el mago siempre tendrá una frase oportuna o sabrá recurrir a la palmadita consoladora de rigor para, tras

la tormenta, imponer la calma. Máxime cuando la tormenta es tan sólo "por culpa de las mujeres". Por eso no vale la pena sufrir.

El expresionismo del film es tanto un recurso ético como estético. Determinadas ambientaciones de la película, precisamente aquellas que nos resultan más nítidamente expresionistas, permiten al director destacar la sordidez y la ambigüedad moral de situaciones y personajes. El contraste entre las escenas que invitan a la esperanza -como la del banquete de bodas-- y aquellas en las que la fatalidad es la única salida posible -como las que suceden en el cabaret-- se representa didácticamente mediante la utilización de claroscuros, entre luces y sombras. Unas sombras extraordinariamente largas como para pensar que su siniestro presagio no llegue a alcanzarnos.

La proximidad del cine mudo bastaría para explicar la utilización por parte del director de recursos interpretativos más propios de aquel periodo de la historia del cinema. Sin embargo, el uso tan reiterativo de algunas de esas técnicas nos hace pensar en que hay algo más que una deuda con una trayectoria anterior. El interés de Sternberg por los juegos de miradas se debe a la fuerza expresiva de los rostros y, particularmente, los de la pareja protagonista. Cuando se cruzan las miradas entre la Dietrich y Jannings las palabras están de más y de ahí puede surgir cualquier cosa: chispas las más de las veces; también ternura en alguna ocasión.

Sin incurrir en una lectura especialmente psicodinámica, es evidente que determinadas categorías del psicoanálisis nos permiten conceptualizar mejor muchos elementos del film, como hemos procurado resaltar en algunas analogías cargadas de simbolismo. También se pueden considerar bajo este prisma determinadas alusiones al fetichismo y otras perversiones veladamente sugeridas, que discurren paralelas a la degradación de los protagonistas y la quiebra de su unión conyugal. Pero es sobre todo la secuencia final, en la que observamos al profesor Rath aferrado a su mesa, su tabla de salvación, que fue el símbolo totémico de su poder y autoridad moral, así como la razón de su existencia y reconocimiento social. Mientras esto sucede, Lola Lola concluye su actuación ostentando con orgullo un sombrero de copa en abierto desafío al

dominio del hombre, que habría de componer para siempre uno de los iconos más reconocibles de la imaginería cinematográfica sobre la autoafirmación femenina.

La película, como la historia que narra, requiere un *tempus*. El artilugio que permite la objetivación de ese tiempo -el omnipresente reloj de la torre que aparece en la película-- no tiene como función primordial escenificar ese transcurso del tiempo (función cronológica) sino más bien el estado de ánimo del profesor y el grado de deterioro de su personalidad; viene a ser un instrumento de medida de la .temperatura vital del profesor (función termométrica --por extensión, psicométrica--). Mientras Rath se comporta con normalidad, o lo que es lo mismo, deja sus sentimientos a un lado y funciona como un ser exclusivamente racional, todo va bien, el reloj marca puntualmente (pünktlich) las horas exactas; cuando el profesor se deja llevar por sus emociones, que tanto le cuesta exteriorizar, el reloj deja constancia de su inconveniencia al constatar impuntualidad. Algo extraordinario habría de pasar desde el momento en que se quebrara la rutina, desde el momento en el que se infringieran las normas de la sociedad. También la de su puntualidad.

**M, el
vampiro
de
Düsseldorf
(1931)**



Título original: "M. Mörder sind unter uns". **País:** Alemania 1931. **Dirección:** Fritz Lang. **Guión:** Thea von Harbou, Paul Falkenberg, Adolf Jang y Karl Vosh según un artículo de Ego Jacobson. **Montaje:** Paul Falkenberg. **Fotografía:** Fritz Arno Wagner, en Blanco y Negro. **Intérpretes:** Peter Lorre (Hans Beckert, el asesino), Gustav Grüdgens (Schraenker, el jefe), Ellen Widmann (la madre), Inge Landgut (la pequeña Elsie), Otto Wernicke (el comisario Lohmann), Theodor Loos (el comisario Gröber), Franz Stein (el ministro), Ernst Stahl-Nachbaur (el prefecto de policía). **Duración:** 117 m.

La película está basada en un caso real que conmocionó a Alemania y que trataremos de utilizar como telón de fondo. La historia de M es la historia de una caza humana. En la ciudad de Düsseldorf el hampa está en pie de guerra. Hace ocho meses que sus actividades están interrumpidas por las continuas redadas de la policía a la búsqueda de un asesino sexual. La indignación moral entre el hampa es también grande: resulta intolerable que se pueda creer que una bestia así pueda habitar entre las gentes del oficio. Ante la incapacidad de la policía por atrapar al asesino, deciden organizarse por su cuenta teniendo a todos los niños de la ciudad controlados por medio de la organización de mendigos. En un irónico

paralelismo vemos a la junta de la policía y el estado mayor del hampa decidir medidas extraordinarias. El asesino escribe a la prensa notas desafiantes y tiene a la ciudad atemorizada e indignada. Reconocido por un ciego por la música que le gusta tararear, es detenido en una aparatosa persecución y juzgado por un jurado espontáneo de criminales que, conducidos por un rabioso pragmatismo, deciden eliminarlo, ya que él mismo se ha reconocido incapaz de resistir al impulso homicida. En medio de la desgarradora confesión de su carácter de enfermo, la llegada salvadora de la policía lo pondrá bajo el peso de la ley.

La película es una de las obras maestras del cine que conserva toda su fuerza pese a los años transcurridos. El uso del claroscuro expresionista crea un ambiente claustrofóbico y amenazante en el que la cámara recurre a ángulos destinados a remarcar la expresividad de los actores y la frialdad del decorado. Ha sido también una obra emblemática porque auguraba el contexto social de terror compulsivo y necesidad de orden que desembocaría en el ascenso de Hitler al poder. Los crímenes aparecen como un espejo deformante del malestar social, una piedra lanzada al estanque de una sociedad que se ve en la obligación de reflexionar cómo ha podido crecer un individuo así en su seno. A diferencia de los psicópatas imaginarios del cine actual, el asesino no aparece como un ser fascinante sino como un enfermo; un pobre tipo que actúa con inteligencia sólo en su afán por escurrir el bulto y salvarse de la torpe acción de la justicia, una acción no demasiado difícil cuando sus víctimas son niños, seres indefensos que mueren para saciar su sadismo en circunstancias vulgares; niños pobres ilusionados en poseer un globo, un pequeño juguete o un dulce. El juicio a que es sometido el asesino por el hampa mantiene toda su validez: las posiciones respecto a la responsabilidad jurídica y moral del asesino, la aceptación o rechazo de la enfermedad como justificación, el dilema entre el tratamiento o el castigo, están expuestas con una fuerza y claridad indiscutible.

M, comienza la línea de la reconstrucción social de casos psicopatológicos que ha dado al cine películas de indiscutible fuerza como *La Noche del cazador*, (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton 1955) o *El Estrangulador de Boston*, (*The Boston Strangler*, Richard Fleischer 1968) y que ha producido recientemente la excelente *Aro Tolbukhin*. En la mente del asesino (Agustí Villalonga, 2002).

Estas películas contrastan con los casos estandarizados del subgénero del *psicokiller*, en los que prima la emoción irracional y el barroquismo en la elaboración de los crímenes. Basta con calificar de loco al desaforado protagonista para justificar las escenas violentas en las que se basan las cifras de taquilla. El tópico consolida en el imaginario colectivo un reduccionismo elemental inaceptable desde la perspectiva psiquiátrica ocultando las dimensiones mucho más amplias del problema de los sociópatas para la convivencia y limitándolo a la amenaza de los criminales psicopáticos. En ocasiones, se ofrece algún brochazo sobre la génesis de la locura del criminal, - afectado por misteriosos traumas infantiles, oculto por sus avergonzados padres, víctima de alguna burla sexual en su adolescencia - y una referencia vaga a la estructura social, en la mayoría de los casos para criticar la permisividad que facilita el trabajo al criminal. Series reiterativas de películas - como las de *La noche de Halloween* (*Halloween*, 1978 y la interminable serie de *Viernes 13* (*Friday the 13th*, 1980) - han transformado a los psicópatas en una especie de héroes inversos.

En *M*, por el contrario, asistimos a un intento honesto de dibujar tanto la patología como a la sociedad, más meritorio si consideramos que había tenido escasos precedentes, quizás el más destacado fuera *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene 1919). Fritz Lang decidió comenzar la película nada más se produjo la detención de Peter Kunte, pero el guión trató de extraer los elementos sociales y psicológicos más significativos del caso buscando que la reconstrucción sirviera de parábola moral aún a costa de eliminar los aspectos más truculentos y patológicos. El título original "*M. El asesino está entre nosotros*" (*M. Mörder sind unter uns*) aclara que la película quiere que el espectador se plantee su relación como ciudadano con el caso, que el film no quiere limitarse a contar la vida de un ser monstruoso.

El cambio de nombre del asesino en la pantalla (Hans Beckert), quería amortiguar la identificación excesiva del film con la vida de Kunte de la que el público ,ansioso, había leído sus detalles más sórdidos en la prensa popular. El actor Peter Lorre, un buen conocedor del psicoanálisis, realiza una interpretación genial de un asesino cruel e inquietante pero sin pasado ¹. Un tipo que podría ser

un oficinista, un comerciante, un representante de la clase pequeño burguesa, con su traje modesto pero decoroso, su abrigo y sombrero - no la gorra propia de los obreros - que aparece constituido así en la escena inicial del film en la que le vemos aproximarse meloso a una niña mientras su sombra amenazadora se perfila con el fondo de un cartel que ofrece en grandes caracteres una recompensa por su captura. Pero el asesino real, Peter Künste, sí que tenía un pasado, un pasado terrible. Esta dimensión histórica del personaje está totalmente ausente en la película, que se limita a mostrar la intensidad de la alarma social producida con el fin de dar una idea de la larga carrera del criminal.

¹ *"...durante las seis semanas que duró el rodaje, asumió la conflictiva y desdoblada personalidad de Beckert por las mañanas mientras que por las noches trabajaba en el teatro en una obra cómica"* Quim Casas, Fritz Lang, Cátedra, Madrid 1998, p.124.

Todo lo que conocemos de Peter Künste es resultado del minucioso recuento que de sus crímenes realizó a la policía y, en especial, al eminente psicólogo Karl Berg, que ganó su confianza. Como es usual en los psicópatas, Peter tenía perfectamente conservados las circunstancias y detalles de cada crimen porque de su recuerdo obtenía placer sexual. Peter, una vez detenido, repasaría uno a uno cada uno de ellos, desde el primero hasta el número 79 en el que finalizaba su periplo criminal. Una parte sustancial de los crímenes eran desconocidos para la policía, pero Peter parecía disfrutar con las caras de horror de los oyentes. Un refuerzo para el componente narcisista usual en estos casos pero que en el vampiro cinematográfico está más diluido. En efecto, aunque Hans Beckert en la película disfruta del juego del gato y el ratón que ha establecido con la policía mandando cartas a la prensa con el relato de sus crímenes más osados, su enfrentamiento con sus captores - la mafia criminal de la ciudad - no le lleva más que a la humillación en un intento desesperado de aparentar ser un pobre tipo, de inducirles a creer que han cometido un error al capturarlo. Peter Künste, por el contrario, se mostró altanero y cortés ante sus capturadores: una vez consciente que no tenía escapatoria, adoptó el papel de caballero educado y elegante que tanto satisfacía a su ego, autoimagen a la que estaba dispuesto a sacrificar incluso sus remotas posibilidades de salvación jurídica.

El debate sobre la responsabilidad o la falta de ella en los crímenes del vampiro, un momento brillante de la película, tuvo también su reflejo en el caso real. En el juicio, el público quedó anonadado por la presencia del "monstruo" y su inquietante aspecto inmaculado, su voz pausada y convincente, sus modales propios de una persona de "clase superior". Pero aún más sorprendió que el asesino se presentase como una víctima social. Había sido el maltrato al que fue sometido en la prisión cuando ingresó joven por delitos menores la causa de su comportamiento. La sangre de las víctimas debía recaer sobre sus "torturadores" y el sistema penitenciario que destruyó su alma: "Los castigos que he sufrido han destrozado todos mis sentimientos como ser humano. Esta es la razón de que no tuviera piedad de mis víctimas". Los psiquiatras le declararon responsable de todas sus fechorías, un resultado con el que el alarmado público estaba de acuerdo al oír como el propio Peter confesaba que extraía más placer de pensar en cómo provocar matanzas de un número cada vez mayor de personas que el que las personas normales podían extraer de pensar en una mujer desnuda.

² *www.crimelibrary.com*

El juicio de la película es más draconiano que el original pero, paradójicamente, también más comprensivo y moderno en la apreciación de la personalidad del acusado. El público de criminales - auténticos, Fritz Lang perdió alguno de los extras en el propio estudio al ser requeridos por la policía - contempla sin compasión, con caras patibularias, al sollozante Hans Beckert. Su "abogado", a diferencia de los psiquiatras del juicio real, defiende la falta de culpabilidad del acusado por su incapacidad de resistirse al impulso que le lleva a sus crímenes. El actor Peter Lorre en un largo discurso se presenta a sí mismo como un enfermo. Con gran claridad se explicita el comportamiento circular, propio de los adictos a las drogas, del crimen psicopático. Cada cierto tiempo debe matar; la tensión aumenta hasta que el crimen la elimina y vuelve a comenzar el proceso. Pero es más significativo las caras de comprensión que empiezan a aparecer entre los curtidos criminales cuando oyen el mundo de tortura interior en el que vive Beckert. El espectador, llega a una conclusión mucho más actual y moderna, una conclusión que ha afianzado la psiquiatría actual al señalar que los psicópatas pertenecen también a la naturaleza humana, que no hay una

diferencia radical entre cuerdos y dementes sino una gradación con los puntos tan extremos como se desee³. Fritz Lang se niega a transformar el psicópata en la vieja imagen medieval del endemoniado, un monstruo que sólo conserva de humano su aspecto exterior. El criminal debe ser castigado por la justicia, pero el enfermo debe ser tratado. La pena de muerte que pide el jurado de criminales por razones estrictamente pragmáticas - si ha confesado que no puede dejar de matar, hay que matarlo como prevención - es rechazado de forma contundente por Lang. Igual que luego hará en su película Furia (Fury, Fritz Lang 1936), el linchamiento y la venganza no es la solución. La llegada providencial de la policía garantizará al psicópata un juicio justo. El enfermo debe ser sometido a tratamiento. En la actualidad, las perspectivas de solución psiquiátrica de la psicopatía son muy reducidas, pero esto no quita ni un ápice de mérito a la posición de Lang: la defensa del papel humanista de la psiquiatría, una ciencia ilustrada que busca la comprensión y cura de las conductas, no su estigmatización.

³ *"Las características sádicas que pueden verse en los asesinos en serie.. tienen sus contrapartidas en las debilidades de pacientes que jamás realizarían un acto sexual sádico criminal de ningún tipo, que son personas respetables, buenos padres y madres, profesionales de éxito... Tales conductas [sádicas] se extienden en un continuó que va desde las fantasías privadas intensas y actos sexuales entre parejas de mutuo consentimiento hasta conductas intolerables de fantasías extrañas, violaciones que acaban en los asesinatos sexuales sádicos, ritualizados y en serie." Vide el libro del psiquiatra forense Robert I. Simon; Bad Men Do What Good Men Dream. A Forensic Psychiatrist Illuminates the Darker Side of Human Behaviour, American Psychiatric Press, Washington, 1996,p.9. Para una definición de todas las características de la conducta psicopática, catálogo que no es siempre fácil, puede consultarse las pp.25-46 y 286-311.*

Los componentes sádicos de la conducta de Kürten se ocultan tras las poderosas imágenes de la película. La más significativa es la fascinación por los cuchillos que tiene el protagonista, embobado ante el escaparate de una tienda que expone un círculo confeccionado por navajas y en la que se refleja la imagen de una niña. El símbolo más explícito del sexo como agresión. Todo el deseo de

Hans Beckert se concentra en su navaja como ocurrió con el auténtico psicópata Kürten que utilizaba su navaja en sustitución de su pene. La satisfacción que sentía al apuñalar a sus víctimas le llevó a agredir indiscriminadamente a mujeres solas con cuchillos y hachas aunque no pudiera rematarlas. Las víctimas recordaban a un hombre que les deseaba las buenas noches y de repente se sentían heridas por la espalda, casi en consonancia con los pasos de Kürten que huía precipitadamente en busca de una víctima más. La satisfacción sádica de Kürten se incrementaba con el impacto que producían sus actos en la psique social. Merodeaba en la escena de sus crímenes - un rasgo habitual en los asesinos en serie - oyendo los comentarios que sobre el suceso hacía la muchedumbre alarmada. Oculto en la insignificancia disfrutaba una vez más del suceso con el refuerzo erótico del peligro y la alarma.

Kürten tenía una verdadera ansia de sangre, un elemento que es suprimido en la película. Obtenía un gran placer de oír manar la sangre de sus víctimas a las que, si podía, solía degollar hasta decapitarlas. El mote de "vampiro" obedece a esta perversión. La infancia de Kürte da pistas sobre el origen de este sadismo desahogado. Kürten fue testigo de inusitadas escenas de violencia en su hogar por un padre que maltrataba a sus hijos y agredía sexualmente a su mujer en presencia de ellos. A los nueve años, Kürten encontró refugio en la amistad de un vecino que trabajaba en la perrera, un degenerado que le enseñó a masturbarse mientras torturaba perros. En la adolescencia, practicó el animalismo acompañado de dosis de gran violencia. Convivió con una prostituta masoquista y, por último, condenado a prisión por robo, el trato violento de los reclusos y guardianes acabó de desarrollar en él unas tendencias sádicas tan intensas que pasaba el día en ensoñaciones de agresiones que le provocaban orgasmos. El viejo dilema entre nacimiento o aprendizaje se decanta en la historia real por el segundo de los términos, mientras que en la película la ausencia de biografía del personaje hace que el espectador se decante por la naturaleza humana. Hans Beckert habría llevado a su máxima expresión las tendencias crueles existentes en la naturaleza humana, algo que los seres humanos normales han aprendido a controlar.

Es en la reconstrucción de la ola de pánico que produjo Kürten donde la

película alcanza su máximo nivel. La película original mostraba la ingente cantidad de denuncias que llegaban a la policía y que, en la versión definitiva, fue eliminada. La persecución en paralelo de la policía y el hampa de la ciudad - irritada porque las redadas de la policía perturban sus negocios -, la movilización de un mundo subterráneo de mendigos y rateros que siguen a las niñas que regresan del colegio solas para protegerlas, la emocionante persecución por los hampones que acosan a un Beckert marcado con la "M" de asesino por un ciego que ha recordado la música que el psicópata suele silbar - un fragmento de Peer Gynt -, pero sobre todo el horror de la madre que en los momentos iniciales de la película prepara el ritual diario de la comida a una hija que la policía descubrirá muerta.

Fritz Lang no quiere aplicar a los crímenes ninguna excusa sociológica. El inquietante subtítulo ("el asesino está entre nosotros") se ha creído es una advertencia contra el avance del nazismo. Lecturas más recientes de la película creen que esta conclusión es precipitada porque en el guión participaba la mujer de Lang y posteriormente ferviente nazi Thea von Harbou⁴. No obstante, es una evidencia que el nazismo avanzó también gracias a sus promesas de orden y de la eliminación de pervertidos, promesas que Hitler cumplió tras su llegada al poder.

Como suele ocurrir con los psicópatas, cada uno de ellos encierra en su mente un misterio que se niega a abrirse a la investigación psiquiátrica. En el caso de Peter Kunte, fue su devoción a su mujer a la que convenció para que colaborara con la policía y tratara de cobrar la recompensa que ofrecían por su captura. Su esposa, ignorante de todo, le provocó más desvelos que ninguna de sus víctimas.

⁴ *Rafael Miret, M, el vampiro de Dusseldorf, Dirigido por... n°335, junio 2004*

Él (1952)



Ficha técnica: Méjico, 1952. **Dirección:** Luis Buñuel. El argumento y la adaptación es de Luis Alcoriza. Basada en la novela homónima de Mercedes Pinto. **Producción:** Oscar Dancigers. B/N. **Intérpretes:** Arturo de Córdoba y Delia Garcés.

Él es la historia de la delirante relación entre el "caballero" D. Francisco, interpretado por Arturo de Córdoba, y la joven Gloria, personaje que pone en escena Delia Garcés. La película, repleta del simbolismo que es habitual en los filmes de Buñuel, ya nos sugiere desde el mismo momento de los títulos de crédito, proyectados sobre una campana que muestra impúdica su desmesurado badajo, todo un universo de represión sexual que tiene mucho que ver con el trastorno paranoico que sufre su protagonista...

La historia, narrada a partir de un uso magistral del *flash back* - como el mismísimo Truffaut pone de manifiesto - nos muestra un caso patológico de celos, los que sufre un personaje que padece constantes delirios paranoicos. Francisco, que consigue casarse con Gloria, después de que ella hubiera rechazado a su novio anterior, el ingeniero Raúl, no puede evitar sus fantasías de celos desde el preciso momento de su noche de bodas. Ése será el punto de partida de la *narración interna* a la que recurre Luis Buñuel, para poner en boca de Gloria el relato de sus desventuras a lo largo de su vida matrimonial. La narración de los hechos se ve sistemáticamente jalonada por diversas recuperaciones de la técnica retrospectiva, provocando momentos de desconcierto en el espectador; ello

sucede de manera especial cuando la protagonista *muere en falso* al recibir de Francisco una bala de fogueo. Al recuperar la narración comprendemos el juego al que nos ha sometido el director.

Tras sucesivos episodios delirantes plagados de escenas paranoides y alucinaciones visuales y auditivas, que tienen como expresión más patética la secuencia del campanario con el intento de arrojar al vacío a Gloria, o la hilarante anécdota de la iglesia en la que el protagonista sintiéndose objeto de las burlas de todos los presentes llega a agredir al sacerdote oficiante, Don Francisco se retirará del mundanal ruido recluyéndose en un monasterio franciscano y recuperará su paz interior sin dejar de estar convencido de la razón que le asistía cuando sospechaba de su esposa. La prueba: la visita al monasterio de Gloria y su flamante marido, Raúl, acompañados además por el que se supone el hijo de ambos, irónicamente llamado Francisco.

Tratándose de Buñuel, resulta inevitable remitirse a las categorías del psicoanálisis para poder entender algunas de las claves de su profusa simbología. Si esto resulta aconsejable *en general*, aún lo es más tratándose de *Él*. El propio título, deliberadamente genérico, ya nos sugiere un universo de discurso que desborda la propia historia de sus protagonistas. El interés que esta película suscitó en los ambientes psicoanalíticos franceses (Jacques Lacan asistió en París a un pase privado para más de una cincuentena de psiquiatras) desvela que esta película representó un ejercicio de análisis riguroso de un caso de trastorno paranoide, realizado con una minuciosidad entomológica: el mismo Luis Buñuel, a quien el tema le apasionaba, declaraba haber estudiado al personaje de Francisco como si fuera un insecto.

Desde ese discurso de la sospecha, desde esa metodología que busca sistemáticamente lo que de significativo hay en cada indicio, hay un par de rasgos del comportamiento del personaje que nos ayudan a adentrarnos en su patología, incluso antes de que se desencadenen sus delirios de persecución. Se trataría, por una parte de su fetichismo enfermizo y, por otra, de su insuperable neurosis de orden y pureza. Ya Buñuel había sugerido en alguna de sus entrevistas cierta identificación biográfica con las obsesiones de su personaje.

Una de las secuencias mejor conseguidas de la película es aquella inicial, en el interior de una iglesia, en la que el sacerdote procede a realizar el lavatorio de pies en la liturgia del Jueves Santo; la escena, de un sensualismo apenas disimulado, adquiere mayor carga erótica al producirse el silencio, pues si bien hay como sonido de fondo unos cantos gregorianos, éstos no hacen sino aumentar la tensión y destacar la mirada silenciosa pero terriblemente libidinosa de Francisco. La visión alternativa de pies desnudos o calzados, la delectación con que el oficiante lava, seca o besa los pies de los jóvenes que participan en el oficio religioso, nos va apuntando lo que se remueve ardientemente en la libido del protagonista. El director traspone al espectador desde la visión de los pies anónimos pero seductores de una dama sin rostro, al descubrimiento sinuoso de los perfiles de su cuerpo y de la cara de Gloria. Esa objetivación conforma el proceso de fetichización que ya no se abandona y que culmina con el juego de miradas, lapsus e interrupciones en el momento de la transferencia del agua bendita al abandonar el templo. La presencia en la pantalla, en distintos momentos de la proyección, de piezas de bicicleta y de bicicletas descompuestas en todas sus piezas (como ocurre con el decorado que adorna la habitación de Pablo, el criado) constituye una muestra más de ese fetichismo característico del personaje y que tan divertido le resulta al cineasta aragonés.

Por lo que se refiere a los rasgos neuróticos del carácter del protagonista, son varias las escenas en las que vemos a D. Francisco preocupado de manera perfeccionista con el orden de las cosas, como en aquella en que postrado en el lecho tras una de sus crisis no deja de observar la incorrecta posición de un cuadro ordenando al criado que la corrija, o al colocar de manera sistemática los zapatos en la mesita de noche en la habitación del hotel de Guanajuato; o, incluso, en aquellas otras en que de forma insistente alude al carácter impuro de las personas, entre las que se encuentra, obviamente, Gloria. Esa obsesión por limpiar, por evitar el foco de contagio, le lleva en una secuencia delirante - que algunos comentaristas no dudan en asociar con la descripción que hace el marqués de Sade en su última lección de la *Philosophie dans le boudoir* - a preparar con todo el deleite que su morbosidad le permite la operación de sutura de los genitales de Gloria. Al no poder soportar ya la fantasía de la sexualidad de

su mujer, pretende cegarla en lo más íntimo cosiendo sus orificios y frustrando así de forma definitiva de cualquier forma de penetración sexual. Esa acción castrante no se llegará a consumir ya que Gloria se despierta y alerta con gritos a los criados que acuden en su ayuda. El gesto pueril, atemorizado e, incluso, de impotencia que pone Francisco al ser descubierto y al escapar de la habitación habla por sí solo.

La caracterización que hace Buñuel del personaje de Francisco permite apuntar indefectiblemente a una homosexualidad reprimida. Aún tratándose de un individuo cuarentón, sus relaciones con las mujeres han sido escasas y las que mantiene con los hombres, particularmente con su criado, resultan cuanto menos equívocas. Es indudable que estamos ante un personaje que no disimula su misoginia y que no duda en descargar todo su espíritu justiciero contra toda mujer que deba ser castigada, especialmente si ha cometido el pecado de provocar al hombre. Así es, al menos, como D. Francisco lo siente cuando descubre que los llantos apenas contenidos de la sirvienta tienen que ver con el requiebro al que Pablo la acaba de someter. La decisión del señor no deja lugar a dudas: paternal amonestación al criado para que despida inmediatamente al objeto de la provocación. Esta curiosa relación con el criado adquiere nuevos matices al considerar aquellas escenas en las que la presencia o la proximidad de Pablo precipitan el desenlace de una acción: ya se trate de interrumpir con un ruido estridente el primer, y casi único, beso apasionado al que se entregaban los protagonistas en el jardín la noche de la primera cena o por consolar comprensivamente al señor que, tras sufrir una de sus habituales crisis con Gloria, se deshace en confianzas hacia su comprensivo y sumiso servidor. La manera como se deleita D. Francisco en la secuencia del lavatorio al contemplar a los adolescentes invita a considerar de manera muy seria la hipótesis de su homosexualidad.

Ahora bien, en la secuencia de la expulsión de la sirvienta no es esa mujer únicamente la que resulta rechazada; simbólicamente representa la tensión a la que la mujer en abstracto somete continuamente a nuestro personaje y que alcanzará las máximas cotas en su relación con Gloria. La mujer es al mismo tiempo deseada y rechazada, querida y odiada. En un juego trufado de

componentes sádicos y masoquistas, en la primera noche que los protagonistas pasan juntos en su luna de miel (no parece una casualidad que Buñuel sitúe la escena en un coche-cama de un tren) se pasa de la seducción más turbadora producida por la visión del gesto *receptivo* de Gloria al despecho más absurdo al imaginar que no es por verlo a él por lo que ella se está deleitando sino por la evocación de algún amante, de los muchos que en ese momento ya le supone D. Francisco. De los sádicos requerimientos para que ella le confiese sus impuros pensamientos se pasa a una situación en la que él se hunde y reclama comprensión y perdón adoptando una actitud victimista que parece resultar reconfortante para el personaje. Como muy acertadamente señala Fernando Cesarman en su ya clásico estudio *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca*, "durante la primera noche de matrimonio, Francisco acorrala a preguntas a su mujer, la humilla y la insulta, le pide perdón y cambia del masoquismo al sadismo indistintamente. Todo el contexto de este interrogatorio implica su deseo de colocarla en el papel de la madre, ya que él ignora lo que es tener una mujer para sí. Los momentos en que él siente que ella lo quiere son posiblemente los más angustiosos, aparece la culpa edípica contra la que se defiende pensando que Gloria piensa en otro hombre, posiblemente el padre, o como en una prostituta que ha sido poseída por muchos hombres. Así, esta primera noche termina sin que se lleven a

Si esa homosexualidad latente y no asumida permite comprender mejor la personalidad de *Él*, no es menos cierto que la estricta educación católica que le suponemos complementa la aproximación buñueliana al personaje. No es un hecho gratuito que el director nos presente al protagonista al comienzo de la película alojado en una iglesia y al final recluido en un convento. Si el final representa algo así como una reclusión física, consecuencia social de su extravagante comportamiento, el principio nos sugiere una reclusión anímica, un estado en el que el protagonista se siente reconfortado, como si de un útero materno se tratase. Esa dependencia emocional de la iglesia como el recinto de la represión sexual, de su mensaje y de sus ministros, es un dato fundamental para poderse explicar la manera como D. Francisco siente a los demás y se siente él mismo. La figura del sacerdote, del *padre* Velasco, al que muy significativamente

agrede al final de la película, se convierte así en una personalización del superego de Francisco, del que continuamente está evidenciando las virtudes que lo adornan: su seriedad, su caballerosidad, su normalidad. La defensa que el sacerdote hace de D. Francisco llega incluso a provocar la exasperación de Gloria, cuando al acudir ésta al sacerdote para expresarle el horror que estaba soportando por la conducta de su marido, aquél lejos de ayudarla la intenta convencer con tono pontifical de que es ella la que obra mal, "no por maldad sino por ligereza", que no hay nada en Francisco - y él lo sabe bien ya que es su confesor- no ya punible, sino ni siquiera censurable. Es muy interesante la secuencia en la que al llegar los comensales a la casa de Francisco a propósito de la cena a la que habían sido invitados, el sacerdote contrasta el carácter caprichoso del abuelo de Francisco con éste. Si aquél no dudó en permitirse la frivolidad de construirse una casa de estilo modernista siguiendo la moda al uso en Europa, como pudo comprobar al visitar la Exposición Universal de 1900 en París, Francisco por el contrario resulta ser un hombre "normal" y preocupado por cosas "serias"; tan serias como pleitear tenazmente con tal de recuperar unos derechos, en forma de propiedades, que ya pertenecían a sus antepasados.

Buñuel se lamentaba de que tratándose Él de una película que tenía mucho de documento verídico sobre un caso patológico resultase muchas veces incomprendida por parte del público que reaccionaba de manera incoherente. Así nos lo hace saber Agustín Sánchez Vidal, citando al propio Buñuel, en su obra Luis Buñuel. Obra Cinematográfica: "Pero toda la exposición minuciosa, detallada, documentada, del progreso psicopático del personaje resultó inverosímil para el gran público, que se reía frecuentemente durante las proyecciones del filme. Ello me confirmó el hecho de que el cine tradicional común y corriente ha cultivado en el público un gran apego a lo convencional, el sentido común superficial y falso". La verosimilitud de la historia tiene mucho que ver con las debilidades de nuestro personaje, con la inseguridad que le acompaña a lo largo de la película y con las incertidumbres que le suponemos en su pasado y que se proyectan en su futuro.

Tanto Gloria como el proceso judicial que ha iniciado ahondan en su sentimiento de inseguridad: de ella porque sospecha de su pasado, duda de sus

sentimientos, desconoce si ama a otros hombres; de su pleito con la justicia porque se siente engañado por sus propios abogados, desamparado ante los jueces, víctima en definitiva de leyes injustas que atentan contra sus íntimos y sagrados derechos. La debilidad emocional que ambos focos de inseguridad provocan en Francisco irá progresivamente dibujando un cuadro en el que los raptos de celos y los delirios persecutorios funcionarán como una bomba de relojería; una bomba que al estallar provoca una onda expansiva en círculos concéntricos que lejos de debilitarse con el transcurso del tiempo cinematográfico - perfectamente sugerido por la presencia recurrente en la pantalla de un reloj de pared - adquiere cada vez mayor potencia letal. Y letal en una doble dirección: contra el objeto de las fantasías delirantes, pero también contra el sujeto que las abrigaba. Si la escena del disparo del tiro de salva, del intento de asesinato en el campanario, de la pretensión de obturación de los genitales, representan el intento de solución (disolución) del elemento externo del conflicto (Gloria y todo lo que ella significaba), la renuncia sistemática a la consumación del amor, la morbosidad de las acciones a que obliga a su esposa, o el recogimiento final en la reglas de San Francisco, representan el suicidio vital del protagonista de la historia, del elemento interno del conflicto. Si es un hecho que el entorno se ha convertido en parte del problema de Francisco, no es menos cierto que Francisco se ha convertido en un problema para el entorno, al ser Él en sí mismo el problema. Su retiro zigzagueante en la secuencia final, zigzagueo reiterativo por otra parte, nos remite a un final poco tranquilizador.

El loco del pelo rojo (1956)



USA, 1956. T.O.: Lust For Life.

Dirección: Vincente Minnelli. **Guión:** Norman Corwin sobre la novela de Irving Stone. **Fotografía:** Frederick A. Young, Russell Harlan, Joseph Ruttenberg (Anscocolor-CinemaScope). **Decorados:** Edwin B. Willis, Keogh Gleason. **Vestuario:** Walter Plunkett. Edwin B. Willis, Keogh Gleason. **Montaje:** Adrienne Fazan. **Música:** Miklós Rózsa. **Producción:** John Houseman y Jud Kinberg para Metro Goldwyn Mayer. **Duración:** 122 minutos **Intérpretes:** Kirk Douglas (Vincent Van Gogh), Anthony Quinn (Paul Gauguin), James Donald (Théo Van Gogh), Pamela Brown (la prostituta Christine), Lionel Jeffries (el doctor Peyron), Everett Sloane (el doctor Gachet).

Hablar de las relaciones entre locura y genialidad sin detenerse en Van Gogh es poco menos que imposible. El caso Van Gogh es paradigmático de la relaciones recíprocas que puedan existir entre esas dos manifestaciones de anormalidad - o supranormalidad - que son la locura y el genio. La literatura psiquiátrica en torno a este innovador de la pintura, cuya obra se realizó en gran parte entre turbulentas crisis de enajenación mental, es tan abundante como variados son los diagnósticos acerca de la etiología de la enfermedad que en ella se formulan. Desde los originales de epilepsia, pasando por los de esquizofrenia de Jaspers y Prinzhorn en la década de los veinte, hasta los más recientes de

transtorno bipolar con síntomas psicóticos en los períodos de euforia o el de saturnismo a causa de una intoxicación por exposición reiterada al plomo, defendido por González Luque y Montanejo González, la psiquiatría ha intentado analizar la enfermedad de Vincent y aclarar los vínculos que pueda tener con su pintura. La cuestión, lejos de estar cerrada, plantea un problema epistemológico de difícil solución: el diagnóstico sólo sirve para mejor orientar un tratamiento y aventurar un pronóstico, algo que no podemos hacer por Van Gogh, ni por Hölderlin, ni por Strindberg, ni por tantos otros locos de genialidad reconocida. Si bien la cambiante nomenclatura médica no parece sernos de gran ayuda, no por ello la cuestión crucial de en qué medida influyó la enfermedad mental en la génesis y configuración de la obra pictórica de uno de los genios más grandes de la modernidad deja de cautivar la atención de científicos, literatos y cineastas.

El cine, como acabamos de ver, se ha ocupado de Van Gogh en varias ocasiones. Su experiencia pictórica es el núcleo argumental de *El loco del pelo rojo*, el primero y más famoso film no documental sobre el genial orate. No le faltan méritos. La idea de hacer una película sobre la vida del holandés era un viejo proyecto de los productores de Hollywood. Tras el éxito obtenido por *Moulin Rouge* (1952), de John Huston, sobre la vida del impresionista Toulouse Lautrec, la Metro Goldwyn Mayer compra los derechos cinematográficos de la obra de Irving Stone *Lust for Life* y encarga su realización a Vincente Minnelli, que en los últimos meses de 1955 filmará un acercamiento a la figura de Van Gogh desde el campo de la biografía. La preocupación de Minnelli, que también pinta, por el color y la luz, le lleva a ensayar - como a Huston antes - con las nuevas emulsiones con objeto de lograr una equivalencia aproximativa a las soluciones estéticas de la pintura de Vincent: el encuadre ocupará el lugar del cuadro. La intención del cineasta fue contar la historia de un hombre, referida constantemente a su obra plástica, estableciendo un paralelismo entre las diferentes fases de su evolución artística y su vida, marcada por el curso de sus cada vez más frecuentes desarreglos psíquicos.

Van Gogh sólo pinta durante los últimos ocho de sus treinta y ocho años de vida. Minnelli mantiene la cronología en el desarrollo narrativo del film, desde el inicio de su actividad artística dibujando al carboncillo, mientras trabaja como

Misionero de la Fe en las minas de Boringe, hasta su trágica muerte tras varios internamientos manicomiales. En el arrebatado tramo final de su corta existencia, Vincent trabaja frenéticamente y a veces pinta dos cuadros diarios, rebosantes de verdes, azules, rojos y amarillos, bajo un sol abrasador: en el verano de 1890, durante su última estancia en Auvers, realizó casi setenta lienzos y una treintena de dibujos en tan sólo nueve semanas, de mayo a julio, fecha en la que puso fin a su vida. En una de las últimas escenas, donde le atacan los cuervos mientras pinta, Minelli se sirvió de los dibujos animados para conseguir el realismo deseado. Esta cinta permite visualizar casi todos los tópicos que entran en juego cuando se ponen en relación locura y genialidad: una personalidad compleja y obsesiva, cuya dedicación a la pintura le redime de su difícil trato con los otros y de su propia angustia interior; el desarrollo de la enfermedad mental en sincronía con la evolución de su arte, según se desprende de las más importantes fuentes documentales existente para ello: las cartas a su hermano Theo, su historial clínico y la propia obra pictórica; su tormentosa relación con otro pintor genial, también con una personalidad extravagante pero no patológica: Paul Gauguin; el delirio panteísta, las alucinaciones visuales, la búsqueda obsesiva del yo pintándose a sí mismo, la automutilación --con su oreja como moneda de cambio-- , el encierro asilar y la desesperación sin consuelo, hasta el suicidio; el fracaso artístico en vida, ya que jamás logró vender un solo cuadro, y el reconocimiento clamoroso tras la muerte, hasta llegar a ser el pintor más cotizado en nuestro tiempo: un perfil característico del sabor agridulce de la gloria y los infortunios del genio. La cuidada reconstrucción de lugares, la precisa localización de paisajes, el enorme parecido físico de Kirk Douglas - caracterizado con el pelo rojo, barba y rasgos macilentos - con Van Gogh y el de Anthony Quinn - que obtuvo un Oscar por su interpretación - con Gauguin, así como la música moderna y siempre oportuna del compositor de origen húngaro Miklós Rózsa contribuyeron al éxito de este acertado retrato de los sufrimientos y angustias de un artista genial

Marnie, la ladrona (1964)



*Llegué a la casa de Freud,
en la Berggasse. Le di a la doncella mi tarjeta y esperé. Por la ranura de la puerta
de la sala de espera, vi su consultorio, con el diván: era mucho más pequeño de
lo que yo había imaginado. Después de unos minutos se abrió la puerta del
comedor y tuve ante mí a Freud, que también era más bajo de lo que yo pensaba.
Tenía la toalla sobre el cuello de la camisa y sostenía mi tarjeta en su mano.*

—¿Es usted periodista?—

—Así es profesor. Me echó con un gesto de su mano.

—Ahí tiene la puerta.

BILLY WILDER

USA, 1964. **Director:** Alfred Hitchcock. **Productor:** Brian Grazer, Ron Howard. **Guión:** Jay Presson Allen, a partir de una novela homónima de Winston Graham. 129 m. **Intérpretes:** Tippi Hedren, Sean Connery, Martin Gabel, Diane Backer, Louise Latham.

Mezcla de narración policíaca y relato psicológico con complejas explicaciones freudianas, *Marnie* es otra infernal exploración de Hitchcock "en los abismos del comportamiento, búsqueda febril y agotadora de la plasmación visual de lo más problemático y misterioso de nosotros mismos."¹

Uno de los valores más sólidos de *Marnie* reside en su análisis de los vínculos entre pasado y presente, y en la búsqueda de una auténtica personalidad. Neurosis y terapia son los trampolines de los que se sirve Hitchcock para investigar la compleja relación entre la ladrona Marnie Edgar y el adinerado Mark Rutland.

Margaret Edgar, a quien llaman Marnie (Tippi Hedren), es una cleptómana que cambia de trabajo, de nombre y de aspecto cada vez que comete un robo. Mark Rutland (Sean Connery), un joven y gallardo editor, la contrata como secretaria a pesar de que conoce su delito anterior. Marnie desprecia su interés amoroso y subtrae una importante cantidad de dinero de la caja fuerte de la empresa de Mark. Éste descubre y restituye la pérdida, y busca entonces a Marnie. Le hace chantaje para que se case con él, y descubre que ella también es patológicamente frígida, que huye de todo contacto con él porque siente la sexualidad como una cosa repugnante. Cuando Mark se impone a ella, Marnie intenta suicidarse. Finalmente, después de una tentativa de resolver el doble misterio de la cleptomanía y de la confusión sexual de Marnie, Mark encuentra a la madre de ésta, Bernice Edgar (Louise Latham), y en una confrontación de gran tensión entre madre e hija descubre que Bernice era una prostituta que pagó por un crimen que Marnie cometió cuando era niña. La represión del recuerdo había causado el estado neurótico de Marnie; la historia concluye cuando ésta sale a la calle con la intención decidida de resolver sus problemas emocionales y de permanecer con Mark: "El final está abierto y aporta un sentimiento de esperanza. Esa es la razón por la cual Marnie, la ladrona no es básicamente la historia de un caso psicológico; más bien se concentra en la terapéutica y en el conjunto de sentimientos que anuncian la llegada a un estado emocional más sano y equilibrado".²

La entrevista que François Truffaut hizo a Alfred Hitchcock, publicada con el título *El cine según Hitchcock*, pasa por ser uno de los mejores libros sobre el cine. Por eso reproducimos el fragmento en que ambos directores hablan de *Marnie*:

- "F.T.: Creo que la película tendría un mayor equilibrio si durara tres horas. Nada sobra en esta historia; al contrario, sobre muchos puntos se quisiera saber más.

- A.H.: Es verdad. Me vi obligado a simplificar todo lo relacionado con el psicoanálisis. Ya sabe usted que, en la novela, como concesión a su marido, Marnie acepta ir semanalmente al psicoanalista. Y los esfuerzos que hacía para disimular su vida real y su pasado originaban en el libro algunas escenas muy buenas que eran a la vez divertidas y trágicas. Nos vimos en la necesidad de reducir todo eso a una sola escena en el curso de la cual es el propio marido quien dirige la escena del análisis.

- F.T.: Sí, durante la noche, después de una de sus pesadillas. Es una de las mejores escenas del film.

- (...)

- F.T.: (...) Usted mezcla dos misterios de esencia distinta: a) un problema moral y psicoanalítico: ¿qué es lo que esta persona (Tippi Hedren) pudo hacer en su infancia...? b) un problema material: ¿va a agarrarle la policía, sí o no?

- A.H.: Perdóneme, pero la amenaza de la cárcel me parece igualmente un motivo moral.

- F.T.: Sin duda, pero de todas las maneras creo que una investigación policíaca y una investigación psicoanalítica difícilmente pueden sumarse. Como espectador, no se sabe bien lo que se debe desear que le ocurra al personaje, si encontrar el secreto de su neurosis o escapar a la policía. Y luego, además, debe de ser muy difícil controlar estas dos acciones al mismo tiempo, porque la caza policíaca requiere un "tempo" muy rápido, mientras que la búsqueda psicoanalítica se desarrolla con mayor lentitud." ³

ANÁLISIS

Los conceptos freudianos fundamentales incluyen: el inconsciente, conjunto de los contenidos no presentes en el campo actual de la conciencia que en opinión de Freud cumple un papel muy importante en la vida humana; la idea de que la enfermedad mental se remonta a acontecimientos traumáticos reprimidos y enterrados en el inconsciente y que la naturaleza sexual de la mayoría de estos acontecimientos traumáticos supone experiencias infantiles; la terapia de la neurosis por medio del diálogo entre el paciente y el médico, diálogo que se propone descubrir los recuerdos enterrados y reprimidos; la interpretación de los sueños y su uso terapéutico, ya que los sueños ofrecen pistas del inconsciente; y la aplicación de la teoría del inconsciente a la vida cotidiana para explicar sueños o *lapsus linguae*.

Todos estos elementos van tejiendo la trama psicoanalítica de *Marnie*, una sutil meditación en torno a la sanación por los recuerdos, en la que no aparecen médicos y pacientes -como sucedía en *Recuerda (Spellbound, 1946)*- sino una joven neurótica y su enamorado que la cura. A pesar de ello, éste es uno de los largometrajes más subestimados de Alfred Hitchcock.

- a) *Relación con la madre*: Ésta es fundamentalmente una película sobre cómo hacer las paces consigo mismo. Por eso el papel de la madre es tan importante, ya que es "quien 'lleva' (en su seno) al niño y la depositaria del pasado". ⁴Marnie está prácticamente poseída por su madre: como ella, se prostituye (aunque sólo sea simbólicamente, utilizando su atractivo femenino para conseguir que la contraten sus futuras víctimas); como ella, odia a los hombres. Dentro de este esquema, el acto de robar cumple en Marnie una doble función: venganza del mundo exterior e intento de comprar, con el producto de sus robos, el afecto de una madre que la rechaza porque la enfrenta a su propia culpabilidad.

- b) *Represión e inhibición en su fin*: *La represión es un proceso psíquico de carácter universal por medio de la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones ligadas a una pulsión cuya satisfacción ofrecería el peligro de provocar displacer en virtud de otras*

experiencias. Con la noción de inhibición en su fin, Freud califica una pulsión que, por efecto de obstáculos internos o externos, no alcanza su modo directo de satisfacción (o fin) y encuentra una satisfacción atenuada en actividades o relaciones que pueden considerarse como aproximaciones más o menos lejanas de su primer fin; tal es el origen, por ejemplo, de los sentimientos de ternura.

Inhibida en su fin, la sexualidad reprimida de Marnie encuentra un factor inconsciente de compensación en sus relaciones con el caballo Forio, su único motivo de alegría. De aquí viene la especial significación de la muerte del animal: el obligado acto de rematar al caballo, que ha quedado herido, está directamente relacionado con el traumático incidente de su infancia, al tiempo que en él Marnie expresa sin saberlo el lento y costoso despertar de su deseo sexual hacia Mark.

- *c) Histeria de angustia:* El término histeria de angustia fue introducido por Freud para aislar una neurosis cuyo síntoma central es la fobia. En el caso de Marnie, La fobia al color rojo no alude solamente al recuerdo profundamente reprimido de la camiseta del marinero manchada de sangre; también evoca la madurez femenina y la pérdida de la virginidad, realidades a las que ella no quiere enfrentarse.

- *d) Neurosis o terapia:* Para el psicoanálisis freudiano, la neurosis es una afección psicógena cuyos síntomas son la expresión simbólica de un conflicto psíquico que tiene sus raíces en la historia infantil del sujeto. La esperanza de una solución para el trauma de Marnie reside en el hecho de revivir la experiencia traumática y de buscarle un significado. En la película, la terapia que Mark utiliza para liberar a Marnie de su neurosis consta de dos fases:

- Mark presiona a Marnie para que le relate la pesadilla recurrente que le atormenta: "Tal vez crees que eres Freud", le responde Marnie. La libre asociación de ideas y de palabras (sexo-muerte-rojo), método que consiste en expresar sin discriminación todos los pensamientos que vienen a la mente, objetiva ante Marnie el "complejo" que la neurotiza. Al final exclama: "Es preciso que me ayudes, Mark".

- Mark conduce a Marnie a Baltimore, a casa de la madre de ella, enfrentándola así directamente con su pasado. En la infancia de Marnie tuvo lugar un hecho traumático que ella no recuerda, a pesar de que inconscientemente la

esclaviza: mató a golpes a un marinero en defensa de su madre; ésta era prostituta desde que el padre la abandonó, y el marinero era uno de los muchos clientes que para la niña profanaba su refugio vital. Bernice aclara en un triste monólogo después de la escena de los recuerdos en sueños:

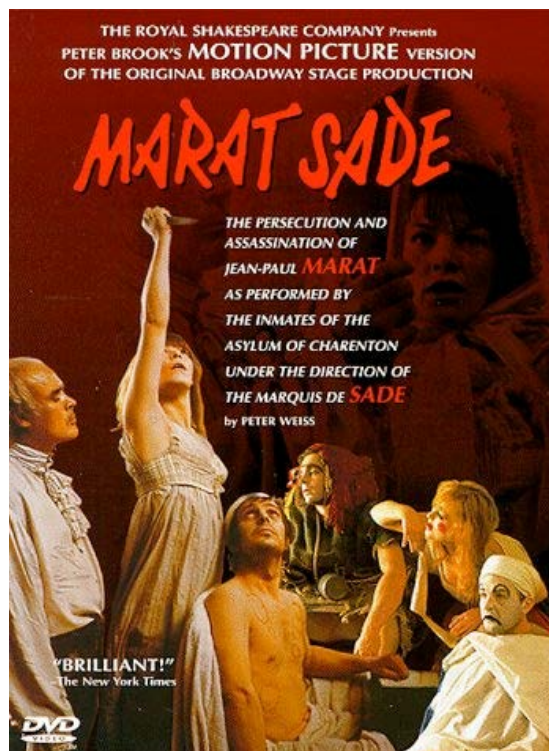
"¿Sabes cómo te tuve, Marnie? Estaba aquel chico, Billy, y yo quería su camiseta de básquet. Él dijo que si me dejaba podría tenerla. De manera que me dejé. Y cuando quedé embarazada, salió corriendo. Pero todavía tenía aquella vieja camiseta de básquet, y te tenía a ti, Marnie, y no les permitiría que te apartasen de mí. Prometí a Dios que si me dejaba quedarme contigo te educaría de una manera diferente a mí, decentemente..."

Al final de Marnie hemos asistido a un proceso de sublime catarsis que revela el trauma infantil y libera a la protagonista de su neurosis, a su cargo queda ahora cómo asumir el problema moral ya declarado: "Mark, yo no quiero ir a la cárcel, quiero quedarme contigo", son sus últimas palabras.

REFERENCIAS

- JOSÉ MARÍA CARREÑO, Alfred Hitchcock, Madrid, J.C., 1980, p. 93.
- DONALD SPOTO, El arte de Alfred Hitchcock, Barcelona, RBA, 1992, p. 246.
- FRANÇOIS TRUFFAUT, El cine según Hitchcock, Madrid, Alianza, 1991, pp. 262-263.
- DONALD SPOTO, op. cit., p. 243.

Marat-Sade (1967)



Gran Bretaña 1967. **T.O.:** The persecution and Assasination of Jean Paul Marat as performed by the inmates of the Asylum of Charenton under the direction of Marquis de Sade, conocida como Marat-Sade. **Dirección:** Peter Brook sobre la obra de Peter Weiss. **Intérpretes:** Patrick Magee, Ian Richardson, Glenda Jackson, Michael Williams, Robert Lloyd, Clifford Rose, Freddie Jones (el mismo grupo de actores que representaron la obra en el teatro (Royal Shakespeare Company)).

La obra de teatro de Peter Weiss fue representada por vez primera en Berlín Occidental en el año 1964 con un notable éxito, lo mismo que en Nueva York bajo la dirección de Peter Brook, quien la adaptaría al cine en 1965, dentro de los esquemas dramáticos del llamado **teatro de la crueldad**. Este teatro fue definido por el dramaturgo y actor Antoni Artaud como la introducción en la escena de los principios surrealistas, sometiendo al espectador a un ataque a su inconsciente con el fin de liberar sus miedos e inquietudes reprimidas bajo la capa protectora de la civilización.

La película está fundamentada en la anécdota histórica sobre las representaciones que tenían lugar en el manicomio de Charenton para

distracción de los burgueses de París napoleónico bajo la dirección del marqués de Sade, el más célebre de los pacientes del asilo, donde permanecía internado con carácter forzoso. El film permite un conjunto interesante de lecturas entre las que destacaríamos la crítica del régimen custodial, con la exposición del fracaso de las reformas ilustradas del viejo modelo asilar y la incapacidad para socavar los cimientos de la propia institución; la histórica, con una amarga reflexión sobre los resultados de la Revolución Francesa - orientada por el espíritu contestatario y la efervescencia ideológica del Mayo del 68 -, y, la más llamativa de todas, la discusión sobre el poder y su carácter patológico realizada en el marco más apropiado: el de la locura confinada en el manicomio como institución total. Es esta última la que constituye el elemento provocador de la obra bajo la fusión de dos figuras emblemáticas en una aleación quizás imposible: el revolucionario Marat y del perverso marqués de Sade.

Muchas personas encontrarían razonable la reclusión de Sade en un manicomio, pero ¿y Marat?. Esta pregunta formulada al principio de la película se convierte en su motivo central: ¿era Marat inocente o culpable, loco o normal? El diálogo entre Sade y Marat quiere resaltar estas disyuntivas desvaneciendo la condena inmediata de Sade que estarían dispuestos a formular los espectadores y dirigiendo sus crecientes sospechas sobre un Marat que, bajo el ropaje del revolucionario puro, no dudaría en proclamarse dictador o por amor a las masas vertería la sangre de los enemigos de la revolución sintemblarle el pulso. El debate sobre la locura del poder adquiere mayor intensidad por el carácter positivo del personaje que, en largos discursos, ha expresado su amor por los pobres, su disposición a entregarlo todo por la causa, cosa que no se hubiera producido con un personaje maléfico.

En la película Marat está representado por un enfermo mental, con apariencia de estupor catatónico y deterioro residual, pero la energía y coherencia de sus discursos y parlamentos refuerza en el espectador la sensación de que está viendo al auténtico Marat, más todavía cuando en la ficción se enfrenta al Sade supuestamente real. Los breves diálogos de Marat y Sade descubren una compleja red de contradicciones: Marat lleva una vida privada espartana sufriendo con resignación una dolorosa enfermedad de la piel. Es un

moralista obsesionado con acabar con la contrarrevolución mediante la eliminación de todo tipo de corruptelas y de sus practicantes. Sade, es sabido, llevó una vida privada escandalosa que le costó la prisión; paradójicamente en su vida pública fue un moderado. Integrado en un tribunal revolucionario en calidad de secretario - tras ser liberado de la prisión al tomarse La Bastilla en la que estaba encerrado y de la que era uno de sus prisioneros más antiguos -, intentó salvar la vida a diversos condenados y se portó con tan poco fervor revolucionario que estuvo a punto de perder la cabeza. Así, el escritor que había descrito los ritos más sofisticados de dominación y humillación que una persona puede ejercer sobre otra, que había sido juzgado por intentar realizar alguna de estas fantasías sobre prostitutas engañadas bajo secuestro, fue incapaz de ejercer de verdugo político.

El discurso de Sade en el film es una mezcla de defensa del Yo, pesimismo respecto de la humanidad y elogio del egoísmo. A la vez Sade realiza una crítica feroz al optimismo revolucionario y los mitos generados por éste, que se concreta a lo largo de la película en cinco intervenciones: el ataque a la pena de muerte como instrumento político, al patriotismo - incomprensible para un defensor feroz del individualismo - que transforma a la masa en un rebaño manipulado bajo una supuesta *voluntad nacional*, contra la transformación de la clase política en una tecnocracia inhumana, la desconfianza en la apelación a la solidaridad que esconde para él una lucha de poder propia de naturaleza malvada del ser humano y, sobre todo, contra el intento de conservar en los nuevos valores morales la antigua represión e ignorar el poder de los cuerpos: sin copulación - gritan las masas representadas por los locos de Charenton - no habrá revolución. Sade aparece en la película como un excelente dialéctico, razonador brillante y equilibrado en su carácter. Con su apariencia de viejo adivino nada parece sorprenderle, ¿Por qué está en el manicomio? El film sugiere que es la víctima de un simple delito de opinión.

Marat, por el contrario, aparece como un hombre exasperado. Un líder decidido a evitar que la Revolución se transforme en una gran estafa para los pobres, un titán que se enfrenta a fuerzas enormes y que, interiormente, se sabe derrotado. Marat es la única esperanza de las masas, *L'ami du peuple*, sometido a

un rápido proceso de culto a la personalidad que le empuja a ser más y más radical y, al mismo tiempo, destruye su vida privada arrebatándole cualquier momento de intimidad o de descanso a pesar de la furiosa guardia de su compañera. Esta guardiana de la tranquilidad de Marat, que impide dos veces el acceso de Charlotte Corday - *la Judith de la Revolución* - al interior de la vivienda, muestra también uno de los habituales problemas de los líderes políticos: el progresivo aislamiento de la realidad, la generación de un círculo privado que no dice más que lo que se quiere oír, reforzando una atmósfera solipsista y asfixiante. Es este uno de los requisitos de la más usual y versátil de las patologías del poder político: la paranoia en sus múltiples presentaciones.

En la primera escenificación de su diálogo, Marat habla emocionado de la represión del Antiguo Régimen y de los ideales de cambio que ha traído la Revolución. Entregado por completo a la causa, Marat expresa la firme voluntad de alcanzarlos, no importa a qué precio, con el fervor del fanático. En su diálogo con Sade, Marat no le escucha realmente y, en especial, no contesta a sus críticas que son ignoradas en un discurso que gira siempre alrededor de cómo hacer avanzar la Revolución.

La creación del enemigo constituye el elemento clave de los procesos paranoicos y la lista de enemigos de Marat (y por tanto de la Revolución con la que se identifica) crece sin parar: Talleyrand, Necker, Robespierre, Danton... Su voz en la calle, representada en la película por el agitador Jacques Roux, no duda en hacer a la Revolución víctima de una conjura universal. La historia nos explica la situación extrema a la que se enfrentaron *les montagnards*, invadidos por ejércitos extranjeros y acosados por la contrarrevolución interior ¿Respondía Marat a una reacción defensiva ante los acontecimientos? ¿Era la conocida fórmula "quien no está conmigo está contra mí"? ¿O pudiera ser fruto de una obsesión por crear hostilidades, ver enemigos, necesitar culpables, entre delirios persecutorios, ideas de perjuicio o alucinaciones autorreferentes típicas de la psique paranoide?

Al final, el film insinúa la necesidad de revisar la dualidad entre dos hombres, dos símbolos que representan dos puntos de vista opuestos pero que

podrían ocultar algún lazo más de unión de lo que podría parecer a simple vista. También la revolución francesa es enjuiciada de manera sumarísima en este singular establecimiento frenopático, que estalla en una apoteosis subversiva de locos amotinados sublevándose en un brutal asalto a la razón ciudadana, simbolizada en el poder de sus guardianes: celadores, monjas, médicos y alcaide.

En el cine, la pareja ha obtenido un éxito dispar. Mientras que Marat no volverá a aparecer como personaje central de una película - si exceptuamos aquella primera aparición en el *Napoleón* de Abel Gance (1927) que personificara otro maldito, el poeta Antonin Artaud--, Sade ha sido llevado a las pantallas en varias ocasiones entre las que destacan: *Saló o los 120 días de Sodoma* (Pasolini 1975), una identificación entre la obra de Sade y las bases del fascismo. *Marquis* (Henri Xhonneux 1989) con guión de Topor, combinando imagen y dibujo, y en la que Sade dialoga con su insaciable pene; y *Quills* (Philip Kaufman, 2000), la más reciente de ellas, basada en la obra teatral de Dong Wright, que ofrece una versión diferente de las representaciones de Charenton. Ahora se dibuja un Sade histrión hasta extremos delirantes, arrebatado por la pasión ególatra de dejar constancia escrita de sus perversas obsesiones, ante la oposición autoritaria y celosa del director del manicomio, un típico médico del momento protopsiquiátrico encarnado por el siempre eficaz Michael Caine, más próximo a la figura del funcionario carcelero que a la del alienista filantrópico que surgiría de la Revolución francesa. La película es una loa a la capacidad transgresora de la literatura y la inevitable ambigüedad que todo arte genuino provoca. Sade no sólo fustiga con su sinceridad brutal a los hipócritas - con un apoyo convencido a la maldad natural del ser humano; a Hobbes contra Rousseau -, sino que libera sus pulsiones más inconfesables a través de la grafomanía, incluso con sus excrementos y una escobilla en las paredes de su celda, cuando le son requisados sus útiles de escribanía.

El estrangulador de Boston (1968)



Título original: The Boston Strangler **País:** USA. **Año:** 1968. **Dirección:** Richard Fleischer. **Guión:** Edward Anhalt. **Argumento:** Basado en la obra homónima de Gerold Frank. **Montaje:** Marion Rothman. **Dirección artística:** Jack Martín Smith, Richard Day. **Música:** Lionel Newman. **Sonido:** Don Bassman, David Dockendorf **Productor:** Robert Fryer. **Producción:** Twentieth Century Fox, Film Corporation **Intérpretes:** Tony Curtis, Henry Fonda, George Kennedy, Mike Kellin, Hurd Hatfield, Murray Hamilton, Jeff Corey, Sally Kellerman. **Duración:** 116 minutos.

Afirman los hermanos Gabbard en su exhaustivo ensayo sobre la representación cinematográfica de los psiquiatras (*Psychiatry and the cinema*, American Psychiatric press, Washington, 1999), que hubo una breve época dorada en la imagen pública de nuestra profesión, hacia mediados del pasado siglo. La mítica Psicosis (*Psycho*, 1959), de Alfred Hitchcock, coincidiría con la cumbre de este periodo favorable, en el que no sólo se desterraban algunos estereotipos maléficos atribuidos al rol profesional, sino que se valoraba muy positivamente la decisiva intervención de los expertos de la psique en la clarificación de los más recónditos móviles del crimen.

Probablemente este argumento fue tenido muy en cuenta por el realizador

Richard Fleischer cuando se aventuró en el rodaje de *El estrangulador de Boston*, ya que el protagonismo otorgado a la psiquiatría en este espléndido film - en coherencia con su interés por esta especialidad y las conductas perturbadas durante sus estudios inconclusos de medicina - continúa el camino didáctico trazado por el popular maestro del suspense. No obstante, debemos reconocer que el experto mental encargado de protagonizar este caso nunca logra alcanzar la capacidad persuasiva que mostraba aquel perito encarnado por Simon Oakland en su labor de descifrar los enigmas de la mente psicótica de Anthony Perkins y la enrevesada fijación edípica que mantiene con su madre, más allá de la muerte. El Dr Nagy, por su parte, habrá de vérselas aquí nada menos que con el intachable Bottomley - Henry Fonda en su abnegado papel de inspector ayudante del fiscal del distrito -, un rival imponente que no cejará en su empeño casi obsesivo por cazar al asesino demente, desoyendo las recomendaciones clínicas del doctor e impidiendo incluso sus prescripciones. Se trate, o no, de un enfermo inimputable, y aún a riesgo de que pueda desmoronarse en un autismo irreversible, que el médico previene como posible resultado del conflicto de identidades que padece. La escena final, que ambos investigadores contemplan tras la ventana camuflada, muestra al criminal Albert de Salvo arrinconado en pleno estupor catatónico y expresividad ausente, bajo el estado de shock de una lucha desigual que se libra en su interior, entre dos personalidades contrapuestas que se diluyen en un acertado fundido en blanco, como la sala que le rodea; en blanco, como su propia mente.

De nuevo asistimos al socorrido tema del trastorno de personalidad múltiple, un dudoso cuadro psicopatológico que hizo furor entre las consultas psiquiátricas de la época, desde que Joanne Woodward protagonizara *Las tres caras de Eva* (*The Three Faces of Eve*, Nunnally Johnson 1957), ganando un merecido Oscar por su trabajo. Pero si aquel film de endeble verosimilitud clínica, que alternaba rasgos cómicos y dramáticos en una escenificación histriónica, resultaba difícilmente imaginable por un especialista en cualquier sanatorio público, cuesta comprender la razón por la que se multiplicó su prevalencia de forma tan asombrosa durante las décadas siguientes, sino es por el efecto propagador del cine. No en vano, la mente humana dividida en diversas

escisiones es, desde entonces, un estereotipo bien arraigado al que numerosos cineastas recurren por la versatilidad que les permite un síndrome semejante; no sólo para el lucimiento estelar de los actores, sino para elaborar intrincados guiones desde la coartada inmejorable que esta fragmentación psicológica les sugiere. Las películas de intriga y terror urdidas sobre mentes torturadas y personajes psicopáticos, que tanto éxito habrían de acaparar en lo sucesivo, constituyen la mejor muestra de este argumento incontestable.

Precisamente el film elegido entre los clásicos del género que hoy abordamos, puede servirnos como ejemplo de un acercamiento riguroso, muy alejado de aquellos presupuestos de intencionalidad manipuladora e inquietante. Elaborado en clave de docudrama científico, respetuoso con la investigación policial de unos hechos que son reconstruidos con fidelidad y enmarcados en su contexto histórico (homenaje a los astronautas regresados del espacio, el atentado de Dallas, la guerra fría...), el film elude en todo momento cualquier tentación de recrearse en la violencia. A pesar de que habría resultado muy fácil exaltar la inquietud morbosa en un auditorio alarmado por la aparición de cada una de las nuevas víctimas, siempre mujeres, mientras el país permanece conmocionado por la trágica muerte del presidente John F. Kennedy. Incluso podemos contemplar el rostro humano del asesino - que no es mostrado durante la primera hora de la cinta - en la intimidad hogareña de su familia, consternado como cualquier americano medio mientras sigue por televisión la ceremonia fúnebre del magnicidio presidencial, con su hija asustada en las rodillas, totalmente ajeno a unos hechos reales y cercanos que le afectan tan señaladamente.

Mientras tanto, la policía va dando palos de ciego registrando exhaustivamente sus ficheros, que ofrecen un amplio muestrario de perversiones por donde desfila la otra cara de la culta y refinada ciudad de Boston, a través de las cloacas donde habitan los sujetos más desviados y perversos: prostíbulos, gimnasios arrabaleros, retretes públicos, garitos de juego y cines de barrio especializados en encuentros oscuros. En un rápido repaso simultáneo, gracias a la flamante pantalla de Panavisión fragmentada en secuencias distintas - otra novedad del film, coherente con la mente escindida del asesino -, la cámara nos

ofrece un elenco de tipos marginales, donde incluso aparecen conocidos personajes que practican una doble vida. Cualquier ciudadano de honrada trayectoria y vida normal puede ser ahora sospechoso, como se trata de ejemplarizar apelando a la colaboración con la justicia, mientras las encuestas que interrumpen el tempo de la narración cinematográfica recogen el pánico que se extiende por la ciudad y la sospecha fatídica de que los crímenes puedan ser obra de un perturbado mental. Por eso la oficina del fiscal ha decidido asesorarse por un comité psiquiátrico que ayude a interpretar la lógica oculta de estos actos vesánicos y permita prevenirlos.

No se trata ya de aquel homicida compulsivo de los comienzos, empeñado en eliminar de la ciudad a cuantas damas sexagenarias se le cruzaran; ahora, cercana ya la docena de víctimas, no distingue entre jóvenes o ancianas, blancas o negras, solitarias o amas de casa. Y sólo se le reconoce por algunas de sus señas distintivas (el cruel ensañamiento, el doble nudo cuadrado de marinero con que las inmoviliza, la eficacia letal de su instinto sádico...)

Sólo una vez fallará, costándole la captura que le llevará a su ruina. Atropellado en su huida despavorida, vemos a de Salvo (un excelente Tony Curtis, hasta entonces encorsetado en sus papeles de galán de comedia) convaleciente en el hospital, que a duras penas sostiene su identidad de fontanero accidentado en su jornada laboral, perplejo ante su mujer e hijos. Ahora sólo es cuestión de tiempo y de la sagacidad de Bottomley en su empeño inquisidor, permutados en sus papeles de víctima y verdugo.

"Es como un animal enfermo", explica el psiquiatra mientras trata de medicar al paciente para evitar su definitivo colapsamiento, que el inspector no impedirá, fascinado con el espectáculo de su derrumbe. Será lo mejor para todos, viene a resumir éste, igual que si fuera un convicto de por vida, mientras unas frases sobreimpresas aleccionan sobre nuestro compromiso colectivo en la prevención comunitaria y rehabilitación de las conductas violentas.

No era la primera vez que Richard Fleisher trataría este género *psychokiller*, en el que habría de ser considerado como uno de los autores de obligada referencia. Ya en la década anterior había dado muestras con Impulso

criminal (*Compulsion*, 1959) de su maestría con el tratamiento cinematográfico del caso Leopold-Loeb, una historia real ocurrida en el Chicago de los años 20 que planteaba el cruel asesinato de un inocente como demostración experimental del mito del superhombre nietzschiano, a manos de dos jóvenes de perfil psicopático involucrados en una relación perversa. Y apenas dos años después del caso de Salvo, con *El estrangulador de Rillington Place* (*10 Rillington Place*, 1970) este original director volvería a dar una lección de tratamiento mesurado y modélico de tan escabrosas tramas argumentales, a las que siempre se aproxima con la mirada de un investigador científico. Basada como las anteriores en hechos reales, igualmente protagonizados por mentes enfermizas, en esta ocasión se trata de un anodino oficinista de vida rutinaria, John Reginald Christie (un excelente Richard Attenborough), tan gris como el color del celuloide empleado para recoger el ambiente triste de un barrio londinense en la postguerra. Los macabros hallazgos en la vivienda del protagonista, que enterraba allí a todas sus víctimas --incluyendo a su propia esposa--, dan una dimensión de extrema sevicia a este sujeto desconcertante, en nada parecido a la encarnación del mal absoluto que llegó a representar. Buena parte de la credibilidad se debe sin duda al director, aunque éste declinaba su mérito al resaltar su intencionalidad "extremadamente documental", fascinado por ambas historias: "Son el tipo de gente más aterradora, esa gente que a simple vista parecen muy normales pero que bajo su piel esconden una personalidad totalmente diferente, monstruosa (...). Creo que las dos películas desprenden autenticidad, puedes sentir lo que ocurrió realmente. No intenté separarme de la realidad en ningún aspecto, lo conté tal y como ocurrió y lo hice de forma tan interesante como pude." (*Entrevista con Richard Fleisher*, a cargo de J.A. Hurtado y C. Losilla, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1997).

La naranja mecánica (1971)



T.O: A Clockwork Orange. **País:** Reino Unido, 1971. **Producción:** Hawks Filmes para Warner Bros. **Productor:** Stanley Kubrick. **Argumento:** La novela de Anthony Burgess. **Guión:** Stanley Kubrick. **Fotografía:** John Alcott. **Música:** Walter Carlos, fragmentos de Ludwig van Beethoven, Gioacchino Rossini, Edward Elgar, Terry Tucker, Arthur Freed y Nacio Herb Brown. **Montaje:** Hill Bluet. **Director artístico:** Russel Hagg. **Intérpretes:** Malcom McDowell (Alex de Large), Patrick Magee (Frank Alexander), Michael Bates (jefe de guardias Barnes), Warren Clarke (Dim / oficial Corby), John Clive (actor teatral), Adrienne Corri (señora Alexander), Carl Duering (Dr. Brodsky), Paul Farrell (vagabundo), Godfrey Quigley (capellán de la prisión), Aubrey Morris (P. R. Deltoid), Sheila Raynor (madre de Alex), Madge Ryan (doctora Branom), Anthony Sharp (ministro), Philip Stone (padre de Alex), Pauline Taylor (psiquiatra), Michael Tarn (Pete). **Duración:** 137 min. C.

El 14 de enero de 1972 se estrenaba en Londres La naranja mecánica, adaptación de la novela homónima que el británico Anthony Burgess había escrito once años antes. Era la novena película de Stanley Kubrick, un original cineasta que con apenas una docena de largometrajes muestra una gran riqueza

de temas y formas. Se trata de una obra mordaz, cargada de violencia e iconografía sexual y anticatólica, que no tardaría en revelarse como uno de los hitos culturales del cine de autor de los setenta.

El filme está ambientado en una ciudad cualquiera de un futuro que bien podría ser mediados del siglo XXI y narra la historia de Alex de Large, un adolescente amante de la música de Beethoven y líder de un grupo de "drugos" compuesto por tres inadaptados sociales -Georgie, Dim y Pete- que disfruta sembrando el terror a través de la ultraviolencia. Una noche, tras huir de una casa en la que ha matado a una mujer sirviéndose como arma de un prominente pene de porcelana, Alex es traicionado por sus compinches, que le rompen una botella de leche en la cara, facilitándole su captura a la policía. Condenado a catorce años de cárcel, ingresa en prisión. Gracias a su buen comportamiento, consigue ser incluido en un programa experimental con el que el Gobierno trata de reinsertarlo en la sociedad. El llamado *tratamiento Ludovico*, consiste en una terapia aversiva basada en la administración de una droga (el Suero Experimental nº 114) que le provoca náuseas mientras le obligan a visionar imágenes de gran violencia, lo que acabará por anular su libre albedrío y transformarlo en un sujeto inofensivo. Entre las cintas que le son proyectadas hay algunas sobre la Segunda Guerra Mundial; una de ellas es un documental sobre las atrocidades nazis en un campo de concentración, cuya banda sonora incorpora la música de Beethoven que tanto le fascina y que también queda asociada a este proceso, produciendo los mismos efectos.

Con la libertad iniciará la pesadilla personal del protagonista, al sufrir en sus carnes el repudio familiar y la venganza de sus anteriores víctimas. Una noche, tras haber sido torturado por dos de sus antiguos "drugos", ahora policías, llega a la casa de un escritor que está en silla de ruedas. Desde el principio, el escritor identifica a Alex como el delincuente al que se le ha practicado el tratamiento Ludovico y piensa que éste le puede ayudar a desprestigiar al Gobierno, al que no duda en calificar de "fascista" por los métodos que ha seguido en su rehabilitación. Al oírle cantar *Singing in the Rain* mientras se baña, reconoce en el joven a su antiguo agresor y al violador de su esposa y decide vengarse encerrándole en una habitación y poniendo la Novena Sinfonía de Beethoven a

todo volumen. Alex, que ahora no puede soportar su antigua música preferida, se lanza desesperado por la ventana.

En el hospital, donde recibe atención psiquiátrica, Alex es visitado por sus padres y agasajado por el Ministro del Interior, que precisado de su colaboración ante la avalancha de críticas recibidas incluso le da de comer personalmente: es la alianza entre el sádico y el poder. Allí acabará por descubrir con alborozo que han desaparecido los efectos de la aversión y ha recuperado el libre albedrío, la inquietante posibilidad de elegir de nuevo entre el bien y el mal.

El *tratamiento Ludovico* consiste básicamente en emplear el condicionamiento clásico o pavloviano para la modificación de conducta. Las técnicas aversivas consisten en aplicar al paciente, a continuación del comportamiento que se pretende extinguir, una consecuencia desagradable, y hasta un estímulo nociceptivo. Dichas terapias, practicadas desde el primer tercio del siglo pasado en el tratamiento del alcoholismo, asocian la ingesta de alcohol con la de un producto emético, de modo tal que los vómitos provocados por este último susciten una verdadera repulsión hacia el alcohol. El condicionamiento aversivo fue aplicado en la España franquista por psiquiatras especializados en la recuperación de los homosexuales. Lo ha contado, entre otros, el periodista Fernando Olmeda en su libro *El látigo y la pluma*. Actuaban en la cárcel, adonde eran enviados los homosexuales a los que se aplicaban las leyes de Peligrosidad Social y de Vagos y Maleantes, y fuera de ella. Proyectaban una imagen con un chico en posiciones de provocación sexual y descargaban corrientes farádicas sobre el paciente, para contrarrestar el estímulo con un efecto paradójico. Luego exhibían la imagen de una muchacha, y ya no pasaba nada.

En fechas muy recientes, un catedrático de Psicopatología, citado a comparecer en calidad de "experto" ante el Senado durante las deliberaciones previas a la aprobación de la ley que regula los matrimonios entre homosexuales, todavía defendía -en contra del criterio vigente en la OMS- el carácter patológico de dicha opción sexual y sus posibilidades de curación mediante tratamiento médico. El conductor del programa *Hora 25* de la Cadena SER, entrevistaba el 23 de junio de 2005 a un paciente de dicho doctor que respondía bajo el nombre

supuesto de "Jaime":

CARLOS LLAMAS: (...) Se ha dicho de todo sobre este método para "curar" a los homosexuales: que si pone imágenes que mueven a la repugnancia, a la aversión, imágenes aberrantes, incluso se ha oído y lo desconozco si llega a aplicar descargas eléctricas, electroshock.

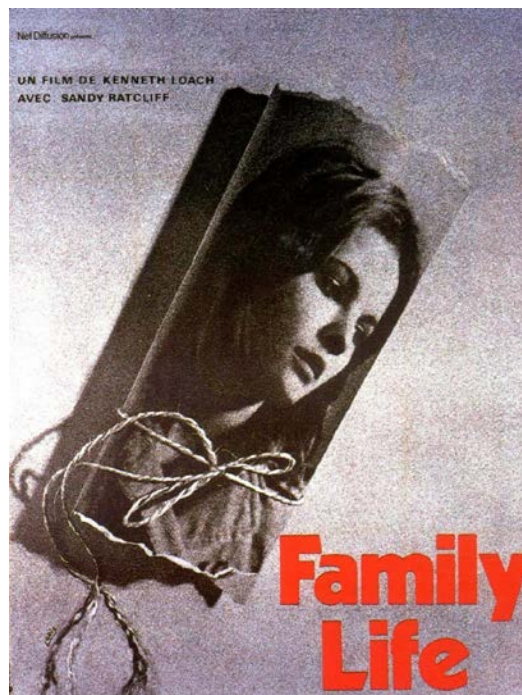
JAIME: Yo de su boca no lo he escuchado. Pero sí es cierto que habló con mis padres y que yo ya estaba al tanto, y mi madre me lo dijo y que es cierto que en casos extremos él sí que ha llegado a utilizar esos métodos, *electroshock*, pues eso, descargas eléctricas. Van pasando una serie de imágenes de chicos y chicas desnudos y entonces si tienes cualquier tipo de estímulo o de reacción hacia esas imágenes, suelta una descarga eléctrica.

CARLOS LLAMAS: Es decir, para hacerse una idea, ustedes que nos escuchan. No sé si recuerdan la película *La Naranja mecánica* de Stanley Kubrick, que utilizaban ese tipo de técnicas para tratar a adolescentes con una tendencia muy marcada hacia la violencia juvenil.

La presentación de *La naranja mecánica* en España tuvo lugar en la Semana de Cine de Valladolid (Seminci), en abril de 1974, dos años después de su estreno en Londres. Treinta años después de su estreno, *La naranja mecánica* continúa siendo, antes que una apología de la violencia y el hedonismo, un vivo alegato contra los métodos de domesticación política y el uso de la ciencia con fines moralmente cuestionables.

Family life (1971)

¿Es una película realista? Podría serlo en una de las descripciones que daba Marx del realismo: "Personajes típicos en situaciones típicas" (Pablo Berbén, a propósito de "Family Life", Triunfo, 12 de enero de 1974).



T.O.: Family Life. **Director:** Ken Loach. **País:** Gran Bretaña, 1971. **Productor:** Tony Garnett. **Producción:** Kestrel/Anglo-EMI. **Productor ejecutivo:** Bob Blues. **Jefe de producción:** Keith Evans. **Guión:** David Mercer, basado en el telefilme de Ken Loach *In Two Minds*. **Fotografía:** Charles Steward. **Música:** Marc Wilkinson. **Sonido:** Frederick Sharp, Gerry Humphreys y Peter Elliot. **Montaje:** Roy Watts. **Ayudante de dirección:** Sean Hudson. **Decorados:** William McCrow. **Duración:** 108 minutos. **Intérpretes:** Sandy Ratcliff (Janice Baidon), Grace Cave (Sra. Baidon), Bill Dean (Sr. Baidon), Malcolm Tierney (Tim), Michael Riddall (Dr. Donaldson), Hilary Martyn (Barbara Baidon), Alan MacNaughtan (Sr. Carswell), Johnny Gee (Hombre del jardín), Bernard Atha, Edwin Brown, Freddie Glemson, Alec Coleman, Jack Connel, Ellis Dale, Terry Duggan.

Janice es una joven de diecinueve años que vive en una colonia de casas adosadas - monótonamente idénticas - de las afueras de Londres, con unos padres autoritarios y puritanos, transmisores de los valores más tópicos de la sociedad burguesa tardicional. A Janice, desgarrada entre el padre ausente y la madre dominante, este mundo de orden rutinario le resulta insoportable. Intenta

evadirse de él para conquistar su independencia, pero no le está permitido, como tampoco tener el hijo que desea tras haber quedado embarazada. Obligada a abortar "por su bien", Janice se desmorona psicológicamente, entre reproches y culpabilizaciones, hasta elaborar un desarrollo paranoide que dificulta su equilibrio mental. Llevada a un hospital psiquiátrico, es asignada a un pabellón poco convencional, dirigido por un médico tolerante que trata de fomentar entre sus pacientes la autonomía individual y el respeto a la vivencia de su enfermedad, en interrelación terapéutica con los demás pacientes y sin presiones coercitivas del exterior. Así logra salir de alta, pero la experiencia de reinserción social dura poco y, tras nuevos choques familiares, la paciente reingresa en el centro.

También en el hospital han cambiado las cosas, y la junta directiva decide prescindir del psiquiatra crítico, cerrando aquel servicio alternativo por su dudoso rendimiento. Y Janice cae en manos de los representantes del viejo orden asistencial, mantenido exclusivamente por medio de electrochoques y terapias biológicas. Cuando se fuga, tratando de huir del circuito de control con ayuda de Tim, un joven pintor con el que mantiene una relación amistosa, es encontrada en casa de éste y sometida de nuevo al orden custodial. Todas las posibilidades de remedio están ya agotadas. Janice acabará convertida en una inexpresiva enferma psicótica que será mostrada en sesión clínica en un anfiteatro docente al que asisten, indiferentes, los alumnos de Medicina. En pleno estupor catatónico, ni siquiera escuchará el discurso del profesor que presenta el caso: "Janice..., hija de una familia feliz, de unos padres respetables...". Excluida de la sociedad, ha devenido definitivamente un caso psiquiátrico, en vías de cronicidad.

Family Life fue una de las películas que más llamaron la atención dentro de las carteleras europeas de los años 72-74. Presentada en la "Quincena de Realizadores" del Festival de Cannes de 1972, pronto adquirió una dimensión pública que superaba los márgenes estrictos del ámbito cinematográfico. En Francia, donde estuvo inicialmente prohibida, se autorizó su proyección, siempre y cuando se acompañara del siguiente aviso: "Se anuncia que esta película trata de la evolución de una joven hacia una muy grave enfermedad mental, y que es, por ello, susceptible de turbar a algunas personas". A raíz del estreno en Madrid de *Family Life* - el primero de una película de Loach en nuestro país - se ofrecieron

en la revista *Triunfo* (12 de enero de 1974) dos versiones críticas del film: la de Diego Galán y la de Pablo Barbén. Mientras el primero se extendía sobre las virtudes del film, afirmando que "la renovación estilística de Loach consiste en haber sabido sintetizar lo que de válido conservan aún tres escuelas que no supieron en su momento adecuarse a las nuevas necesidades del público más inquieto. El neorrealismo, el "cinema-verité" y el "free-cinema" son condensados por este inglés de treinta y ocho años, que observa atentamente la realidad de cada día para proponer en el cine una visión profunda de la sociedad"; el segundo, rebatía con *Family Life* las limitaciones de un medio como el cine "donde la objetividad no existe - es curioso que el cine, salvo en contadas y muy elogiadas excepciones, no haya conseguido liberarse del todo de su pecado original, el de la reducción de los problemas a una lucha de "buenos" y "malos" -, y confundiremos insensiblemente el personaje "simpático" - y desdichado, y oprimido, y alienado - con todo un grupo universal similar".

Family Life es la adaptación cinematográfica del telefilm *In Two Minds* (1967), otro guión de David Mercer llevado a la pantalla por Loach para las Wednesday Plays, producciones televisivas que serían determinantes para su formación como cineasta. Mercer, que había seguido una carrera en la televisión británica con incursiones en el cine - como su guión *Morgan, un caso clínico* (1965), dirigido por Karol Reisz -, había estado sometido a tratamiento psiquiátrico a finales de los años cincuenta y ello le había sensibilizado frente al carácter anulador que la psiquiatría tradicional podía llegar a tener.

Family Life surge de la influencia que sobre David Mercer, Ken Loach y el productor Tony Garnett ejercieron las teorías sociogenéticas acerca de la interacción de la familia en la aparición de la esquizofrenia, que en su versión radical plantearon en la década de los 70 Ronald Laing y David Cooper, líderes carismáticos del movimiento en contra del autoritarismo del viejo orden institucional. Esos eran los principios básicos de aquella orientación asistencial, heredera del "non restraint" de los pioneros del tratamiento moral (Tuke, Connally...), que alcanzó gran popularidad a partir de los años 60 bajo la denominación de antipsiquiatría, un término tan desmesurado como efímero. La hipótesis central de Laing consistía - según explica Guillermo Rendueles en *El*

desencanto psiquiátrico (Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. Nº 37: 94-95) - "en articular la razón familiar en torno a paradojas pragmáticas que sustituían la experiencia real de sus miembros, o las contradicciones entre ellos, por falsas versiones de la historia familiar que confundían y descalificaban la razón y la experiencia de los más débiles conduciéndolos a la 'inseguridad ontológica' primero y a la locura después. La familia 'normal', desde el ejemplo más simple, encubría su función autoritaria con tácticas de descalificación y confusión de las experiencias reales de sus miembros más jóvenes: en lugar de decir '¡Vete a la cama que es tarde y te ordeno que te acuestes', en la familia normal se dice: '¡Vete a la cama que tienes sueño!', y ante la negativa subjetiva del sueño la afirmación 'Yo sé que tienes sueño' cierra un círculo descalificador de la percepción del sueño y de la posición del sujeto. Con ello la comunicación familiar iniciaría un proceso de enajenación que imposibilitaría la *validación de la experiencia* y la construcción de un yo con seguridad ontológica, sustituido en los casos graves, por un yo invalidado por dobles órdenes imposibles de cumplir y por mixtificaciones de las experiencias reales de los malestares familiares. El sentido común que dicta una versión de lo real familiar entra en contradicción con un miembro más veraz descalificado como loco o malo. La popularidad de esta versión de la locura - el psicótico como héroe contracultural - llegó, más allá de lo técnico, al público en general a través de películas tales como *Family Life*".

De entre los conflictos internos de orden lógico, generadores de "inseguridad ontológica", exactamente presentados en el guión del film destacamos dos:

1. *Descalificación y confusión de una experiencia real*: Janice es obligada a abortar "por su propio bien" por unos padres que explícitamente condenan tales prácticas.

2. *Doble orden*: la madre de Janice se niega a abrirle la puerta de casa un día que llega tarde y le ordena que se vaya. Mientras Janice se marcha, la madre baja a abrirle. Al día siguiente recriminará violentamente a la hija el que se hubiese ido.

Pese a que cabe criticar a la película el carácter maniqueo que en el momento de su estreno en España ya señalara Berbén desde las páginas de *Triunfo* y a que a estas alturas nadie duda que hay determinados neurotransmisores mezclados en los procesos de alienación mental y que el

defecto esquizofrénico no es un doble de la enfermedad mental creado por la institución psiquiátrica (hipótesis de Basaglia) ni el resultado exclusivo de la interiorización en el individuo de la alienación social (hipótesis de Cooper), también es necesario reconocer a *Family Life*, como la hace Jean Garrabé en *La noche oscura del ser. Una historia de la esquizofrenia* (1996: 239), haber contribuido de manera decisiva "a hacer que la esquizofrenia saliera del campo estrecho de los especialistas que hasta entonces eran los únicos interesados en ella y que no habían encontrado entre el público, así fuera cultivado, un eco a sus estudios para hacer del tema una cuestión sobre la que cada quien (periodista, escritor, filósofo) pensó que debería tener una opinión, aun si no había tenido nunca relaciones directas con individuos afectados por tales trastornos, y estos nuevos opinantes se situaron incluso dentro de algún campo teórico. Éste fue un efecto paradójico de este film antipsiquiátrico que, al buscar verdaderamente la desaparición del concepto psiquiátrico de esquizofrenia, lo colocó por el contrario en el centro mismo de las reflexiones ontológicas contemporáneas, lo que constituye un viraje esencial en la historia cultural de esta psicosis".

El hombre que supo amar (1976)



Dirección: Miguel Picazo **Producción:** José María Carcasona **Guión:** Santiago Moncada (sobre el libro de José Cruset) **Fotografía:** Miguel Rojas **Montaje:** Pablo González del Amo **Dirección artística:** Eduardo Torre de la Fuente **Música:** Antonio Pérez Olea **Intérpretes:** Timothy Dalton, Antonio Ferrandis, José María Prada, Alberto Mendoza, Ángela Molina, Luis Ciges, Jonathan Burn, Queta Claver, Victoria Abril **España, 1976 .**

La Orden de San Juan de Dios goza de un extendido reconocimiento por su dedicación tradicional a la causa de los enfermos mentales, aunque sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX comenzara realmente la expansión de sus hospitales psiquiátricos por toda la geografía española, a partir de la refundación asilar llevada a cabo por el padre Benito Menni. Centraremos aquí nuestro interés en la figura del fraile fundador, un librero de origen portugués llamado Juan Ciudad, que experimentó una radical conversión religiosa a partir de su internamiento entre los locos del Hospital Real de Granada, en 1539. Sin duda debió influir el impacto que un vibrante sermón del beato Juan de Ávila en la

ermita de los Mártires pudo causar en este conocido vividor, pues ya salió del templo en plena agitación y fuera de sí, humillándose en público y repartiendo todos sus bienes entre las personas más necesitadas que encontraba. Durante su estancia de unos meses en aquel hospital, que había sido fundado por los Reyes Católicos para los más humildes, pudo compartir sus penas con los pobres y alienados que eran duramente reprimidos con toda clase de castigos para imponer el orden y la disciplina cuando sus desvaríos molestaban en la calle.

Nos ha llegado un verosímil testimonio de la rutina hospitalaria y los recursos empleados para garantizar el orden asilar a través de la biografía de San Juan de Dios escrita por Francisco de Castro medio siglo después, en la que azotes y prisiones eran práctica habitual para doblegar a los locos "furiosos". También para desenmascarar a los "maliciosos", como fue considerado aquél interno por atreverse a protestar por los malos tratos que se prodigaban y que poco tenían que ver con el esmero asistencial que había dado justa fama al Maristán de la Granada nazarí, fundado en 1350. Así que puede comprenderse que la dura experiencia vivida durante el encierro llegara a motivar su compromiso para pedir limosnas y servir con mucho amor a los más menesterosos y "faltos de juicio", llegando a enterrar con sus propias manos a aquellos que ni siquiera tenían garantizada una digna sepultura. En los años siguientes, sus discípulos se esforzaron en seguir su estela piadosa a través de la Orden de los Hermanos Hospitalarios de San Juan de Dios, que logró la bula papal y el respaldo monárquico para extender su labor de caridad hacia todo tipo de enfermos, minusválidos, prostitutas y demás sujetos marginados. Hasta que llegó a consolidarse una red de fundaciones nosocomiales de diverso cometido benéfico, gracias al favorable ambiente político y religioso que coincidió durante la España de la Contrarreforma.

La película de Miguel Picazo también obtuvo en su día un generoso respaldo, hasta llegar a alcanzar el mayor presupuesto para rodaje en la historia del cine español, gracias al apoyo de diversas instituciones eclesiásticas y civiles comprometidas en difundir sus valores desde el mismo día del estreno, que también contó con los titulares de la Corona entre los asistentes. Incluso se llevó a cabo una proyección especial en Roma cerca de la Santa Sede, para altos

representantes del Vaticano, que glosaron sus valores espirituales en L'Observatore Romano, a pesar de que la película fue calificada como "no apta para beatos" por su valiente denuncia y la contundencia de sus escenas. Pero más allá del carisma redentor del personaje protagonizado por Timothy Dalton –un atípico agente 007 reconvertido para la causa pietista--, debe señalarse el acierto en la elección de los personajes y la ambientación de la vida cotidiana, que nos permite viajar sin anacronismos por una Granada todavía llena de reminiscencias moriscas, medio siglo después de caer como último bastión de la Reconquista. La Inquisición, la limpieza de sangre, la delación de judaizantes o moriscos y las calumnias interesadas, son destacadas entre las preocupaciones cotidianas de los granadinos del siglo XVI. También resulta lograda la descripción costumbrista de los ambientes marginales donde conviven el juego y la prostitución, la picaresca y el crimen, que encuentran en la ejecución pública de los castigos y sentencias, o en el espectáculo ejemplarizante de los autos de fe, la mejor representación escénica del ejercicio absolutista del poder.

Y desde luego el manicomio, donde tienen lugar las escenas más conseguidas, representadas por unos internos de apariencia tan verosímil que sólo pueden ser encarnadas por auténticos enfermos mentales. Jaulas, grillos, cepos y cadenas son reproducidos con acierto, tal como se empleaban en los primitivos asilos medievales para contener a los furiosos, que permanecían aherrojados para soportar los latigazos y baños de agua fría con los que se pretendía volverles a la razón mediante una férrea disciplina. No es de extrañar que numerosos espectadores protestaran por la dureza de algunas escenas que les resultaban difícilmente soportables, lo cual fue rebatido por el director con firme contundencia: "Si los que afirman esto se pasaran hoy mismo por muchos hospitales psiquiátricos, verían que todavía hoy existe lo que se narra en el filme y que a los enfermos mentales se les sigue tratando peor que a animales y en muchos casos se experimenta con ellos como si se tratara de conejillos de Indias. En este aspecto me he quedado muy corto".

El Dr. Cebrales --a quien da vida Antonio Ferrandis, el popular Chanquete de una exitosa serie televisiva en la época--, es el médico arrogante que sostiene los criterios terapéuticos con los que dirige el hospital en base a la experiencia

de sus colegas más avanzados de Londres y Florencia, según sostiene. Así lo hace saber, mientras explica a los jóvenes estudiantes que siguen sus enseñanzas la importancia de distinguir a los melancólicos de los letárgicos y a los posesos de los afectados por el baile de San Vito. Y mientras se van adiestrando con él en el ejercicio de pasar visita, les va introduciendo a los remedios más eficaces para cada uno de los casos: purgas, sangrías, leche agria de cabra y polvos de topacio, junto a abluciones de agua fría y tandas de azotes para atemperar a los internos más agitados, sin duda poseídos por el Maligno. También a aquellos obsesionados con sus ideas, como aquel terco librero portugués de la calle Elvira, que había sido internado por orden suya en pleno delirio místico y se atrevía a criticar sus métodos de asistencia tratando de ponerle en ridículo. Se comprende que, en el momento de su alta hospitalaria, fuera despedido entre las bromas e ironías de los celadores "porque, antes o después, todos volvéis"

La tenacidad de Juan Ciudad y su espectacular conversión a la causa de los desamparados también chocaría con las gentes de la calle que huían de aquel loco redentor, o se mofaban de sus proyectos de fundar un hospital para los que han perdido la razón, mientras iba pidiendo limosna por tugurios y burdeles. Hasta que consigue su propósito benefactor y logra obtener el respaldo pleno de las autoridades, después de haber demostrado su arrojo y abnegación al evacuar a los enfermos del Hospital Real, cuyas vidas peligraban por el asolador incendio que lo destruyó. Desde entonces, no sólo los dementes, sino también los bomberos tienen a San Juan de Dios como patrono protector de los infortunios profesionales de su gremio. Un reconocimiento que no sería compartido por su acérrimo rival desde el estamento médico, el Dr. Cabrales, cuya soberbia corporativista le impide alinearse incluso con los nuevos valores humanistas del Renacimiento, ridiculizando incluso a un tal Miguel Servet, "que pretende demostrar que la sangre corre por las venas como si fuera un río".

Tampoco aceptará este galeno reconocer el fracaso de sus conocimientos protopsiquiátricos frente al trato más humano de Juan de Dios, sólo sostenido por la caridad del amor fraterno y una breve instrucción práctica de medicina con los monjes de Guadalupe. Lo vemos claramente en una escena de burda exhibición neuroquirúrgica inspirada en la iconografía de La piedra de la locura,

ante un selecto auditorio de autoridades eclesiásticas y civiles, que no pueden evitar su repugnancia por el cruento sacrificio del paciente con el que experimenta sus especulaciones. Este fracaso estrepitoso del representante de la ciencia contrarreformista transcurre paralelamente al reconocimiento del aura iluminada del popular personaje, que es ungido de santidad junto con su benéfica orden en la capilla mayor de la Catedral de Toledo, en loor de multitudes y con el beneplácito de la curia episcopal.

Hannah y sus hermanas (1986)

HANNAH Y SUS HERMANAS



WOODY ALLEN MICHAEL CAINE
MIA FARROW CARRIE FISHER
BARBARA HERSHEY LLOYD NOLAN
MAUREEN O'SULLIVAN DANIEL STERN
MAX VON SYDOW DIANNE WIEST

Usa 1985. T.O: Hannah and his Sisters. **Director:** Woody Allen. **Reparto:** Woody Allen, Mia Farrow, Michael Caine, Barbara Hershey, Dianne Wiest, Max von Sydow, Carrie Fisher, Lloyd Nolan, Maureen O'Sullivan, Sam Waterston, Daniel Stern.

Esta película de Woody Allen es una reflexión en clave de comedia sobre la pregunta que ha sido recurrente en la vida de los seres humanos y en la historia de la humanidad sobre el sentido o significado de la vida.

La pregunta por el significado que pueda tener la vida humana no ha afectado al ser humano en todas las épocas históricas con la misma intensidad. La remisión a cielos e infiernos en todas las culturas, la presencia de elaboradas organizaciones escatológicas no tiene porqué significar que éstas se habían elaborado para despejar las dudas que tuvieran los seres humanos sobre el más allá. Durante una gran parte de la historia de la humanidad los seres humanos discutieron acerca de quién era el que ocupaba el cielo, tus dioses o los míos, y el

pensamiento religioso ofreció una gran estabilidad a cada sociedad determinando con seguridad qué cabía esperar tras la muerte y qué tipo de vida había que llevar para alcanzarlo.

La pregunta, entendida como una pregunta que exige una respuesta para poder disfrutar de la propia vida, fue incrementando su importancia en paralelo al proceso de progresivo laicismo de la sociedad europea originado, esencialmente, desde la Ilustración. Los seres humanos deben responderse a si pueden ser felices con un Dios ausente o inexistente y si la vida merece la pena de ser vivida por sí misma. El miedo a envejecer, al dolor, a la muerte incrementa su peso en la imaginación colectiva a medida que la vida eterna queda en la bruma de lo posible pero inseguro. Los individuos debe valorar la vida por sí misma, como algo que deben decidir si es o no valioso y la respuesta inevitablemente condicionará su felicidad.

En Freud la cuestión tuvo una importancia capital sobre todo como consecuencia de la orgía de destrucción que arrasó Europa en la Primera Guerra Mundial. El nazismo y la horrible realidad de los campos de exterminio hicieron que el psicoanalista Viktor Frankl la transformara en el elemento central de su terapéutica, la logoterapia, que se presentaba a sus pacientes con la pregunta inicial y directa de "¿Por qué no se suicida usted?". La vida no podía vivirse como una rutina, era un fenómeno personal e irrepetible en el que el individuo debía encontrar razones de peso para seguir adelante. Una pregunta que el mismo Frankl tuvo que plantearse como prisionero en un campo de concentración en el que se encontraba por ser judío, experiencia narrada en su libro *El hombre en busca de sentido*.

El cine ha tratado de plasmar en imágenes la pregunta con éxito desigual a raíz de su popularización por la filosofía existencialista. Un cineasta, Bergman, la convirtió en el núcleo de su extensa filmografía en especial en su obra maestra *Fresas salvajes* (Smultronstallet, 1956). En la película el viejo profesor Viktor Sjöstrom angustiado por sueños premonitorios sobre la muerte reflexiona sobre lo que ha valido o no la pena en su vida y si le quedan cuentas pendientes que resolver. En la cima de su carrera intelectual, camino de la Universidad de Upsala en la que

será investido doctor honoris causa, el profesor descubre que la felicidad fue dejada atrás cuando sustituyó por completo la alegría de los días de sol y el contacto con los seres humanos por su entrega absoluta al estudio. El egoísmo y la soberbia cegaron sus ojos a nada que no contribuyera a su renombre cara a la posteridad, a esa estatua de gran hombre a la que ha sacrificado todo. En su memoria rememora los veraneos familiares y se contempla como un joven presuntuoso que no capta las señales de amor de una de sus primas y que no quiere perder el tiempo en frivolidades. Descubre otra manera de entender la vida en un trío de jóvenes autoestopistas que recoge en su coche en su camino a la ceremonia de graduación. De repente, siente que su objetivo en lo que le queda de vida debería ser mejorar las relaciones con su hijo adulto. El contacto humano, la generosidad, perder el tiempo con los demás le parece ahora la tarea más importante. En la grandiosa ceremonia que le homenajea le contemplamos feliz y reconciliado con su pasado por la decisión tomada respecto a lo que le queda de vida, esas fresas salvajes que encierran el sabor de la felicidad de los veranos pasados y los que le quedan por pasar.

La continuidad del tratamiento del sentido de la vida en la pantalla se ha producido en las películas de Woody Allen. Las películas de Woody Allen muestran el malestar del ciudadano de las grandes ciudades del mundo desarrollado con una vida competitiva, asfixiante y neurótica por su incapacidad de mantener en ese mundo agobiante una esfera emotiva estable que le proporcione seguridad. La búsqueda de relaciones personales satisfactorias, la esencia de la comedia urbana de Allen, se ve dificultada por el deseo de triunfo personal y de éxito.

La felicidad se convierte en estas comedias en un estado transitorio, algo que se desea pero se escapa entre las complejidades y angustias de una vida acelerada. Ser feliz da sentido a la vida y acaba con las neurosis e inseguridades. Es la mejor terapia, y los personajes de las películas de Woody Allen son conscientes de ello. El deseo de ser feliz se convierte en el motor de sus acciones y también el origen de su intranquilidad porque con frecuencia se plantean si realmente lo son y sus decisiones, rompiendo la estabilidad de su vida en pareja, les arrastran a situaciones de confusión. Ser feliz y saber serlo aparecen como el signo de la madurez, de la detención del ciclo de búsqueda insatisfecha y el abandono de la

neurosis. En estas películas, los psicoanalistas tratan de estabilizar a unos pacientes inmaduros que buscan en el análisis la coartada para su comportamiento adolescente y emocionalmente desastroso. Dios y su existencia se agrega en sus películas a la pregunta sobre el sentido de la vida como colofón: ¿es posible ser feliz si Dios no existe? Este añadido metafísico acaba por transformarla en una cuestión insoslayable en unos personajes que abandonaron su educación religiosa pero que no han sustituido su fe religiosa por ningún credo en especial al mantener un moderado escepticismo frente a las religiones laicas de la política.

La película en que Woody Allen muestra con mayor complejidad y perfección este punto de vista es *Hannah and Her Sisters* (1986). En uno de sus episodios encontramos un personaje neurótico— Mickey, interpretado por el director— que sumido en una crisis profesional y personal, se ve empujado a plantearse el sentido de la vida cuando se cierne sobre él la sombra de una grave enfermedad. Un hipocondriaco confeso, sus temores más ocultos se abalanzan sobre él. A la espera de resultados, insomne, trata de negociar con Dios las consecuencias de su enfermedad: quedarse sordo, ciego— sólo de un ojo—, pero no morir. Las pruebas le salvan y la amenaza de la muerte se desvanece en ese momento pero su presencia se ha hecho para Mickey una realidad tangible, algo que ocurrirá inevitablemente. No hay nada, decide, más urgente que darle solución, garantizar una vida eterna.

Así Mickey cae en una especie de crisis de misticismo que le empuja de religión en religión, desde el judaísmo al catolicismo pasando por el hare-krisna. Mickey busca la probabilidad más alta y trata de revisar el mercado para ver qué religión puede ser la más segura como quien prueba diferentes modelos de coches. Sus padres, de religión judía, quedan totalmente escandalizados cuando el hijo les confiesa que se ha hecho católico porque le parece una religión más completa y estructurada, algo que le da más posibilidades de verdad que la judía. Si es así, las probabilidades de una vida inmortal están a favor del cristianismo y contra el judaísmo pese a haber sido educado en la religión judía: es cuestión de probabilidad y no de tradición. Mickey abre su corazón a sus padres y les muestra su temor a la muerte. Cuando pregunta, enfadado, a su padre si no está preocupado por si hay o no hay vida después de la muerte, su padre le responde con la primera lección que

recibirá el personaje respecto a la pregunta sobre el sentido de la vida. La muerte, le responde, es como estar inconsciente; ya se preocupará cuando llegue. Esta sorprendente afirmación desarma a Mickey y le proporciona una primera enseñanza: no se puede vivir pensando en la muerte. Solo los hombres que, contra toda evidencia, actúan como si fueran inmortales pueden ser felices.

"— ¿Quién piensa en esas tonterías? Ahora estoy vivo. Cuando esté muerto, estaré muerto.

-¿No tienes miedo?

- ¿De qué? Estaré inconsciente.

-Sí, lo sé, pero eso de dejar de existir...

-.... Ya me las apañaré entonces. No pienso preocuparme por lo que sucederá cuando esté inconsciente"

Pero Mickey sigue erre que erre. Si no hay Dios, no hay garantía de inmortalidad y en consecuencia la vida no vale la pena. Armado de un fusil decide suicidarse. El negro agujero del cañón del arma le recuerda la nada en que se introducirá, pero el arma salta de la frente por sus propios nervios. Su torpeza hace que el disparo dé en la pared y alarme a los vecinos. Fuera de sí sale a la calle para meterse en un cine donde pasan la película de los hermanos Marx Sopa de ganso. Contemplándola, tiene una verdadera revelación ante aquellas escenas descacharrantes, aquella alegría. Sale del cine trastornado, purificado como de una catarsis, dispuesto a vivir.

El cambio de enfoque que adopta el protagonista, Mickey, de Hanna y sus hermanas tras la experiencia traumática del intento de suicidio, su deseo de eliminar su obsesión viviendo la vida — simbolizada en su risa y sus expresiones de inteligencia cuando mira Sopa de ganso de los hermanos Marx— queda resumida en una reflexión en voz alta: "aunque no haya otra vida, no te interesa vivir ésta, no te interesa vivir esta experiencia....no sería mejor dedicarse a disfrutar y después, ¿quién sabe?" La obsesión por Dios desaparece en la película. Su deambular por la religión también. Vivir es actuar, crear, esforzarse. Nuestro

esfuerzo es valioso por sí mismo independientemente de la existencia de una vida eterna. La satisfacción en el trabajo bien hecho será la recomendación para hacer desaparecer la angustia vital. La religión no es necesaria para disfrutar de la vida, lo que no quiere decir que debamos suprimir la religión para vivir felices.

La crisis ha empujado a Mickey a la actividad en su trabajo pero algo le falta. Le vemos reanudar sus relaciones con una de las hermanas de Hannah. Todo marcha bien. El amor ha irrumpido en su vida. Su mujer le comunica entre susurros, en la fiesta de Navidad familiar y abrazados, que está embarazada. Mickey es ahora totalmente feliz. Se siente amado y su trabajo como guionista le satisface. Trabajo y amor parece la apuesta segura para ser feliz y su frustrado suicidio le ha hecho lo suficientemente maduro para saber disfrutar de ello. Aquí aparece la tercera enseñanza respecto al sentido de la vida y uno de los elementos más paradójicos. Quien se cuestiona el sentido de la vida no vive feliz y esa infelicidad le bloquea apreciar la vida que tiene o la vida que podría con su esfuerzo tener. Las personas felices disfrutan y no se cuestionan la vida. Sentirse amado y la satisfacción en el trabajo son suficientes para disolver la pregunta y con ella la angustia vital.

Esta triple solución terapéutica no es una solución definitiva, pero funciona. Mickey, en vez de obsesionarse por una respuesta imposible, hace con su cambio desvanecerse la cuestión en el limbo de las preguntas sin respuestas del que surgirá, de nuevo, si su vida no es lo suficientemente valiosa por sí misma, por las cosas que hace o el amor que comparte. La vida aparece así como un don del que somos responsables para no desaprovecharla con el reproche, la frustración y la amargura. La felicidad exige todo nuestro esfuerzo, algo que se gana y consigue. El hijo que espera Mickey le obligará a responsabilizarse de enseñarle el camino de la felicidad que él mismo ha emprendido. Un símbolo de la continuidad de la vida y de la eterna lucha del ser humano por la conquista de la felicidad.

Hombre mirando al sudeste (1986)



Argentina, 1986. **T.O.:** Hombre mirando al sudeste. **Director:** Eliseo Subiela. **Intérpretes:** Lorenzo Quinteros, Hugo Soto, Inés Vernengo, Rubens W. Correa.

La película comienza con una escueta dedicatoria del director -"A mi padre"-, sobre el fondo de un lento *travelling* de la cámara por los pasillos del hospital, largos y siniestros como es habitual en el cine de manicomios, siempre transitados por seres inexpresivos de tosco desaliño, cuya mirada ausente parece desentenderse por completo del paso del tiempo. Un nuevo paciente recién admitido entra en escena flanqueado por robustos celadores y se presenta ante el médico responsable de su ingreso esforzándose en justificar la sinrazón de su conducta. Mientras le escucha expectante, el psiquiatra apenas transmite con una mirada escéptica la bienvenida al infierno, como podemos escuchar en la triste voz de su monólogo interior, teñido de amargura por largos años de derrota rutinaria en una vieja institución que le han hecho perder la confianza en la utilidad de su misión asistencial: "*acá no curamos a nadie*", se quejará al médico director del establecimiento en una tensa discusión sobre estrategia terapéutica. Y ya desde entonces conocemos la posición crítica en la que se ubica el

profesional, alineado con las tesis radicales de cuestionamiento de la institución asilar, que discurren paralelas a su propio pesimismo existencial. La habilidad del director consiste en trazar un discurso coherente entre los universos de ambos protagonistas, médico y enfermo, -el plano psicológico y el laberinto custodial-, a través del que se deja entrever un sólido asesoramiento técnico, imprescindible para guiar con éxito la realización del film, que corresponde al Dr. Alfredo Nolasco, como consta en los créditos de la ficha técnica.

Sólo el internamiento de Rantés, un joven sin filiación conocida que asegura proceder de otro planeta, enviado en una nave espacial para investigar los sentimientos humanos, parece removerle su apatía hasta excitar de nuevo su inquietud profesional. Desde el primer momento asistimos a un lúcido debate sobre los límites de la cordura que dibujan ambos protagonistas, sorteando mutuas críticas y apelaciones. Al principio, desde el distanciamiento hostil por la presunta impostura de un simulador convencido de que el manicomio es el lugar más seguro; después, desde la empatía cómplice que provoca su genialidad subversiva y contagiosa. Así pasamos de la consideración despectiva de *"paciente volador no identificado"*, a una respetuosa evaluación clínica de su verosimilitud, que el supuesto alienígena defiende mediante su teoría de los hologramas, una réplica casi perfecta de los hombres proyectada en el espacio pero sin la facultad humana de sentir, lo que de hecho constituye el objeto de su investigación. *"¿Un robot?. No, los robots son ustedes..."*, asegura el nuevo interno que hace tambalear los escasos principios que sostienen a un médico en plena crisis, mientras éste cree recordar algún pasaje de su discurso entre las páginas de *La invención de Morel*, de Bioy Casares. Cuando le observa desde la ventana, solo y erguido en el centro del patio, en actitud catatónica y orientado siempre hacia el sudeste, desde donde le son transmitidas sus instrucciones, no puede dejar de pensar en aquellas respuestas arrogantes, cargadas de benévola insolencia: *"Son ustedes, no yo, quienes tienen alucinaciones; yo no soy más que una alucinación suya. No quiero que me cure, doctor, quiero que me entienda"*. Pero no resulta tan fácil de entender este caso excepcional, que obtiene cifras de genio en las pruebas psicométricas y asegura que la música de Bach fluye por su cuerpo hasta las teclas del órgano sin haber estudiado jamás el arte de la fuga. Sorprende su empeño en servir como

auxiliar en el pabellón de anatomía patológica, con el fin de investigar las piezas necrópsicas en busca del alma de los hombres, que no consigue hallar en el cerebro; como tampoco encuentra el rastro decisorio de los caminos que conducen al cielo o al infierno. Identificado con los locos y los niños, los únicos seres que según él ponen en cuestión la estupidez humana, el paciente no duda en utilizar sus poderes telequinésicos para ayudarles, o les socorre cuando percibe que padecen frío y hambre, en un intento superrracional de compensar la insensibilidad que le caracteriza.

También el médico parece necesitar que lo comprendan, desde el apartamento en que acostumbra enjuagar su soledad entre tragos de *scotch*, mientras frasea tristes notas del saxo al que se abraza, hundido en su sillón negro de orejas. *"Así que no hay más que dos alternativas: o está como una cabra o vino de otro planeta; pero si es un extraterrestre, entonces el chiflado seré yo"*, reflexiona el alienista, cada vez más absorto por este personaje que irá penetrando en su vida hasta provocar su máxima implicación personal. La llegada de una bella y misteriosa joven cercana a Rantés, de conducta igualmente enigmática hasta que más tarde confiesa su misma condición de *"agente descarriado, corrompido por atardeceres, por algunos olores..."*, como aquél, será el elemento que desborde su paciencia, hasta quebrar su propia estabilidad emocional que explota con violencia. Es el punto de inflexión en el que el terapeuta, despojado de la máscara que protege su propia identidad, se siente utilizado y ridículo, en medio de un laberinto que sólo conduce a la impostura o al acoso desigual de una folie a deux, una locura inducida por un peligroso juego de poetas.

Y sin embargo Rantés es aclamado por la población nosocomial, que adora su imagen carismática. ; *"Un hombre bueno, que vino de muy lejos"*, como dicen sus vecinos, que le siguen y le tocan con reverencia, deslumbrados por la luz que despide su aura beatífica entre las sombras que se arrastran perdidas por el asilo, mientras él persiste en su cruzada marginal para redimir a las víctimas del espanto: los tristes y los pobres de espíritu. Pero esta metáfora galáctica del advenimiento de una figura salvadora se va despojando poco a poco de su apariencia delirante interplanetaria para dejar traslucir el núcleo original de su inspiración bíblica. Conforme se hace evidente para el personal tratante la

irresistible atracción que sobre los demás ejerce su figura, cunde la preocupación por el rumbo de la dinámica institucional que va determinando este Cristo cibernético, capaz de subvertir el orden carcelario sin perder la sonrisa. El momento culminante vendrá poco después, con ocasión de un concierto al aire libre en el que nuestro paciente, batuta en mano, será capaz de provocar un delirio colectivo con su particular ejecución del *allegro* final del himno a la alegría.

Tanto la calle como el hospital participan masivamente en esta eufórica representación de la fraternidad y exaltación del hombre libre, hasta desencadenar desórdenes públicos y acontecimientos que alteran la convivencia ciudadana. La prensa se hace eco del escándalo provocado por un demente y su insólita capacidad de causar semejante alboroto, pidiendo responsabilidades que no tardan en llegar al hospital. El director médico asume entonces su papel de Herodes y exige al clínico que lleva el caso su máximo rigor profesional, rechazando de plano la posibilidad de puede tratar como a un neurótico un caso tan evidente de psicosis paranoide. Desde su autoridad, impone la aplicación del procedimiento previsto en el protocolo terapéutico, que se irá endureciendo conforme se acrecienten las posturas negativistas del interno y aparezca, por fin, la furia -un sentimiento muy humano, que termina por desarmar la solidez del sistema que sostiene su conducta-: rechazo de la comida, amotinamiento, denuncias a la prensa... Pero ni neurolépticos, ni sujeción; ni castigos, ni electrochoques lograrán yugular su persistentes ideas delirantes ni las poderosas razones que las invocan. Y así, el psiquiatra comprensivo deberá asumir su rol histórico de Pilatos en esta puesta en escena de la historia sagrada rediviva, consciente de la inevitable ascensión del paciente a su calvario, que no puede acabar sino con la inmolación prevista en el guión de la Biblia.

La muerte de Rantés en el curso de una sesión de terapia electroconvulsiva que su débil organismo, extenuado por la huelga de hambre, no pudo soportar, viene a dar por consumado el sacrificio ritual. Antes del fin, el psiquiatra acierta apenas a hilvanar algunas reflexiones tristes que suenan a epitafio colectivo cuando hace extensivas sus quejas al desamparo del hombre ante el silencio impasible de Dios. Mientras tanto, contempla una foto juvenil de los dos extraños personajes que se han cruzado en su vida, curiosamente rota por el lugar donde

se adivina la compañía feliz de una probable figura paterna: *"Quizás no seamos más que los hijos idiotas o locos de un padre que nos costó mucho olvidar..."*

La guerra de los locos (1986)



Ficha técnica

España, 1986. **Director y Guionista:** Manuel Matijé. **Fotografía:** Federico Ribes. **Música:** José Nieto. **Intérpretes:** Álvaro de Luna, José Manuel Cervino, Juan Luis Galiardo, Pep Munné, Pedro Díaz del Corral, Emilio Gutiérrez Caba, Maite Blasco. **Producción:** José María Calleja, para Xaloc. Duración, **Duración:** 104 minutos.

A principios de la guerra civil española un grupo de internos de un hospital psiquiátrico aprovecha la confusión de la llegada de las tropas "nacionales" para evadirse del centro, con cuyo control ya se habían hecho tras el abandono de su director médico, que delegó el poder en las religiosas. En su huida, los enfermos fugados se encontrarán con un grupo de anarquistas con quienes compartirán cruentos episodios bélicos. Angelito Delicado, que así se llama el personaje que capitanea al grupo de locos, es un paranoico suplantador cuyo trastorno le lleva a mimetizarse con aquellos con quienes ha establecido una fijación previa. Así sucedió en el hospital, cuando se hizo pasar por médico, y así sucederá más tarde cuando al conocer a *El Rubio*, el líder de la partida de milicianos, adopte no sólo su aspecto físico, sino sus propios objetivos y obsesiones: el asesinato de un

cacique local, el médico de Andones.

"Agosto de 1936. La historia que aquí se cuenta sucedió al comienzo de la guerra civil española, cuando el ejército sublevado avanzó desde el sur hacia la capital de la nación. En su retaguardia se produjeron bolsas de resistencia donde desesperados combatientes permanecieron leales a la República". Con este texto -sobreimpreso tras los títulos de crédito- nos introduce Manuel Matjí en la película, que está basada en un hecho real: la fuga de los internos de un hospital de Toledo en los primeros meses de la guerra civil. De no ser por su advertencia no dudaríamos en ningún momento de lo descabellado de su relato. "Inverosímil" sería un adjetivo que nos resultaría pobre incluso para calificarlo. Y sin embargo, como en tantas otras ocasiones, la propia realidad se encarga de desbordar la ficción cinematográfica. Sin necesidad de tenernos que referir a los últimos episodios de las guerras del Imperio y sin ni siquiera tener que abandonar el territorio y la filmografía *nacional*, es un hecho el interés de los cineastas por la locura de la guerra; películas recientes como *Soldados de Salamina* o *El lápiz del carpintero*, así lo atestiguan. Pero si Trueba o Reixa han tenido que recurrir a las estupendas ficciones que les han proporcionado Cercas o Rivas para deleitarnos con sus historias, a Matjí le bastó con poner algunas dosis de literatura visual a los hechos que la historia le había proporcionado. Y todo con un objetivo muy claro: denunciar la sinrazón de la guerra, mostrar cómo en ese contexto la frágil barrera entre la cordura y la demencia se desdibuja totalmente. A pesar del intento inicial de establecer la línea divisoria entre los locos y *los cuerdos*, enunciando el carácter de "agitados" de los primeros, la propia historia se encargará de disolver este prejuicio al aportarnos sin tapujos el currículum de los cuerdos de uno y otro bando. Tan sólo la incapacidad de Ángel de soportar las risas y el griterio (se trate de las de sus compañeros de manicomio - cacerolada incluida -, de las monjas - "¡no me grite hermana!" - o de los asistentes a una boda) sugiere el punto de descontrol que lo situaría enfrente de la normalidad. Con todo, el estigma de la locura se nos recordará como un tópico recurrente especialmente desde aquellos que representan alguna forma de autoridad, ya sea Don. Frutos, el dimitido director ("pórtate bien con las monjitas, si no te recluiremos con los agitados") o el capitán de los militares golpistas ("lo único que temo en la vida es

la locura")

A pesar de que por momentos la película nos recuerda un *western* de itinerario más que una película de guerra, con sus indios y vaqueros (milicianos o nacionales), caravanas (camionetas), poblados... e incluso reparto de *whisky* entre unos peculiares comanches, su denuncia del maniqueísmo le aleja de ese género de manera radical. El protagonista encarnado por José Manuel Cervino, el paranoico suplantador, es un personaje *más allá del bien y del mal*, un sujeto que dinamita las categorías del discurso moral, ya se trate de las más clásicas de "buenos" y "malos" o de las más recientes de "republicanos" y "fascistas". "Y cuando veas un fascista le das así hasta que no aliente", se instruye a un pobre alienado. "¿Y qué es un fascista?", contesta, no tanto como muestra de su ignorancia, como de su indiferencia por esta forma de clasificar las cosas. Pero si esta referencia no iría más allá de la anécdota, Ángel se encargará de interpretar a la perfección ese sujeto de la demolición - recordándonos a aquel que hacía filosofía a martillazos - de esta lógica maniquea, de esta lógica que en su obsesión por la bivalencia nos obliga a elegir entre el bien o el mal, la verdad o la falsedad. El improvisado líder disolverá esa disyuntiva de la manera menos aristotélica posible, destruyendo de igual modo la reificación del bien (*El Rubio*) como la del mal (el médico de Andones); tanto la afirmación como la negación, erigiéndose así en el *superhombre* que tiene otra misión que cumplir, una misión que va más allá de las miserias humanas, de las miserias reales, de los golpes de estado de los facciosos y de las luchas de los milicianos por retornar la legalidad. ¡Lástima que su misión sea fruto del delirio! De no ser así, nos daría mucho que hablar.

No puede disimular Matjí su perfecto conocimiento de la profesión médica y del medio hospitalario, fruto de su doble condición de estudiante de medicina y director cinematográfico. Sus referencias a la hidroterapia (pretexto para una divertida escena de onanismo compulsivo) y otros tratamientos del vetusto manicomio - perfectamente ambientado - así lo evidencian. Esa doble formación, sin embargo, lejos de provocar en él cualquier atisbo de esquizofrenia profesional, le permite ironizar desde dentro - cámara en mano y enfundado en su bata blanca - sobre la condición de *galeno*. La simpatía con que retrata a sus *colegas* queda de manifiesto en algunos *gags* que no por conocidos dejan de

hacernos gracia. "Me duele la cabeza doctor, me duele mucho" le espeta un agitado a Ángel cuando lo ve vestido de doctor ; "eso es del mismo dolor", le contesta gravemente; para añadir a continuación una frase, por tautológica, indiscutible: "si te duele, te duele". O cuando al ser inquirido por el que comandaba las tropas nacionales acerca de la peligrosidad de los recluidos responderá que "los de la planta superior sí; bueno para los legos que no saben cómo tratarlos". Al interesarse el capitán por la peligrosidad de los otros la respuesta tampoco dejará lugar a dudas: "también". Esa simpleza de las respuestas de Ángel, rayanas en la obviedad, pero acompañadas de la grandilocuencia que permite el estar vestido con los símbolos del médico, no sólo ponen en evidencia la inmadurez intelectual del protagonista, sino también una manera de entender la ciencia y el conocimiento, más preocupada por marcar las distancias con el vulgo que por instruirlo. Como si recurriera a Nietzsche, Matjí nos evoca su crítica del lenguaje científico, como un instrumento (al igual que la bata o el fonendoscopio) que permite exteriorizar ese sentimiento (*pathos*) de superioridad (distancia) del facultativo hacia los pacientes, máxime cuando éstos son pobres "agitados" que ocupan las plantas superiores.

La fascinación que experimenta Ángel por la bata y el instrumental mádico del doctor Frutos es una muestra tanto del fetichismo del protagonista como de su capacidad para disfrazar su identificación. Esta suplantación va precedida de una observación meticulosa de los gestos y las maneras de sus *víctimas* potenciales y de episodios de violencia que operan como sus desencadenantes (la agresión de las monjas en un caso, el intento de asesinato de *El Rubio* en otro). Es muy elocuente la secuencia en la que Ángel observa con delectación la sesión de afeitado del jefe de los milicianos, todo un presagio de los acontecimientos que está a punto de precipitar.

Pero si hay un fetiche con el que Ángel tiene una relación especial ése es la camioneta del manicomio. Así, la huida inicial - que funciona como pretexto del argumento - está motivada por el hecho de que la máquina había sido requisada por los militares; "también la camioneta... quién se habrá creído que es", le musita al capitán. La fijación que experimentaba por ella era tal que le llevaba a tratarla como si fuera una mujer. Precisamente en el primer encuentro con los milicianos,

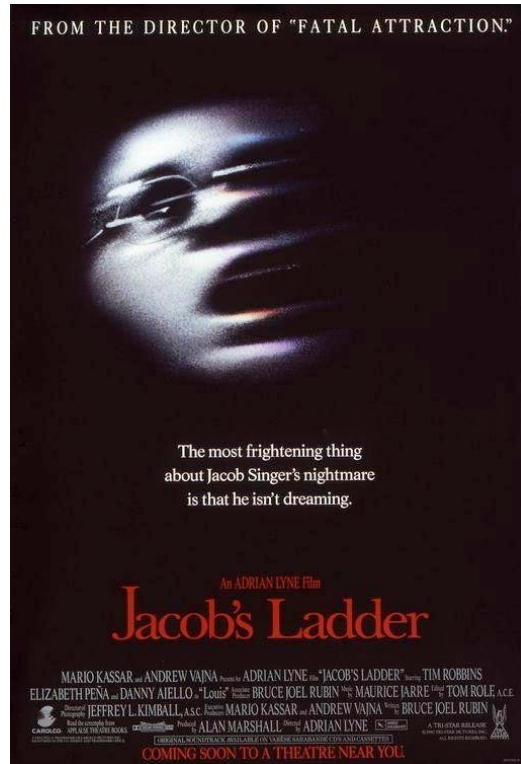
le sorprenden *dialogando* con ella, que al quedarse sin carburante se niega a continuar. "No te entiendo, me irritas, guapa", son las palabras que le oímos en este alarde de antropomorfización. Al preguntarle si necesita ayuda, y para que no quepa duda alguna de sus *sentimientos*, responderá: "la camioneta que no quiere andar, para mí que no le gusto, simplemente". Esa especial relación que Ángel mantenía con la camioneta sugiere incluso cierta lectura sexual a tenor de los comentarios de sus compañeros de frenopático ("no puede, no puede,... dale, dale") ante la imposibilidad de arrancar el vehículo.

Pero, por un capricho del destino, la roja camioneta parece que también estaba destinada a padecer los mismos males que su conductor. Si éste iba adquiriendo diversas personalidades en función de las necesidades de la historia y de la Historia, aquella también iba a adquirir una nueva identidad al ser bautizada en un gesto de gran simbolismo revolucionario como el vehículo de la Unión de los Hermanos Proletarios. Terrible paradoja, puesto que no sólo no les llevará la liberación a los pobres campesinos a los que debiera emancipar, sino que se convertirá en el desvencijado caballo de Troya que les llevará la muerte. Pero si la camioneta está cargada de simbolismo, todavía lo está más el asilo psiquiátrico, ese microcosmos donde se reproducen las estructuras de la sociedad. Tan bien jerarquizado, con unos agitados que nos evocan el *lumpemproletariat*, con sus ayudantes - "el cuerpo de enfermeros" al que alude Ángel -, sus cuadros intermedios, esa élite que acompaña al usurpador, y con las abnegadas religiosas que asumen la tutela de los alienados hasta el final, cual *superyo* colectivo que actúa sobre las conciencias de los pobres internos ("se está agostando" informa una religiosa a su superiora a propósito de las prácticas masturbatorias de un monomaniaco. "Ya basta, te vas a matar. Ve a la enfermería y dale bromuro" concluirá la segunda).

Detalles anecdóticos que recogen con lucidez algunos aspectos rutinarios del viejo orden institucional, tan corrientes en cualquier centro custodial de la época y que pueden repetirse aún en nuestros días. Pero el mérito mayor de esta rara película, poco conocida e irrepetible, es que cobra actualidad en cada nueva contienda bélica, cuando encontramos en los periódicos sucesos similares que se repiten en cualquier manicomio perdido en los Balcanes, en Bagdad o en el

corazón del África negra. Triste elogio de la locura, que sigue siendo la denuncia más elocuente de la sinrazón colectiva.

La escalera de Jacob (1990)



(Jacob's Ladder, USA 1990)**Director:** Adrian Lyne,**Guión:** Bruce Joel Rubin.**Intérpretes:** Tim Robins (Jacob Singer), Elizabeth Peña (Jezabel), Danny Aiello (Louis), Jason Alexandre (Geary), Patricia Kalemberg (Sarah). Tim Robins (Jacob Singer), Elizabeth Peña (Jezabel), Danny Aiello (Louis), Jason Alexandre (Geary), Patricia Kalemberg (Sarah).**Música:** Maurice Jarre. Color, 115 m.

El film es una película ambiciosa que trata de abarcar varios temas a la vez y consigue, pese a ello, obtener un resultado coherente y visualmente brillante. El primero de los temas es el recurrente en el cine americano de la conjuración por parte de las autoridades para ocultar una verdad incómoda. A éste se añade el tratar de dar cuerpo al mundo alucinatorio de un excombatiente sometido a la interferencia continua en su vida cotidiana de recuerdos angustiosos de Vietnam acompañados de pánico y temores infundados. Por último, el tránsito entre la vida y la muerte, el delgado hilo entre dos mundos al que hace referencia el título.

La Biblia nos cuenta que Jacob vio una escalera por la que se unía el cielo y la tierra por la que ascendían ángeles. Esta imagen ha servido de metáfora para tratar de simbolizar la experiencia mística en medio de la vida cotidiana. Así, uno

de los poemas de la poesía inglesa contemporánea habla de la escalera de Jacob uniendo el cielo y la estación londinense de Charing Cross. El músico Arnold Schoenberg compuso *Die Jakobsleiter*, una obra misteriosa y compleja- con una escala tonal de sólo seis notas- para orquesta y coro inspirada en la Biblia, el místico Strindberg y el novelista Balzac. La película juega con mimbres parecidos. El protagonista es doctor en Filosofía pero desconoce el mensaje de la mística que le será expuesto por un quiropráctico al que asiste para curar sus lesiones de espalda y con el que mantiene una estrecha amistad. El místico Eckhart - un monje alemán medieval- ha explicado a los hombres las virtudes del desprendimiento: "Si tienes miedo de morir y estás resistiendo, verás demonios que te arrancarán la vida. Si no te resistes, verás ángeles". La familia de Jacob mantiene la estructura bíblica; su ex mujer era Sara con la que tuvo tres hijos; la tentadora joven con la que vive se llama Jezabel. Igual que el Jacob de la Biblia, el "Jake" cinematográfico debe rendir cuentas a Dios aceptando el fin de su vida en esa escalera hacia el cielo que, sin saber, estaba ascendiendo.

Es la representación del angustioso interior de un excombatiente traumatizado por Vietnam el interés más sobresaliente de la película. El amargo retorno a casa de una parte sustancial de los veteranos de Vietnam y su difícil adaptación a la vida civil ha llegado a formar casi un subgénero cinematográfico en la producción americana, abanderada por la saga de *Rambo* y liderada por la inquietante violencia asocial de *Taxi Driver* (Martin Scorsese 1976). Los veteranos suelen aparecer con acentuado perfil psicopático, como verdaderas bombas humanas dispuestos a estallar violentamente en cuanto sus tendencias paranoides les hagan creer que están siendo agredidos. La sociedad les teme y no sabe que hacer con ellos. En realidad, unos individuos tan patológicamente agresivos como los que se muestra en la pantalla sufrirían poco daño psicológico en una guerra: "Sabemos de la experiencia con soldados bajo tensión que todos los hombres sanos sufrirán una crisis nerviosa antes o después. Sólo los que están ya realmente perturbados parecen capaces de superar la tensión del combate por largos períodos... El hecho más perturbador es que un ejército de auténticos psicópatas agresivos tendría muy pocas bajas psiquiátricas".¹

El director, Adrian L en, ha optado por algo más difícil, resbaladizo y complejo: tratar de mostrar el desbarajuste psicológico y personal de un veterano que desea reintegrarse a la vida cotidiana, que es una persona que desea ser normal pero al que el trauma de Vietnam se lo impide. Es esta una visión mucho más realista y próxima a la práctica psiquiátrica con los veteranos de guerra, incluida la de Vietnam, aunque sea menos espectacular. Jake trabaja de cartero - algo que le reprochará su joven compañera, su falta de ambición con su excelente nivel educativo- y le gusta; quiere vivir en paz, apartado de todo. Es un hombre sencillo, con un nivel de integración social alto, apreciado por sus vecinos y compañeros, de comportamiento aparentemente estable. Pero Vietnam no est  dispuesto a soltarle. La película comienza con una de sus pesadillas bélicas: est  en el delta del Mekong con sus compañeros de unidad, preparándose para salir de patrulla. Sus compañeros fuman hierba. Sufren de repente convulsiones terribles y arcadas entre gritos y alaridos. Jake se despierta en el metro de Nueva York. Se había quedado dormido. Un cartel en el vagón le habla del infierno de las drogas. El sueño, como para miles de veteranos, es su infierno particular. Cada noche regresan a Vietnam y los demonios se apoderan de ellos.

Jake est  en un programa de rehabilitación psicosocial para veteranos. Toma medicación, pero sus problemas no disminuyen. Flashes de su experiencia bélica le asaltan en cualquier momento. Y, lo que es más grave, empieza a percibir personajes monstruosos de fuerte contenido s dico que le observan y acosan. El ambiente urbano que le rodea comienza a ser cada vez más amenazador con un miedo indefinido como el que le invadía cuando patrullaba por la selva en Vietnam. Un coche intenta atropellarle guiado por unos hombre siniestros sin rostro. Esos "demonios" que le acosan -seres sin cara, bestias con tentáculos: "no son humanos" comenta Jake a su compañera Jezabel - quieren matarle. Cuando le persiguen, Jake pierde totalmente el control. En una fiesta informal en el apartamento de unos amigos las señales de muerte se agudizan. En la nevera una cabeza de carnero le mira gélida. Una invitada que se ofrece a leerle la mano le señala que su línea de la vida ha cesado. Ve a Jezabel bailando rodeada por unos tentáculos de un ser monstruoso que clava en su cuerpo un espantoso cuerno.

Jake grita y se derrumba convulsamente en el suelo, entre delirios y alucinaciones.

Jake tiene problemas con su columna y acude para curarlos a un quiropráctico, Louis, que ejerce también el papel de terapeuta y amigo. Esta persona con "cara de ángel" conoce su pasado y entiende los problemas de identidad que empiezan a afectar a Jake. En ocasiones, se cree viviendo con su antigua mujer, Sara, de la que se divorció al regresar de Vietnam, y sus tres hijos en el antiguo hogar familiar que siempre se presenta bajo la luz de la armonía y la felicidad perdida. Su hijo menor Geary murió atropellado, pero en su sueño lo ve vivo y tan cariñoso con su padre que Jake se cree en el cielo. Esta ruptura esquizoide entre su vida actual y la pasada fue uno de los síntomas usuales presentes entre los veteranos en el proceso sin retorno hacia su destrucción psicológica. La guerra había roto su vida en dos y no había forma de reintegrar lo que fueron a lo que eran. En cierta forma, nunca regresaron a casa. Su personalidad había quedado escindida como su vida. Su comportamiento en la guerra y los sucesos que les afectaron debían ser asumidos para evitar que actuarán subconscientemente destruyendo sus intentos de normalidad. Pero ese proceso se ha demostrado en todos los conflictos bélicos algo difícil y complejo: terapias dinámicas, neuroquímicas, incluso quirúrgicas, se han aplicado a los casos más graves con resultados dudosos. Como ocurre con Jake, la normalidad sólo se recupera parcialmente y el individuo regresa cíclicamente a su infierno ante la desesperación de sus familiares. Louis, el "ángel", propone a Jake la felicidad de la renuncia porque sabe que el caso de Jake es irremediable: Jake, en realidad, está ya muerto. Murió en Vietnam y todos los sucesos que está viviendo no son más que resultado de la lucha de Jake por no resignarse a la muerte en su agonía.

Este sorprendente giro, que el espectador comprenderá al final, es preparado por la teoría de la conspiración gubernamental. Jake descubre que los componentes de su compañía sufren situaciones similares. El psiquiatra que les trataba en el programa para veteranos ha muerto en un sospechoso accidente. Algo debió hacer el ejército con ellos en Vietnam que ahora les pasa factura. A sus primeros intentos de investigar, unos matones les extorsionan.

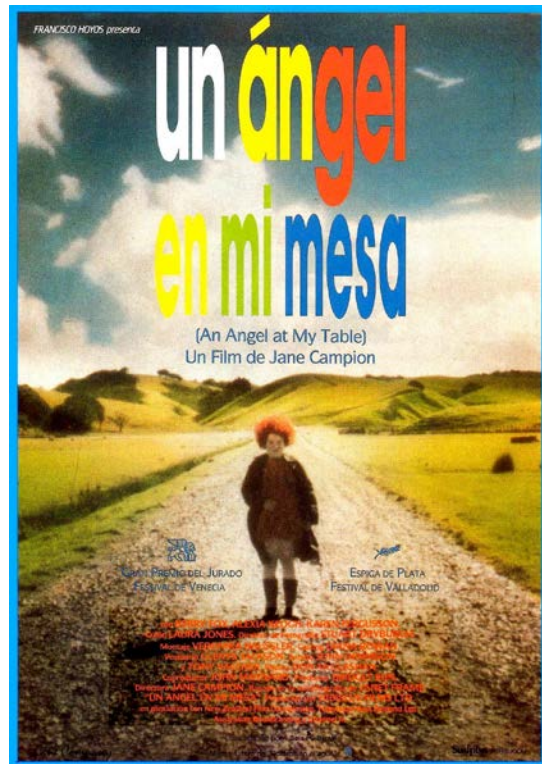
Amenazan a los veteranos y pegan una paliza a Jake. Esta trama cinematográfica refleja de forma apropiada el mundo de sospechas de los excombatientes de las guerras modernas, víctimas de experimentos bélicos de los que se les hacía ignorantes como ha pasado con el denominado "síndrome del Golfo": los síntomas generados en algunos de los soldados que intervinieron en la Guerra del Golfo debido a la preparación preventiva a que se les sometió para un posible ataque químico. Sería, de alguna forma, la sospecha un elemento esencial de lo que se ha denominado la "cultura del trauma" que incluye reclamaciones legales y acusaciones de maltrato y traición por parte de las autoridades². En ocasiones, estas reclamaciones carecen de base y serían proyecciones de los veteranos afectados por el síndrome post-traumático, necesitados de un culpable que pague por lo que les pasa. La generalización del fenómeno resulta un elemento sociológico de gran importancia del rechazo cada vez más universal de las guerras.

La conspiración se sustanciará en el uso experimental en la compañía de soldados de una droga ("la escalera") destinada a aumentar la agresividad. Este uso de drogas para disminuir el miedo al combate y fortalecer la ira del combatiente tienen un largo historial. En ocasiones se han utilizados psicotrópicos, como los actuales yaomanos de la selva brasileña o los antiguos vikingos, pero la sustancia que universalmente ha acompañado a la guerra en occidente ha sido el alcohol. Con gran crudeza Wellington hablaba del necesario uso del alcohol antes de las batallas, un reforzador del coraje -"salta trincheras" fue llamado en la Guerra Civil- que no podía faltar: el ron era tan imprescindible como la pólvora. Pero como el alcohol, la nueva droga no aseguraba el buen juicio de los excombatientes. Los soldados del pelotón se agredieron entre sí en vez de al enemigo. Resultados parecidos produjo el abuso de las anfetaminas entre paracaidistas y aviadores alemanes en la Segunda Guerra Mundial.

Jake, perforado su estomago por una bayoneta, yace en la mesa de operaciones de un hospital de campaña. En sus sueños le vemos regresar a casa. Su hijo pequeño sale a recibirle. La alegría por volver a hablar con su hijo muerto traspasa a Jake. El niño le pide que no tenga miedo y cogiéndole de la mano ambos

ascienden por la escalera hacia su antigua habitación, iluminada por una luz intensa. En Vietnam el cirujano certifica su muerte. Jake ha vuelto al hogar.

Un ángel en mi mesa (1990)



Nueva Zelanda, 1990. **T.O.:** An Angel at my Table. **Director:** Jane Campion. **Guión:** Laura Jones, a partir de la autobiografía de la escritora neozelandesa Janet Frame. **Fotografía:** Stuart Dryburgh, color. **Música:** Don McGlashan. Don McGlashan. **Intérpretes:** Kerry Fox, Karen Fergusson, Alexia Keogh, Iris Churn, K. J. Wilson, Melina Bernecker, Andrew Binns, Glynis Angell.

Un ángel en mi mesa (*An Angel at my Table*, 1990) es el segundo largometraje de la realizadora neozelandesa Jane Campion y primero que conoció estreno comercial en nuestro país. Se trata de un film rodado para la televisión que, a lo largo de 158 minutos, reconstruye la vida de Janet Frame (1924) -según el Nobel de Literatura australiano Patrick White "la más considerable novelista neozelandesa actual"- dividiendo la acción en tres episodios cuyos títulos recogen, precisamente, los de la trilogía autobiográfica de dicha autora.

En el primero (*To the Is-Land*, 1982), Janet, segunda de las cuatro hijas de dos humildes granjeros, es una niña gorda, sucia y aureolada por una encrespada mata de cabellos pelirrojos que, en medio de la pobreza y las burlas de sus condiscípulos, siente nacer en su interior la vocación literaria. La curiosidad ante el despertar de la sexualidad, después de una menarquia tardía, y el celo por

preservar su intimidad corren paralelas al aislamiento social y las conductas bulímicas que habrían de ser una constante a lo largo su vida.

El segundo episodio (*An Angel at my Table*, 1984), que comienza entre juegos de adolescentes inventando nubes fálicas, se centra en el proceso de madurez de la escritora y documenta sus años de formación hasta el fracaso en la tarea docente que asume como maestra. Su inquebrantable timidez, sus silencios y su fealdad alimentan la poesía de su mundo interior, entregado a la literatura - "mi único amor" -, pero la obligan a apartarse de cuantos la rodean mediante excusas con las que finge permanentes ocupaciones. El episodio prosigue con el internamiento de Janet en la Unidad de Psiquiatría, a raíz de un torpe intento de suicidio, que supondrá su primera experiencia cercana a la sinrazón, de la que saldría de vuelta a casa con un confuso diagnóstico de esquizofrenia, (*Dementia praecox*) como le traducen sus hermanas tratando de restar impacto a la sonoridad del término clínico. Un posterior reingreso en unidad de larga estancia resultaría mucho más traumático, ya que le serían aplicados más de doscientos electrochoques - "cada uno equivalente al miedo que se siente ante una ejecución", recordará - a lo largo de los ocho años que duró su internamiento. La cámara recorre con detalle y en silencio los rincones del asilo, deteniéndose en los rostros inexpresivos de los alienados y en sus gestos sin sentido, mientras el personal tratante cumple su misión con frialdad funcionarial, sin apenas una mirada compasiva ante el terror o las convulsiones rítmicas de los músculos de cada miembro, que son reflejadas lentamente, en primer plano.

De la terrible experiencia sufrida durante su ingreso escribirá en la autobiografía que da título al film: "Las seis semanas que pasé en el hospital Seacliff en un mundo que nunca hubiera pensado que pudiera existir, fueron para mí un curso condensado de los horrores de la locura. Desde mis primeros momentos allí, supe que no podría volver a mi vida normal ni olvidar lo que vi. Muchos pacientes confinados en otros pabellones no tenían nombre, sólo apodo; sin pasado, sin futuro, sólo un Ahora encarcelado; una eterna tierra del presente, sin horizontes que la acompañen". Durante el encierro lee vorazmente a los clásicos y empieza a escribir. Gracias a su primer libro de cuentos, *El lago: relatos* (1952), con el que ganó el premio Hubert Church de relatos cortos, se salva en el

último momento de la lobotomía que estaba programada como alternativa ante el fracaso de las sucesivas estrategias terapéuticas, según le comunica su médico sin demasiadas explicaciones.

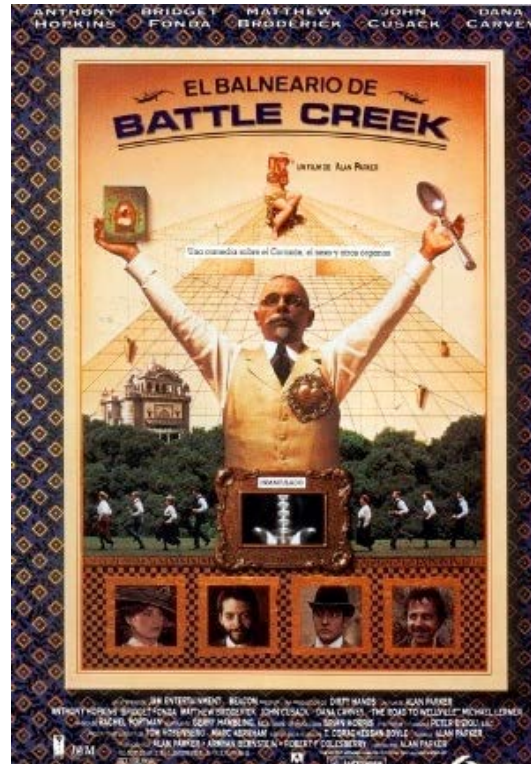
El tercero (*The Envoy from Mirror City*, 1985) narra el viaje europeo de Janet y sus estancias en Londres y París, hasta recalar a orillas del Mediterráneo en una recién descubierta Ibiza, buscando el acomodo más barato y asequible que ofrecía la isla a finales de los cincuenta. Aquí, en los años pioneros del *hippismo*, disfruta por primera vez de los placeres del sexo con un mediocre poeta americano, entre los quejidos desgarrados del cante *jondo* y la guitarra flamenca, que sirven de fondo musical a las escenas de amor libre entre playas vírgenes y noches en vela, provocando el escándalo de mujeres enlutadas que friegan las baldosas de rodillas, mientras cotillean y murmuran, portadoras de los prejuicios más rancios de la España profunda.

De nuevo sola, vuelve a Inglaterra tratando de trabajar como enfermera, lo que le provoca un nuevo trauma al ser rechazada de modo expeditivo por sus antecedentes mentales, en una clara demostración de la crudeza indeleble del estigma psiquiátrico. En consecuencia, es ella quien solicita su hospitalización voluntaria, buscando la protección que la aleje de la sombra aciaga de un nuevo intento de suicidio. Allí conocerá al médico que iluminará el resto de sus días al poner en cuestión el diagnóstico que la llevó al encierro desde una posición psicodinámica más comprensiva. Su propuesta de exorcizar la amargura narrando con detalle la experiencia le permitirá regresar a su patria liberada de su siniestro pasado, dedicándose definitivamente a la escritura con éxito considerable en el panorama literario.

La película pone en tela de juicio la delgada línea que separa la *normalidad* de la *anormalidad* a partir del caso verídico de la escritora: una persona dotada con una imaginación desbordante, que la ramplonería social considera enfermiza, es víctima de una impericia profesional que la somete a un encierro que tiende a *normalizar* aniquilando las diferencias. Otros internos no tendrían la suerte que tuvo Janet, y nada ni nadie, ni hombre ni ángel, vendría a redimirlos de un trágico final, como a Nola, su amiga, de la que escribirá:

"desgraciadamente no había ganado un premio; fue devuelta al grupo conocido como 'las leucotomías'; les hablaban; las llevaban de paseo; las arreglaban con maquillaje y pañuelos de flores cubriendo sus cabezas rapadas. Eran silenciosas, dóciles; sus ojos eran grandes y oscuros, y sus caras pálidas".

El balneario de Battle Creek (1994)



Título original: "The Road to Wellville".**Dirección:** Alan Parker
Producción: Dirty Hands **Guión:** A. Parker, sobre la novela homónima de T. Coraghesan Boyle **Montaje:** Gerry Humbling **Fotografía:** Peter Biziou **Música:** Rachel Portman **Intérpretes:** Anthony Hopkins, Bridget Fonda, Mathew Broderick, John Cusack, Dana Carvey, **USA, 1994.**

"El sexo es la cloaca del cuerpo humano. El uso del sexo que no sea para la procreación es desperdiciar energía: semen desaprovechado es vida desaprovechada".

Quien así habla, en tono categórico de autoridad científica e intencionalidad didáctica, es el famoso Dr. John Harvey Kellogg, inventor de los cornflakes --copos de cereales--, la mantequilla de cacahuete y la manta eléctrica, entre otras muchas innovaciones saludables. Los periodistas que toman nota de sus declaraciones asisten boquiabiertos a la rueda de prensa, mientras el famoso

naturista se entrega a sus ejercicios habituales de cinesiterapia en una plataforma giratoria activada con sus manos mediante un juego de poleas y el contrapeso de sus pies sumergidos en una solución isotónica. Desde un escenario tan original impacta a los reporteros que recogen sus declaraciones, no menos atípicas, en las que recomienda como norma fundamental un ritmo frecuente de defecaciones para mantener el cuerpo libre de impurezas. Junto a este hábito, expone una cuidadosa selección de los alimentos que debe excluir en primerísimo lugar cualquier tipo de carnes, materia muerta de animales cuyo sacrificio conduce a la misma muerte. Café, alcohol y tabaco, por supuesto, estarían proscritos por su demostrada toxicidad, del mismo modo que desaconseja expresamente leer novelas románticas y dormir sobre colchones de plumas. Todo ello con el fin de que puedan elevarse nuestros espíritus, para lo cual resulta imprescindible evitar tocarse los genitales, ya que "a masturbación –el pecado de Onán-- es el asesino silencioso de la noche". Y así, la filosofía puritana predicada tercamente por este cirujano mesiánico, que se define a sí mismo como un paladín de la vida biológica, le permite mantener su convicción de que el destino que le espera no puede ser otro que alcanzar la inmortalidad.

No nos sorprenderá que fuera la Iglesia Adventista del Séptimo Día, agrupación de firmes convicciones religiosas y evangelismo militante, quien estaba detrás de la fundación del Sanitarium de Battle Creek, mediante un respaldo millonario que hizo posible materializar en el sur de Michigan los ideales salubristas del visionario Dr. Kellogg. La película recoge en clave de comedia coral aquel ambiente de fin de siglo norteamericano en el que coincidían los prodigios maquinistas de la Revolución Industrial con la utopía regeneradora de los falansterios; del mismo modo que era práctica común entre la nobleza europea seguir la costumbre monárquica de acudir a las estaciones termales bajo control médico. Es la época dorada de Vichy, Lausanne y Baden Baden, de los balnearios de lujo de Praga y Budapest y las casas de reposo en las montañas suizas para curar enfermedades de pulmón o dolencias de huesos, hasta ampliar la nómina de pacientes con los insomnes, flatulentos, anoréxicos y dispépticos. Claro que son las clases más pudientes las únicas que pueden acceder al privilegio de dedicarse de manera obsesiva a los cuidados permanentes de sus cuerpos; una población

nosocomial compuesta por hipocondríacos, desahuciados y neurasténicos con los nervios deshechos, a pesar de que expresamente estuviera restringido el acceso a los enfermos mentales. Y, sin embargo, se ridiculizaba la "sintomitis" en la que muchos residentes incurrían al hacer de sus quejas psicosomáticas un discurso recurrente y egocéntrico, que a veces resultaba del todo semejante a la reiteración monotemática de los alcohólicos, morfinómanos y los adictos a cualquier psicotropo.

Como la mayoría de ellos llevaba una alimentación impropia, hasta el punto de que el responsable médico les denominaba "autointoxicados" con sólo examinar su lengua saburral o el aspecto clorótico de su piel, era prioritario corregir los malos hábitos. Por eso en Battle Creek se ponía especial esmero en personalizar las dietas que pudieran garantizar correctamente las deposiciones y restaurar el equilibrio del metabolismo, neutralizando la producción de los molestos gases del colon. Menús a base de vitaminas, derivados lácteos, semillas y cereales diversos eran confeccionados alternando con frutos secos, algas marinas, polen, soja y aminoácidos. Y sobre todo los yogures, a los que atribuía la tradicional longevidad de los búlgaros, que componían un excelente material para la regeneración de la flora intestinal, ya fueran ingeridos o irrigados en abundantes lavativas, para lo cual eran imprescindibles los molestos enemas jabonosos. Pero estas purgas laxantes no resultarían efectivas sin una higiene complementaria del organismo más sano a través del ejercicio físico al aire libre y bajo los rayos del sol, siguiendo la tradición helioterápica de antiguos ritos paganos. Así vemos a los esforzados residentes de ambos sexos corriendo por los alrededores de la mansión, paseando en bicicleta por alamedas y jardines, o abrazando el perímetro de un roble varias veces centenario, entre ejercicios de respiración rítmica bajo el frondoso follaje de su copa.

Más dureza representa la disciplina espartana del gimnasio, donde vemos a los pacientes soportando en taparrabos de mínima expresión el tormento de los sofisticados artilugios de mecanoterapia, que parecen surgidos directamente de la tortuosa imaginación del responsable del balneario. El Dr. Kellogg -a quien da vida Anthony Hopkins con su acostumbrada versatilidad- se muestra orgulloso de sus inventos benefactores porque combinan la rehabilitación psicofísica pasiva

con la puesta a punto del sistema locomotor, hasta obtener resultados sorprendentes. Desde jaulas suspendidas en el aire y adaptadas para recibir fricciones según la tradición sueca, hasta baños de asiento y duchas a presión con temperaturas extremas que pasan del calor al frío para activar la circulación sanguínea. No falta la arriesgada combinación de hidroterapia sinusoidal con sesiones de corriente alterna, hasta terminar accidentalmente con la electrocución de un paciente ruso, aristócrata de San Petersburgo "de nombre impronunciabile", junto con el monitor encargado de regular el funcionamiento de la máquina. Pero, ya se sabe que "hay que curar a los pacientes, no a las enfermedades", por lo que la vida sigue en este templo consagrado a la salud, mientras unos enfermos se someten a choques de onda corta y otros confían sus dificultades sexuales a los prodigios del cinturón eléctrico de Heidelberg. Apenas hacía unos lustros que había surgido el empleo terapéutico de la diatermia, abriendo el camino del futuro a los rayos infrarrojos y ultravioletas, hasta culminar con los ultrasonidos. Y aquel inquieto responsable de la Medicina alternativa se cuidaba bien de actualizar su equipamiento para que sus recursos no quedasen obsoletos, aún a costa de que el centro terminara pareciendo un campo de concentración antes que una recinto hospitalario.

No es de extrañar que el peculiar galeno dedicara toda su atención a la armonía imprescindible que debía traslucir en la institución cualquier manifestación de vida social, comenzando por su propia imagen: siempre de blanco inmaculado, desde los botines hasta el sombrero panamá, pasando por sus trajes de estambre y la montura de sus lentes. Excepto en los actos de gala, que presidía con un frac impecable, o en las fiestas navideñas, donde era fácilmente reconocible bajo su disfraz de Papá Noel, escondiendo regalos en los calcetines de su numerosa prole. Se trataba de una veintena de niños adoptados tras haber sufrido alguna desgracia sus familias naturales, con las que el doctor y su esposa compensaban su falta de descendencia biológica y, al mismo tiempo, daban un mensaje ejemplar sobre sus convicciones morales. Sin embargo, era más chocante la aceptación generalizada una de sus normas más impuesta con mayor rigor, según la cual maridos y mujeres debían alojarse individualmente durante el internamiento, tanto para garantizar la abstinencia sexual que estimaba

imprescindible, como para fomentar entre sus huéspedes una fluida comunicación sin impedimentos. Lo cual no lograría impedir algún escarceo entre los más protagonistas más atrevidos, quizás urgidos de transgredir tanta normativa sobreprotectora mediante la seducción de una enfermera solícita o alguna esposa receptiva. Porque, entre tantas costumbres sanas y restricciones dietéticas, seguro que no faltaría quien se atreviera a compartir un atracón de hamburguesas con patatas, regadas con cerveza espumosa en la tentadora taberna de la esquina vecina, en cuya fachada se leía un mensaje de lo más provocativo: "Bienvenido, si está usted harto de salvado y vegetales".

Así las cosas, no faltaría quien se aprovechara de aquel ambiente puritano y represivo con aviesas intenciones, como los dudosos terapeutas sexuales, especialistas en "técnicas de manipulación" para señoras frías y anorgásmicas, que involucraban activamente y sin el menor reparo sus propios cuerpos en la tarea curativa. Opuestos frontalmente al dogma imperante en Battle Creek, según el cual "cada erección es un paso más hacia la tumba", no vacilaron en importar la Freikörper Cultur del polémico profesor Kuntz, que se basaba en el nudismo y el amor libre como pilares más firmes de la tradición germánica del culto a la Naturaleza. Otro tanto ocurriría con aquellos que vendrían para hacer negocio a la sombra de Kellogg's, parasitando su éxito comercial aún a costa de inmiscuirse en la familia del fundador de la firma alimentaria. Y precisamente a través de su punto más débil: el hijo anormal del doctor, un personaje de perfil psicopático que dedica todas sus energías a destruir la figura mítica de su padre, hasta acabar reduciendo a cenizas el mítico Sanitarium sin que nadie pueda detenerle.

La Ceremonia (1995)



T.O.: La cérémonie. **País:** Francia, Alemania. **Año:** 1995. **Dirección:** Claude Chabrol. **Guión:** Claude Chabrol y Carolina Eliacheff, según la novela de Ruth Rendell. **Producción:** Mk 2 Productions, France 3 Cinéma, Prokino Filmproduktion, Olga Films, ZDF. **Productor:** Marin Kamitz. **Fotografía:** Bernard Zitzemann. **Cámara:** Michel Thiriet. **Montaje:** Monique Fardoulis. **Música:** Matthieu Chabrol. **Sonido:** Jean-Bernard Thomasson y Claude Villand. **Dirección artística:** Daniel Mercier. **Vestuario:** Corinne Jorry. **Intérpretes:** Isabelle Huppert (Jeanne), Sandrine Bonnaire (Sophie), Jacqueline Bisset (Catherine Lelièvre), Jean-Pierre Cassel (Georges Lelièvre), Virginie Ledoyen (Melinda), Valentin Merlet (Guilles), Julien Rochefort (Jeremie), Dominique Frot (Madame Lantier), Jean-François Perrier (Priest), Yves Verhoeven (Repartidor), Philippe le Coq (Philippe). **Duración:** 115 minutos. Color.

"Un arrebato de nostalgia política en una época en que la prensa había celebrado el fin de las ideologías políticas" son las palabras con las que el crítico Joël Magny comienza su presentación de *La ceremonia* en los extras que incluye en la edición en DVD de Cameo Media; otros, más categóricos aún, la han llegado a calificar como la última película sobre la lucha de clases y los sutiles

mecanismos de la humillación. Lo cual obviamente no nos sorprende al tratarse del cine de Claude Chabrol. Como tampoco nos sorprende que el film gire en torno a un crimen, como ya había sucedido en otras muchas de sus cintas. Basada en la novela de Ruth Rendell *A judgement in stone, La ceremonia* trata del asesinato de una familia acomodada a manos de su criada y una amiga. La procedencia social de las jóvenes asesinas, sus perfiles psicológicos, así como la insultante normalidad y felicidad de la familia burguesa, aliñan un film que trasciende los tópicos de un *film noir* y le confieren una carga semántica nada desdeñable.

El film comienza con la entrevista en una cafetería entre la señora Lelièvre (Jacqueline Bisset) y una joven que se presenta a ocupar la plaza de criada (?) que ha quedado vacante, una enigmática Sandrine Bonnaire que interpreta a Sophie. Como más adelante podremos comprobar no resulta baladí la cuestión de si se trata de una "sirvienta", "criada", "asistentita" ...; cómo referirse a Sophie parece que represente un problema para los miembros de la familia incómodos al utilizar sustantivos que puedan resultar un tanto obsoletos y clasistas para su pretendida modernidad, pero obligados a mantener las distancias no sólo con sus prácticas cotidianas sino también a través del lenguaje. Una preocupación por el lenguaje que ya se hace explícita en esa primera entrevista al presentarle Sophie a Catherine (así se llama la señora Lelièvre) una carta con sus referencias que, todo sea dicho, la señora no parece demasiado interesada en conocer. El simbolismo de ese primer encuentro -mediatizado por un papel con letra impresa que entrega la candidata sirvienta ante la indiferencia de una señora más preocupada por resolver pronto su problema de falta de servicio doméstico- ya nos sitúa sobre uno de los problemas, el de la falta de comunicación, que operarán como *leit motiv* del desencadenamiento del drama.

La llegada de la joven a la casa se ve acompañada de una actitud abierta y hospitalaria por parte de la anfitriona que exhibe sin ningún pudor su éxito social y su armonía familiar. Todo ello ante una joven cohibida, observadora y que muestra su disposición servicial. La entrada en la que será su habitación representa un momento importante, por cuanto nos sitúa ante uno de los escenarios que mejor simbolizan la soledad y el aislamiento de la joven así como de su condición de alienada que busca evadirse de su triste situación

contemplando los programas banales que aparecen en el viejo televisor. Un viejo televisor que contrasta con el que acaban de estrenar los señores, un último modelo con conexión vía satélite, lo que les abre infinitas posibilidades para disfrutar de los canales más instructivos y de cultura más refinada. El consumo que de la televisión hacen la familia Lelièvre y la sirvienta Sophie es una muestra más de la distinta posición de clase de unos y otra. Mientras los primeros disfrutaban cultivándose oyendo ópera en una actitud auténticamente ceremoniosa, Sophie consume televisión como quien ingiere chucherías, en una actitud que más que mostrar goce parece la expresión de su aburrimiento.

La que se preveía una vida aburrida y rutinaria, carente de emociones, comienza a complicarse desde el momento que Sophie conoce a Jeanne, la empleada de correos del pueblo próximo a la mansión de los Lelièvre, con quien tejerá una especial relación que las acabará conduciendo al asesinato. El realizador se toma la molestia de darnos algunos datos para que podamos comprender la evolución de los acontecimientos y el desenlace final. Y entre esos datos está la envidia y el odio que Jeanne profesa a los Lelièvre, así como el turbio pasado que una y otra arrastran al ser responsables en cierta medida de la muerte de una hija y un padre respectivamente. Pero si las jóvenes "proletarias" arrastran un vergonzante pasado, algo extraño hay también en las vidas de los Lelièvre, aunque bien es cierto que no les condiciona en la misma medida. Tanto Georges como Catherine, los señores Lelièvre, son divorciados que han rehecho sus vidas y que han aportado respectivamente una hija y un hijo al patrimonio familiar. A pesar de esa "anomalía" su nueva situación es perfecta, sus relaciones cordiales y educadas, no exentas de un grado de independencia suficiente como para permitirles a cada cual llevar sus negocios (él una empresa conservera, ella una galería de arte) y quién sabe si algo más. Precisamente es la urgencia de la señora Lelièvre por hacerse cargo de su galería sin haberse de preocupar de las tareas domésticas lo que precipita la rápida decisión de contratar a Sophie a pesar de las reticencias iniciales de su marido más partidario de proceder con mayor cautela.

Mientras que Sophie se muestra como una persona reservada, triste, lacónica, poco expresiva y nada efusiva, Jeanne es todo lo contrario. A sus

evidentes dotes de comunicación y habilidades sociales une una visceral conciencia de clase que le lleva a enfrentarse con el señor Lelièvre, exponente de la "burguesía opresora". La ocasión que le brinda el conocer a Sophie será utilizada para introducirse literalmente tanto en la casa de los Lelièvre como en sus vidas; su condición de cartera poco escrupulosa con el derecho a la intimidad y nada respetuosa con la inviolabilidad de la correspondencia se convierte en uno de los desencadenantes del conflicto que le llevará primero a enfrentarse con Georges Lelièvre y posteriormente a su asesinato.

La tesis que sostiene Chabrol acerca del personaje de Sophie, y que expone en la entrevista televisada que le realizó Françoise Falange en la RTBF el 12/09/1995, es que "con ella -Jeanne- se establece una relación directa que acaba por hacer que las dos mujeres sean una sola, una relación muy peligrosa. Pero ambas son por separado víctimas, son completamente inofensivas". Narrativamente el punto de inflexión se sitúa el momento en que cada una de ellas deja de ser sí misma para asimilarse a la otra en una ceremonia de vampirización mutua y que viene marcado por el momento en que literalmente traspasan una barrera en un camino para dirigirse al coche, después de un paseo por el bosque en el que Jeanne ha recolectado setas. La comida posterior, contrapunteando la de los señores, en la humilde vivienda de Jeanne, en la que se establece una total complicidad y en la que son desvelados los secretos mejor guardados por ambas y que acaba con las dos jóvenes divirtiéndose y compartiendo sus confidencias sobre la cama, opera como el acta que formaliza la nueva personalidad híbrida que acaban de constituir. Si hasta aquí cada una de ellas ha conseguido mantener cierta autonomía personal, a partir de este momento serán las fuerzas que compondrán un temperamento paranoide movido por la frustración; en esa relación retroalimentada cada una aportará su carga más asocial que combinada con ciertas situaciones acabará por convertirse en la espoleta que hará saltar todo por los aires.

Y el pretexto para la crisis nos lo ofrece Chabrol en un ingenioso recurso narrativo que va más allá de la mera anécdota y que se convierte en un elemento central de la biografía de Sophie: su analfabetismo. Cuando la solícita Melinda descubre que Sophie es incapaz de leer, no por un problema de visión, como

aquella pretendía hacerle creer, sino por su condición de analfabeta, todo el odio contenido contra sus cultísimos señores estalla en forma de chantaje. Si aquella la descubre ante sus padres, por muy bienintencionada que sea su denuncia ya que busca que le ayuden para superar su situación de ignorancia y aislamiento, Sophie desvelará lo que acaba de oír al escuchar espiando por teléfono: que la joven Melinda está embarazada y contempla abortar. Pero si la humillada sirvienta confiaba en la efectividad del chantaje, las buenas relaciones que Melinda y su padre mantienen y que siempre han exhibido podrán más que la amenaza y acabarán volviéndose contra Sophie que, descubierta su deslealtad, será despedida sin contemplaciones.

Aquí se produce otra vuelta de tuerca en la fabulación paranoide. La iletrada Sophie y la instruida Jeanne, la sirvienta y la cartera, han encontrado la prueba definitiva de que deben acabar con quienes les humillan, les ignoran y les oprimen. Las condiciones para la venganza están servidas. En una última visita de Jeanne a la casa de los Lelièvre, mientras toda la familia cómodamente en el sofá se dispone a disfrutar de la transmisión televisiva del *Don Giovanni* de Mozart, el descubrimiento de las armas de caza junto a la cocina será la fatal coincidencia que empujará a las jóvenes a su orgía sangrienta. Las que se sentían humilladas, harán lo propio con sus señores, irrumpiendo en su dormitorio violando su intimidad, arrojando chocolate caliente sobre el lecho, destrozando sus ropas y, finalmente, asesinandolos con toda frialdad. Mientras que Jeanne se mostraba nerviosa y excitada, Sophie por el contrario parecía fría e indiferente, formando así un mortífero cóctel emocional. Antes del que se presumía como el desenlace (pues no hay que olvidar que el film termina con Jeanne muerta tras el accidente que se produce al abandonar el lugar del crimen) y como preámbulo de la locura final, Chabrol nos obsequia con un curioso plano en el que de forma metafórica se produce la inversión de la dialéctica del amo y el esclavo: Sophie y Jeanne contemplan desde lo alto del salón a sus confiados señores, ignorantes de lo que se avecina.

Después de acabar a tiros con toda la familia, Sophie todavía disparará un último cartucho contra lo que simboliza toda su frustración y la posición social de sus señores: los libros lujosamente encuadernados que por decenas decoran

las estanterías del salón que representa todo el poder de los burgueses, todo su confort, toda su tranquilidad, toda su felicidad (?). Si un trozo de papel manuscrito nos puso sobre la pista de la importancia de la escritura para la historia que comenzaba, los perdigones incrustados en los lomos de los libros ponen su punto final. Caroline Eliacheff, la coguionista del film experta en analfabetismo no duda en destacar el peso que tiene en la historia la condición de iletrada de Sophie: "Hay elementos que he cogido de aquí y de allí para construir esta historia, aunque al mismo tiempo pienso que los dos elementos más importantes de "La ceremonia" no son esos sino el analfabetismo y la televisión. Si queremos comprender porqué esas mujeres matan, necesitaremos ciertos ingredientes, entre los cuales está la homosexualidad, la locura compartida de ambas y el marco social. Pero principalmente la paranoia que sostiene su *folie à deux*. No podríamos dar una única explicación aunque quisiéramos. Se necesitan varios ingredientes como en una receta y se debe hacer una película para mezclar los ingredientes". Entre esos elementos, "menos importantes", en que Carolina Eliacheff dice haberse inspirado están sin duda dos sucesos que conmocionaron a la sociedad francesa: el primero, el conocido como caso Aimée, el de aquella mujer que intentó asesinar a una famosa actriz sin conseguirlo y que tan sólo la hirió en una mano; el segundo el doble crimen de las hermanas Papin, un crimen que algunos intentan presentar como consecuencia de la lucha de clases pero que indudablemente -opina la guionista- fue desencadenado por un trastorno paranoide.

Por ambos casos se interesó muy vivamente el psicoanalista francés Jacques Lacan, hasta el punto de que el primero de ellos daría cuerpo a su tesis de doctorado *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, leída un año después de haber conocido en 1931 a *madame* Aimée en el hospital de Sainte-Anne de París donde había sido internada tras el intento de asesinato. El psicoanalista quedó fascinado por el personaje y gracias a sus escritos se pueden conocer algunos de los detalles del caso que de alguna manera están recogidos en *La ceremonia*, como el hecho de que la joven Aimée fuese carterera y que se enamorase de otra carterera o que una de sus hermanas muriese quemada antes de que ella naciera. Para Lacan la señora Aimée presentaba dos delirios, de

persecución y de grandeza; pero lo que poderosamente le llamó la atención es que al poco tiempo de estar internada se le disipó gran parte de su delirio, lo que llevó a Lacan a formular una hipótesis que luego se le reveló como enormemente fecunda: la naturaleza de la curación puede iluminar sobre la naturaleza de la enfermedad. El delirio "se desvanece con la realización de los *fines del acto*", escribe Lacan, en este caso con el intento de asesinato. Y aunque Aimée fracasara en su intento, lo que en cambio consiguió fue el reconocimiento legal, jurídico, simbólico en definitiva, por parte de la sociedad como merecedora de un castigo. Eso hace que Lacan llegue a calificar su cuadro como de "paranoia de autocastigo".

El segundo de los casos, el de las hermanas Papin, también fue objeto de otro interesante artículo, éste de 1933, titulado *Motivos del crimen paranoico: el crimen de las hermanas Papin*. La descripción de los hechos que hace en dicho artículo resulta espeluznante: "Los lectores recordarán las circunstancias horribles de la matanza de Le Mans, y la emoción que provocó en la conciencia del público el misterio de los motivos de las dos asesinas, las hermanas Christine y Léa Papin (...) Las dos hermanas, una de veintiocho años y la otra de veintiuno, han estado trabajando desde hace varios años como criadas de unos honorables burgueses de la pequeña ciudad provinciana, un abogado, su mujer y su hija. Criadas modelo, se ha dicho, excelentes trabajadoras; criadas-misterio también, pues, si se ha observado que los amos parecen haber carecido extrañamente de simpatía humana, nada nos permite decir que la indiferencia altiva de las sirvientas se haya limitado a corresponder a esa actitud; de un grupo a otro, "no se hablaban". Este silencio, sin embargo, no podía estar vacío, incluso si era oscuro a los ojos de los actores.

El 2 de febrero, al anochecer, esta oscuridad se materializa debido a un trivial apagón doméstico de la electricidad. La descompostura ha sido provocada por una torpeza de las hermanas, y las patronas ausentes ya han mostrado, a propósito de nimiedades sin importancia, reacciones muy vivas de humor. ¿Qué fue lo que dijeron la madre y la hija cuando, al regresar a casa, se encontraron con el vulgar desastre? Las respuestas de Christine han variado en cuanto a este punto. En todo caso, el drama se desata muy aprisa, y sobre la forma del ataque

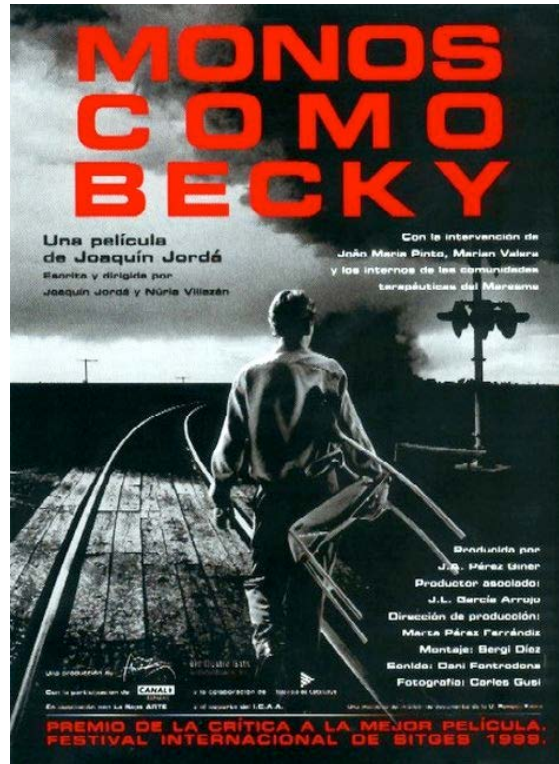
es difícil admitir otra versión que la que han dado las hermanas, a saber, que fue repentino, simultáneo, y llevado de golpe al paroxismo del furor: cada una se apodera de una adversaria, le saca viva los ojos de las órbitas (hecho inaudito, según se ha dicho, en los anales del crimen) y luego la remata. Después, con ayuda de cuanto encuentran a su alcance, un martillo, un jarro de estaño, un cuchillo de cocina, se ensañan con los cadáveres de sus víctimas, les aplastan la cara y, desnudándoles el sexo, acuchillan profundamente los muslos y las nalgas de una para embadurnar con esa sangre los muslos y las nalgas de la otra. Lavan enseguida los instrumentos de estos ritos atroces, se purifican ellas mismas, y se acuestan en la misma cama. "¡Buena la hemos hecho!" Tal es la fórmula que intercambian y que parece dar el tono de enajenación vaciado de emociones que sucede en ellas a la orgía de sangre.

A pesar de las diferencias que presentaba con el caso anterior ("Las hermanas Papin -dice- no podrían ser acomodadas en la forma muy limitada de la paranoia que, por la vía de tales correlaciones formales, hemos aislado nosotros en nuestro trabajo sobre el caso Aimée. Probablemente, incluso, se saldrían de los marcos genéricos de la paranoia para entrar en el de las parafrenias") atrajo su interés, especialmente por lo que representaba como ejemplo de psicosis correlativa; para Lacan los delirios a dúo, como él los denomina, se cuentan entre las formas más antiguamente reconocidas de las psicosis: "su mecanismo depende en ciertos casos de la sugestión ejercida por un sujeto delirante activo sobre un sujeto débil pasivo. Vamos a ver que nuestra concepción de la paranoia da de ese fenómeno una noción completamente distinta, y explica mejor el paralelismo criminal de las dos hermanas". Si en lugar de las hermanas Papin ponemos a las amigas Sophie y a Jeanne a buen seguro que el diagnóstico lacaniano no resultaría chirriante. El caso de las hermanas Papin no sólo ha inspirado el film de Chabrol, también dejó su impronta en *Las criadas* de Jean Genet. Poco antes de realizar *La ceremonia* Chabrol había estrenado otro film, *El infierno* (*L'enfer*, 1994) en el que los cuadros paranoicos, esta vez provocados por los celos y el alcohol, acaparaban todo el protagonismo.

La ceremonia ha cosechado numerosos galardones, entre los que cabe citar los Premios César 1996 a la mejor película, al mejor director y a la mejor

actriz *ex-aequo* a Isabelle Huppert y Sandrine Bonnaire, el Premio de la Asociación de Críticos de Los Ángeles a la Mejor Película en Lengua Extranjera (1996), el Premio Lumière a la Mejor Actriz a Isabelle Huppert (1996), el Premio de la Nacional Society of Film Critics USA a la Mejor Película en Lengua Extranjera, el Premio en el Festival Internacional de Toronto a Claude Chabrol y, finalmente, la Copa Volpi en el Festival de Venecia a la mejor interpretación femenina *ex-aequo* a Isabelle Huppert y Sandrine Bonnaire.

Monos como Becky (1999)



País: España, 1999. **Dirección** :Joaquín Jordá y Nuria Villazán.**Producción:** Els Quatre Gats Audiovisuals S.L **Productor:** J. A. Pérez Giner. **Guión:** Joaquín Jordá y Nuria Villazán. **Fotografía:** Carles Gusi. **Montaje:** Sergi Díez. **Intérpretes:** Joào Maria Pinto, Marian Varela y los internos del centro de crisis de Malgrat de Mar (Barcelona). **Intervienen:** Valentí Agustí, J. A. Burzaco, Rosa M^a Castro Rodriguez, Enric Jordá, Maite Kirch, Jorge Larrosa, Joào Lobo Antunes, Antonio Macieira Coelho, Eduardo Macieira Coelho, Maria de Rosario Macieira Coelho, Antonio Monteiro Trinidad, Ignasi Pons, Antonio Rey, Elliot S. Valenstein. **Duración:** 96 minutos.

La película se abre con el diálogo que los historiadores de la psiquiatría Antonio Rey y Enric Jordá mantienen en el barcelonés Laberinto de Horta, un lugar que sugiere al mismo tiempo las circunvoluciones del cerebro y la búsqueda de la salida que simboliza la necesidad de curación:

Enric: Esta historia podría empezar perfectamente con el caso de Phineas Gage, el capataz de los ferrocarriles norteamericanos, que estaba poniendo unas cargas explosivas y una barra de hierro se le introdujo por la cara. Pero resultó que al poco rato ya estaba perfectamente bien; entonces el médico que había en

el pueblo se quedó asombrado, al ver la lesión tan grave que padecía. Pero el hombre estaba perfectamente bien.

Antonio: Aunque al poco tiempo acabó...

Enric: Exactamente, al poco tiempo empezó a tener trastornos de la personalidad y a vagabundear. Acabó en un circo, perdió varios trabajos y se volvió iracundo y grosero hasta que murió. Luego unos investigadores, por cierto portugueses, demostraron que tuvo una lesión en el lóbulo frontal.

Antonio: Pocos años después hubo un neurólogo o un neurocirujano portugués que se lanzó...

Enric: Bueno, era un neurólogo, lo que pasa es que pidió ayuda a un neurocirujano, Almeida Lima. El neurólogo era Egas Moniz...

Preguntados Joaquín Jordá y Nuria Villazán sobre cual era su objetivo con este insólito documental, responden a Lola Barceló y David Fernández de Castro en la entrevista que abre el libro titulado *Monos como Becky. La lobotomía como eje de reflexión sobre locura, medicina y ética a partir del documental de Joaquín Jordá y Nuria Villazán* (Virus editorial, 2001: 45):

Joaquín: La película es militante, en contra de las prácticas médicas que rodean al enfermo mental y a favor del enfermo mental.

Nuria: O sea, vivir la vida de cualquier manera o vivirla como uno quiera vivirla.

Joaquín: O sea, que la vida es una mierda pero hay que vivirla como uno quiera y no permitir que nadie te la haga vivir de otra manera.

Pregunta: Moniz dice en sus escritos que él pretendía liberar del sufrimiento a los perturbados.

Joaquín: ¿Y qué hizo con los enfermos? Los convirtió en autómatas de entidad. Aún hoy en día el problema reside en los diagnósticos, que son absolutamente aproximados y genéricos. Nadie puede defenderlos; o sea, si alguien molesta, se le dice que está enfermo y punto. Hace unos años a los locos

se les abría el cerebro, se les metía electrochoques o se les colocaba en coma insulínico; ahora les dan drogas. Pero es lo mismo, en el fondo es la privación de la libertad. La pastilla es la lobotomía actual, la única diferencia es que la intervención quirúrgica es irreversible. Hombre, algún avance hay...

Este filme, que toma la vida y la obra del inventor de la leucotomía prefrontal como "eje de reflexión sobre locura, medicina y ética", está estructurado, al igual que los hemisferios cerebrales, en dos bloques: uno articulado en torno a la investigación del científico portugués Egas Moniz y otro en torno a la escenificación del atentado de que fue objeto a manos de un paciente, llevada a cabo por los internos del centro de crisis de Malgrat de Mar, en la comarca barcelonesa del Maresme, a las órdenes del propio Joaquín Jordá. Las secuencias pertenecientes a ambos bloques están atravesadas por dos subtramas: una formada por las entrevistas a profesionales y a parientes de Moniz, que contribuyen a construir la biografía del neurólogo al tiempo que refuerzan la tesis de los directores sobre sus prácticas médicas, y la otra constituida por las grabaciones, realizadas por Enric Davi, Carles Gusi, de las pruebas médicas y la operación a las que se hubo de someter Joaquín Jordá tras el infarto cerebral sufrido durante el rodaje, que le supuso la pérdida parcial de la visión de un ojo y por el que tuvo que acudir a un logopeda para ejercitar la memoria y recuperar las funciones motrices más elementales. Esta segunda subtrama se prolonga con el seguimiento en video que Ricardo Íscar hizo durante la filmación de *Monos como Becky*. El resultado es un cinta en la que la realidad y la ficción se entretajan formando un tapiz cargado de matices, un juego de espejos que se multiplican ofreciendo una aproximación caleidoscópica al Nobel portugués que puso de moda la psicocirugía como forma de tratamiento definitivo para algunos cuadros psicopatológicos refractarios a los demás procedimientos terapéuticos.

En 1935 Egas Moniz asistió al Congreso Internacional de Psicología celebrado en Londres. Allí los neurocirujanos estadounidenses Fulton y Jacobsen presentaron a una chimpancé llamada Becky, que era un animal encantador. A continuación proyectaron una película en la que el mismo primate aparecía como una bestia tremendamente agresiva. Fulton y Jacobsen explicaron a los

asombrados asistentes que le habían practicado una ablación de parte del lóbulo frontal del cerebro y que tras la intervención quirúrgica la mona se mostraba dócil. El profesor Egas Moniz regresó a Portugal con la idea fija de aplicar este tratamiento a los esquizofrénicos.

"El neurólogo decidió realizar un tipo de intervención quirúrgica en la que separaría la sustancia blanca del lóbulo frontal, con el fin de destruir las conexiones neuronales anómalas. Dicha sustancia es la parte del sistema nervioso central de aspecto blanquecino que contiene los axones. Denominó a dicha intervención leucotomía, del griego leucos, que significa blanco. Escogió la sustancia blanca porque está compuesta de redes asociativas y es pobre en vasos sanguíneos. (...) Para llevar a cabo la cortante empresa, Moniz ideó el leucótomo, una especie de aguja hueca con una lámina interior que, introducida a través de un pequeño orificio en la cavidad craneal hasta el centro oval del hemisferio, permitía extraer por una abertura lateral esa lámina formando un arco. La rotación del leucótomo cortaba una pequeña esfera de un centímetro de diámetro de la sustancia blanca. El utensilio en cuestión guardaba un sorprendente parecido con un descorazonador de manzanas" (Barceló y Fernández de Castro, 2001: 87-90). Así, a golpe de trocar y bisturí, el psicocirujano portugués intentó modernizar la psiquiatría, convirtiendo los asilos de desahuciados en hospitales. El resultado nunca estuvo exento de polémica. Los pacientes leucotomizados eran despojados de una parte importante de sus sentimientos y capacidades quedando convertidos en seres sumisos y sin personalidad. Las expectativas de curación de los enfermos mentales que no eran intervenidos quirúrgicamente tampoco eran demasiado halagüeñas; recordemos que, hasta finales de los años treinta, en los manicomios sólo se disponía de medios de contención física, junto a una elemental farmacopea paliativa y las terapias convulsivas ya descritas, cuya práctica fue objeto de numerosas críticas. Tanto como la leucotomía prefrontal de Egas Moniz, que fue proscrita hasta por la Iglesia a través de una encíclica de Pío XII, en la que se afirmaba que: "El hombre no puede efectuar en sí o permitir actos médicos o somáticos que sin duda eliminan enfermedades físicas y psíquicas, pero que llevan consigo al mismo tiempo una abolición permanente o una disminución considerable y duradera de la libertad; es decir, de la persona

humana en su función típica y característica. Se degrada así al hombre poniéndole al nivel de un ser puramente sensible a los reflejos adquiridos o de un autómata viviente" (citado por Barceló y Fernández de Castro, 2001: 93).

El 14 de marzo de 1939, Gabriel de Oliveira Santos, un paciente aquejado de manía persecutoria, le descerrajó varios tiros a Moniz en su consulta de Lisboa. En la película, el frustrado intento de asesinato del neurólogo es elegido como símbolo de la revuelta desesperada de las víctimas contra el orden psiquiátrico mutilador. Como contrapartida, Jordá y Villazán proponen a los enfermos del centro de crisis de Malgrat de Mar la realización de una función de teatro sobre la vida del Nobel portugués y la filmación en paralelo de un documental sobre la preparación de la función. El resultado es una experiencia enriquecedora que ayuda a pacientes y creadores a exorcizar algunos de sus fantasmas íntimos, una arenga fílmica, desgarradora en su lirismo, en favor de la atención individualizada y el diálogo con los enfermos: "lo ideal sería crear pequeños centros asistenciales para que los enfermos estuvieran próximos a sus familias, vinculados al territorio", concluye el psiquiatra Valentí Agustí, director del centro de crisis de Malgrat de Mar (Barceló y Fernández de Castro, 2001: 153).

Numerosos galardones y distinciones han dado el espaldarazo a este extraordinario documental, entre los que destacan el Premio de la Crítica del Festival Internacional de Cine de Sitges 1999, el Premio a la mejor película española de 1999, otorgado por la Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics, el Primer Premio de la Semana de Burgos de Cine Español y Francés, en 2000, y el Premio de Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya de 2000 a Joaquín Jordá por su trayectoria en el cine catalán.

Le cri de la Soie (1996)



Título original: Le cri de la soie **País:** Francia, Bélgica, Suiza. **Año:** 1996.
Dirección: Yvon Marciano. **Guión:** Jean-François Goyet e Yvon Marciano.
Fotografía: William Lubtchansky. **Montaje:** Catherine Quesemand. **Música:** Alexandre Desplat. **Intérpretes:** Sergio Castellitto (Gabriel de Villemer), Marie Trintignant (Marie Benjamín), Anémone (Cécile), Adriana Asti (Mme. De Villemer), Alexandra London (Aude), Didier Sauvegrain (Doctor Bellec), Philippe Morier-Genoud (El jefe médico), Monique Couturier (La hermana Camille), Marc Betton (El director de la prisión), Camilla Japy (La modelo). **Duración:** 110 minutos. **Color**

Le cri de la Soie aborda la figura del Dr. Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934), un prestigioso psiquiatra y maestro de la conocida como Escuela del *Dépôt* (*L'Infirmerie Spéciale du Dépôt*), cuyas aportaciones al análisis del lenguaje en las psicosis, a la crisis de la gramática profunda del saber psicopatológico o sus estudios sobre el núcleo del delirio han sido decisivas. Reputado como un genio de la observación clínica, Lacan consideraba que había sido su único maestro en Psiquiatría. Sus logros más importantes fueron las descripciones acerca de los delirios pasionales *especialmente de la erotomanía*, un tipo de psicosis que también ha sido denominado *síndrome de Clérambault* y del síndrome de

automatismo mental; su curiosidad científica le llevó a interesarse también por las intoxicaciones producidas por el alcohol, el éter y el cloral.

El doctor, que en el film es interpretado por Sergio Castellito, se hace cargo de un caso de aparente cleptomanía y acabará sucumbiendo a una relación pasional con su paciente Marie Benjamín, a la que da vida una extraordinaria Marie Trintignant. A la compleja personalidad del psiquiatra _estudioso, además, del arte de las telas, fotógrafo, etnólogo y agudo observador de la mente humana_ se añade la de una enigmática mujer, cleptómana y fetichista *sui generis*, que lo seduce tanto por los misterios que encierra como por el interés científico que en él despierta.

Tras enrolarse en el ejército en Marruecos, estuvo movilizado entre el 3 de agosto de 1914 y el 31 de enero de 1919; como consecuencia de su heroica conducta fue condecorado con la Cruz de la Legión de Honor y la Cruz de Guerra con Palma. Durante ese tiempo se interesó vivamente por la vestimenta árabe, describiendo con minuciosidad el arte de las mujeres orientales para anudar las telas o hacerlas deslizar a lo largo del cuerpo; de todo ello dejó un impresionante testimonio fotográfico. Esos años de la Gran Guerra los pasó además confeccionando figurines de madera recubiertos de tela, que conservó durante toda su vida, y que en la actualidad forman parte del patrimonio del Museo del Hombre en París. Consecuencia de su interés por las telas, fomentado en su estancia magrebí, fue el hecho de que más tarde enseñase como profesor especialista en *L'École nationale supérieure des Beaux-Arts* de París.

La película recoge también su trágico final: al no recuperar la visión tras una operación de cataratas, afectado de glaucoma y con peligro de quedar ciego, alejado además de su amada que estaba recluida en una institución penitenciaria, el 19 de noviembre de 1934 decidió quitarse la vida: sentado en un sillón frente a un espejo, se suicidó con un disparo en la boca.

Mientras comienzan a aparecer los créditos sobre fundido en negro escuchamos el sonido ambiental de unos grandes almacenes. Cuando desaparece el fundido vemos a una mujer que camina con aire decidido entre mostradores

repletos de telas, clientas y vendedoras. La cámara subjetiva nos conduce ante la joven que se detiene a tocar una pieza de tela mientras empieza a emitir jadeos de satisfacción, al tiempo que echa mano del bolso para extraer una navaja de afeitar. A continuación la vemos ya extendida en el suelo abrazada a una pieza de seda y con la mirada extraviada. Este preámbulo da paso de nuevo a los créditos, ahora sobre un fondo de seda púrpura, y acompañados de una música rápida de Alexandre Desplat. A medida que va avanzando el tema, el zoom nos va aproximando la textura de la tela y se detiene justo ante el nombre del director.

Un plano general de la *Conciergerie* de París, en cuyos sótanos se encuentra la *Infirmierie Psychiatrique du Dépôt*, y la anotación sobreimpresionada de que estamos en el año 1914, le sirven al espectador para que se sitúe cronológicamente, y le anticipa, además, el carácter de la historia.

Aquí se produce la primera aparición del doctor Villemer, acompañado de una monja, que le informa de que la joven a la que va a visitar se encuentra muy agitada y dice haber sido inmovilizada con hilo. Justo cuando se dispone a verla, es reclamado por un colega que le pide que le sustituya, ya que ha sido reclamado para atender una urgencia. El paciente al que tenía que atender era un industrial voyeur, que había sido detenido por intentar fotografiar, con una cámara oculta en un bastón, por debajo de las faldas de las mujeres que encontraba por la calle. Justo cuando se le está informando de esta circunstancia, se produce el primer encuentro con Marie. Un colega le explica que la detuvieron el día antes en San Lazare. El doctor se interesa por la joven y pregunta quién es: *_se llama Marie Benjamín. La acaban de trasladar de Fresnes_*, es la respuesta que recibe de otro médico. A pesar de que acababa de ser visitada por otro facultativo, pide que la conduzcan a su despacho ante la extrañeza de quienes la acompañan.

En la entrevista, más parecida a un interrogatorio que a una actuación médica, se entera de que se trata de Marie Benjamín, casada, sin hijos y de 28 años, que no sabe leer ni escribir, que nunca ha ido a la escuela, que lleva dos semanas en Fresnes y que ha sido detenida por robar un retal. Inquirida sobre si es la primera vez que roba, contesta mintiendo ante lo cual el doctor le recuerda su historial: condenada cuatro veces en los últimos diez años: en 1904, en 1909 y en enero y

diciembre de 1912. Ante la insistencia del doctor acaba reconociendo que en todas esas ocasiones había robado seda. Aún tendrá tiempo para un par de constataciones más: que no tiene muy buena opinión de los hombres y que en su ficha figura como oficio el de costurera. Ante la pregunta de por qué roba seda si siendo costurera dispone de ella, Marie reconoce que no puede evitarlo, que es más fuerte que ella y que no puede hablar de ese tema. La última pregunta del doctor la violenta enormemente: *¿qué hace después de coger la tela?*; ante su negativa a responder, la amenaza con responder él. Absolutamente turbada, Marie manifiesta que no tiene derecho a hacer eso.

La secuencia posterior nos presenta otra de las múltiples facetas del doctor. Asistimos ahora a una sesión de fotografía. Una modelo se desnuda en la habitación, ante la sorpresa del doctor que le pregunta por qué lo hace. La joven, desconcertada pero con total naturalidad, le responde que normalmente es lo que le piden, a lo que él replica que lo que le interesa es su mirada aunque, ahora, al estar desnuda, es diferente: es una mirada de miedo, casi de terror. Además, añade, *también ve en ella azul. Sí, una mancha azul, con puntos blancos. Que observamos en algunas personas con ceguera precoz, con forma triangular, es muy reconocible.* Lo que parecía ser una de las preocupaciones del doctor y que más tarde aparecería en su biografía, el guionista lo reduce a una muestra de su sentido del humor cuando le hace preguntarle a la modelo si tiene algún problema con la vista. Ante su negativa, el doctor lo reduce todo a un reflejo de su corbata. El clima de complicidad entre ambos que se estaba estableciendo, se ve súbitamente truncado cuando Cécile, su asistente y ayudante, irrumpe en la habitación para informar al doctor que la señora Vancour se ha marchado furiosa por la espera y descontenta con el color del pañuelo que le había elegido. Esta primera y breve aparición de Cécile es suficiente para percatarse del grado de fijación que tiene con su señor.

A continuación se ve al doctor en la habitación de su madre que, acostada, espera el desayuno. Entre ellos se alternan palabras en francés y en italiano. La madre, que parece estar algo enferma, le recuerda, ahora que él está sentado en su cama, cuántas veces ella le había cuidado a él. Mientras le muestra sus preocupaciones, él parece más interesado por las puntillas de las sábanas. Agobiado, se levanta, y se va hasta la ventana para respirar, no pudiendo evitar un

suspiro. Cambio de secuencia.

Se produce a continuación el segundo encuentro con Marie; una nueva entrevista, a la que asiste un segundo doctor. Marie comienza explicando cómo comenzaron sus problemas con la atracción por la seda: *«Para curarme mi marido me compró bastante seda. Pero no sirvió de nada, porque si me la dan no me da ningún placer, al contrario, me impide tenerlo». Y continúa añadiendo que «no puedo, es más fuerte que yo, no pienso en nada más, algo me empuja». Al detenerse, el doctor le pide que continúe y ella dice no poder más; él le insiste en que quiere ayudarle a no ir al manicomio. Ella, sin embargo prefiere que la envíen a la prisión para así «no caer más en la tentación». Previamente el doctor le había preguntado si de verdad quería ir a prisión, si de verdad quería que la tuviesen «por responsable de sus actos». En ese momento hace salir al otro doctor para continuar la entrevista a solas. Se interesa por su historial delictivo y le pregunta por su primer robo de seda. Tenía 17 años; su descripción está cargada de sensualidad. Le pide agua al doctor; mientras se la sirve éste, despistado al contemplarla en una espejo, la derrama. Ella contesta con una amplia sonrisa; él con una mucho más comedida. Su relato de esa «primera vez» es el que sigue: «Estaba en unos grandes almacenes, quería comprar lazos» y entonces ví el vestido, azul, un azul eléctrico». Me acerqué al vestido, lo apreté contra mí, me levanté la falda (¿la frotó contra usted?» interrumpe el doctor)». Ya no sé, creo que sí».*

Como seducido por la descripción que acaba de oír, lo siguiente que hará el doctor será ir a unos grandes almacenes y buscar ese azul eléctrico del que le ha hablado Marie. Tras acariciar suavemente la muestra que le enseña la dependienta acaba comprando un foulard de ese color, de «seda salvaje» que les traen de Japón. El paso siguiente es ir al manicomio para, al parecer, entregárselo a Marie. Sin embargo, y tras observarla a través de la mirilla de la puerta de su celda, volvemos a ver al doctor entregado a sus sesiones de «interrogatorio». Parece como si poco a poco estas sesiones fueran adquiriendo un interés cada vez más morboso y menos clínico. El doctor empieza a sentirse atrapado por las descripciones de Marie. Ahora ya no son sus episodios delictivos los que le interesan, sino sus primeras experiencias sexuales («la primera vez que se acarició»). Reproducimos la

conversación que mantienen:

M.-_Tenía diez u once años_ Estaba sola en mi habitación sentada en una silla, pero no sentada de la forma habitual, sino a caballo, descubrí los terciopelos muy pronto_.

Dr.-_¿Estaba desnuda?_ _se interesa el doctor que toma notas sin perder detalle.

M._Sí, me gustó tanto, que lo volví a hacer, nunca había sentido algo así antes_.

Dr.-_¿Ni con sus amantes?

M._No, y eso que había uno que me gustaba mucho, a veces__

Dr.-_¿A veces él lograba darle placer?_

M._Sí_

Dr.-_¿Y ese placer era fuerte?_

M._No_

Dr.-_¿Menos fuerte que cuando se acaricia usted?_

M._Sí, mucho menos fuerte_

Dr.-_¿Cuándo roba la seda, tiene la necesidad de estrujarla? ¿No? ¿Por qué?_

M._Cuando la arrugo la escucho mejor, escucho su grito, aumenta mi placer_

Dr._Intente describirlo_

M.-_¿El qué?_

Dr.-_De decir lo que siente en esos momentos, cuando la roba_

M.-_No sé las palabras, es_ Es como robar un poco de cielo_

Dr.-_¿Un poco de cielo?_

M. Sí. Es seda, pero no sé porqué_ primero la estrujo, sin estropearla ni dañarla. Me la acerco, después no puedo respirar y siento como si una ola, me arrastrara. Estoy como borracha, no me mantengo en pie, tiemblo pero no de miedo, sino de placer. Nunca pienso que lo que hago está mal. Después me voy a un rincón para sentir la seda. Es en ese momento, cuando a veces pierdo el sentido. ¿Hace calor no?_ _ interrumpe ella su descripción_

Dr. ¿Quiere ver un poco de cielo?_ _abriéndole la ventana_.

M. Gracias_

Dr. No me refería a eso_ _y le enseña el foulard que había comprado antes_. Me refería a esto. Coja esta tela_

M. Por qué hace esto. No soy un animal de circo_ ¿Por qué me trata así? Si lo que hago está mal, júzguenme, castígueme, mándeme a la prisión_

Dr. Sólo se juzga a la gente responsable de sus actos_

M. Yo soy responsable, no tengo porqué ir al manicomio. A las otras mujeres se les castiga y les sirve de lección, pero a mí no me quieren, deberían haberme condenado, ya se lo dije al Doctor_

Dr. Aquí soy yo quien decide_

M. Sí, usted decide_ no escucha_

Dr. ¿Qué estoy haciendo desde hace tres días?_

M. Sí, pero luego hará como los otros. Sin embargo, llegué a creer_

Dr. ¿Qué?_

M. Llegué a creer que podía entender, que podría comprender la seda_

Dr. Nunca lo había hablado con nadie, ¿verdad?_ _en ese momento una llamada a la puerta interrumpe momentáneamente la conversación_. Cuando se acaricia _ prosigue _ ¿piensa en algo en particular?, ¿fantasea?... ¿Alguna vez piensa

en hombres?_

M. No, nunca. Sólo pienso en darme placer. Es como si los hombres dejaran de existir_.

Aquí finaliza la conversación, en el momento en que se va a atender a su colega que le enseña un periódico en el que se informa que Alemania declara la guerra a Francia. Gesto de preocupación del doctor.

Marie aprovecha para tomar la libreta de notas del doctor y comprobar lo que en ella ha anotado: sólo encontrará dibujos y dos palabras: Marie y seda. Cuando llega el doctor, y tras devolver la libreta a la mesa, le coge un lápiz al doctor.

En la secuencia siguiente, ya de noche, se ve al doctor en casa redactando informes a partir de sus notas. Cécile, que llega en ese momento, observa a través de la ventana la situación. El doctor compara la descripción que Marie ha hecho antes de su experiencia sexual fetichista con la de otra enferma, no encontrando ni punto de comparación. Al notar la presencia de Cécile, que escucha absorta, el doctor le pregunta si desea alguna cosa. Además le pide si podría ayudarle, _aportando su sensibilidad_, en el trabajo que está haciendo, opinando sobre un artículo sobre moda y buscando fotografías en revistas de moda. Cécile, un poco azorada, acepta, al tiempo que reconoce haber leído ya algunas líneas del trabajo que encontró mientras ordenaba la mesa del doctor; se permite hacerle un comentario sobre la pasión de Villemer por las telas: _habla de los tejidos de una forma tan fuerte y con tanta pasión que parece que estén vivos, parece que los ama como () si fueran mujeres, casi mejor que las mujeres, discúlpeme_.

A continuación el doctor entrevista ante sus colegas masculinos a Marie: se dirige a ella como señora Benjamín y comienza insistiendo en la expresión que ella utilizó en la sesión anterior: _como si los hombres no existieran_; se interesa por si se ha sentido alguna vez atraída por las mujeres. La respuesta es negativa, lo que produce risas de incredulidad en el auditorio. El doctor pide a la hermana Camille, que retire a la paciente de la sala. Mientras lo hace continúa con su diagnóstico: _La paciente que acaban de escuchar no es una fetichista corriente. Habrán observado un cierto número de particularidades que no forman parte de un cuadro habitual

de perversión (..) o un olor particular, las cualidades que en general se exigen a un fetiche, no se piden aquí. El único rasgo apreciable de una fetichista es una gran abundancia de fantasías. En el caso que nos ocupa la paciente afirma que el tejido no actúa nunca en sustitución del cuerpo masculino, sostiene que para ella la seda no está asociada a una persona particular (..).

Mientras Marie se retira oyendo el informe, musita *_cabrón_*, decepcionada por el trato que está recibiendo. Su decepción se torna enojo cuando la monja le informa que ha de volver a Fresnes como ella quería; se entera, además, de que ha sido Villemer quien ha pedido el traslado y, lo que es peor, que al día siguiente parte para la guerra. Como contradiciendo aquello que el doctor está informando a sus colegas, la mirada de Marie se detiene en una prenda singular que hay colgada del perchero: la bufanda del doctor con sus iniciales bordadas. Se abalanza sobre ella, la coge y la huele con pasión, la muerde, la desgarró. Mientras tanto el doctor, impasible, prosigue hablando a sus colegas: *_(..)_* que sólo actúa por sus propias cualidades, su consistencia, su brillo, su grito. ¿Debemos creerla *_* concluye *_* cuando dice masturbarse con la seda sin más fantasía que la de un gourmet saboreando un delicado vino? *_*. Fin de la secuencia.

En la siguiente ya es una Marie meditabunda la que es conducida esposada al carruaje que la ha de trasladar a la prisión. Al ver al doctor experimenta tal emoción que cae desmayada; cuando Villemer intenta reanimarla, descubre que lleva en su mano, agarrado con fuerza, un trozo de la bufanda que antes desgarró. El doctor, comprensivo, la intenta tranquilizar y le pide que no tenga miedo. El contacto con el trozo de tela, que frota contra su cara, parece reconfortarla durante el recorrido hasta la prisión.

Antes de incorporarse al frente Gabriel de Villemer escribe una carta a su *_querido maestro_*, el Dr. Garnier en la que *_por todas estas razones_* le pide *_* que se oponga a todo proceso de internamiento y permitir así a la enferma M.B. de terminar su condena en prisión *_*. Además le pide a Cécile que sea ella quien se la entregue en mano y, al despedirse, le pregunta si la puede besar. El beso, afectuoso e inesperado, deja a la asistente sumida en el desconcierto y pensativa mientras el doctor se va. No pasa desapercibido el gesto de Cécile de oler el jersey del doctor

cuando éste se lo entrega, porque no cabe en la maleta, y rubrica con un comentario ingenioso que dice mucho de la personalidad de Villemer: *_prefiero el frío al aburrimiento_*. Una llamada telefónica mientras el doctor está tomando el taxi le permite al espectador conocer su destino: viaje hasta Marsella para, desde allí, dirigirse en barco a Marruecos.

El paralelismo del montaje nos permite conocer cómo mientras el doctor es herido en el frente, Marie se afana en aprender a escribir; como si se tratase de un ejercicio telepático, las palabras que le van viniendo a su mente evocan todas ellas el frente bélico. El paralelismo de la secuencia se refuerza con el aprendizaje que el doctor realiza de la lengua árabe. Indudablemente es el recurso que ha encontrado el director para trasladarnos la empatía cada vez mayor que se va estableciendo entre el médico y su paciente. La que empezase siendo una fijación unidireccional, poco a poco se va convirtiendo en una atracción bipolar. Pero hay un evidente contraste entre las situaciones de ambos, remarcada ostensiblemente por la luz blanca y luminosa que impregna al doctor y la penumbra que envuelve a Marie en su celda. Sin embargo, y a pesar de ello, Villemer continúa absolutamente absorto en Marie, moviéndose entre su interés científico *_el caso M_* y la atracción que cada vez se hace más fuerte. Sus continuas reflexiones, trasladadas al papel, ponen de manifiesto esta ambivalencia hacia la joven: *_cuando desgarró la seda, no es a causa de una violencia sádica, sino para sentirla mejor, para comprenderla mejor_*. Simultáneamente, Marie también escribe en las paredes de la celda palabras primarias (*_mar, hierro, tierra_*) que expresan su inocencia y su afán por adueñarse de un lenguaje que le lleve a la libertad; aunque eso sí, asesorada por una compañera que en un gesto de evocaciones wittgensteinianas le recuerda que *_cuando no se sabe es mejor callarse_*.

En la fotografía encuentra el doctor otra importante fuente de placer. Su deambular por las calles, retratando grupos de nativos, se convierte así en una de sus actividades más importantes; pero no son tanto sus rostros, sus gestos, cuanto sus vestidos lo que parece interesarle. También en la escritura haya otro motivo de satisfacción: en una carta dirigida a Cécile le pide que le entregue a su editor los últimos capítulos de *El grito de la seda*, que ahora le adjunta y le expresa su interés porque se publiquen a su regreso. La sorprendente escena de amor con la joven

marroquí da paso a un París de 1918 por el que pasea una rehabilitada Marie, que luce ropas elegantes y un estilo propio de una dama de la alta sociedad y que se detiene ante un escaparate donde está expuesto el libro que acaba de aparecer.

A su regreso de la guerra es otra de las facetas del doctor la que se nos presenta; ahora es el entendido en vestimenta, el profesor de historia de la moda, el que se muestra ante la cámara para trasladarnos su pasión por las texturas, los pliegues, las formas, las caídas, las consistencias, los materiales_ todo aquello que tenga que ver con las propiedades de la tela. La *_Clámide Griega_* será ahora el objeto del que se servirá para su lección magistral. Si antes era una Marie espiritualmente desnuda la que servía de soporte a sus especulaciones psicológicas, ahora es una estatuilla de madera sucintamente vestida la que le permitirá exhibir sus dotes pedagógicas y su conocimiento textil. Su pasión por la tela le lleva a hablar en términos antropomórficos: *_quiero mostrar a los alumnos _ le dice a una joven modelo _ que para los griegos, los romanos o los árabes la forma de vestirse era muy importante. Vea este pliegue, este corte, vea que tienen un sentido y que se les puede hacer hablar_.*

En pleno trasiego de muebles y bártulos, Cécile le entrega al doctor la carta que acaban de introducir por debajo de la puerta. El trozo de bufanda con las iniciales de Gabriel de Villemer enseguida nos remite a su autora, que en ese momento es anunciada como *_la señora Marie Benjamín_*: una elegantísima Marie que, arrepentida de haberle escrito esa carta, le pide por favor que se la devuelva sin leerla y que no haga caso de lo sucedido. Explica que al haberse reconocido en *Le cri de la soie* no pudo reprimir el escribirla. Él, sin embargo, le suplica que le permita hacerlo; cuando comienza a leerla, ella le interrumpe y le pide por favor que no siga; le coge la carta y se despide manifestando su alegría por que esté vivo. Al salir ya de la casa dejará la carta en el buzón en un nuevo gesto hacia su antiguo doctor. Una declaración expresa de reconocimiento y amor que dice así: *_Querido doctor: he leído su libro con pasión, como si fuera una carta suya, que hubiese esperado todos estos años. Esa guerra me parece horrible, injusta, pero no por los muertos y las masacres, sino porque le separó de mí. Usted es el único hombre a quien he podido hablar de mi placer y estoy segura que el único que puede entenderme. De todo corazón, gracias por su libro, gracias por como me ha*

retratado, de una manera tan fiel e íntima, estoy tan orgullosa. Si no hubiera aprendido a escribir, nunca me hubiese atrevido a expresar todo mi agradecimiento_. El profesor sale en busca de Marie, pero la encuentra con un joven en actitud cariñosa. Abandona temporalmente su intento.

En una secuencia posterior asistimos a una nueva clase del doctor, ahora en la Escuela de Bellas Artes; hay gran expectación y los asistentes comentan que nunca ha estado tan concurrido. Confundida entre el público está Marie. En un momento determinado Gabriel de Villemer, ahora oficiando de profesor, se percata de la presencia de Marie, que le obsequia con una espléndida sonrisa; la primera reacción del doctor es de incomodidad; a partir de ese momento la clase ya no discurrirá con la misma naturalidad, pendiente como está el doctor de la mirada de Marie. Concluye la sesión con muestras de desagrado por parte de los alumnos que parecían esperar que les dedicase más tiempo.

Marie se dirige a la mesa a saludar al profesor; _ve, hacemos casi el mismo trabajo_ es la frase con la que un tanto fríamente la saluda el doctor. A continuación salen fuera a hablar; mientras toman un té, ella le pregunta por la experiencia de la guerra. Él le cuenta que todos sus recuerdos se reducen al azul y al blanco, los colores del cielo y de las mezquitas; Marie se interesa por su experiencia con las mujeres y Villemer le habla de la belleza de Aisha. Ahora es él quien le pregunta por los hombres que conoció al salir de prisión. _Los hombres no me interesan_, responde ella. Continúan la conversación, ya de noche, camino de su casa. Marie le habla de sus experiencias carcelarias, de sus peores recuerdos; el no poder recibir ni enviar cartas era lo peor de todo.

En la secuencia siguiente vemos a ambos en casa del doctor; juegan en el jardín bajo la atenta mirada de Cécile. Le pide si le enseñaría a coser y la conduce a su estudio, su sancta sanctorum, una habitación especial repleta de libros, maniqués, telas desordenadas. Su contemplación produce en Marie auténtica fascinación. La asistenta, que ha observado la escena, muestra cada vez más preocupación; la suya es una mezcla de desconfianza y de celos.

A partir de ahí, y una vez que Marie ha aceptado enseñarle a coser, se convierte en su guía y maestra. Mientras visitan unos almacenes para comprar lino,

el doctor se permite hacerle alguna confidencia acerca de alguna paciente con la que casualmente se cruzan. En un momento determinado el doctor esboza un gesto de inquietud al ver a Marie contemplar con delectación un vestido colgado de un maniquí. Ella se ausenta momentáneamente con la excusa de ir al la segundo piso; el doctor aprovecha para comprarle el vestido que tanto le había gustado. Su gesto de preocupación de hace unos instantes resultaba premonitorio: se observa un cierto revuelo en la planta, algunos dependientes corren por los pasillos, un grupo de personas se agolpan a la entrada de un probador; en el suelo, como inconsciente, se encuentra Marie abrazada a la tela.

En la secuencia posterior Marie ayuda a coser al doctor, al que se le ve probando un vestido sobre un maniquí; el doctor le invita a Marie a quedarse en su casa, aduciendo que es grande y hay una habitación libre; ella prefiere marchar. Cécile continúa tomando buena nota de la situación. Mientras Marie le enseña a coser, en un ejercicio no exento de erotismo, el doctor muestra el primer síntoma del mal que luego le aquejará; se lleva la mano a la sien, en un gesto de dolor que luego se repetirá. Le resta importancia aduciendo que se trata tan sólo de cansancio.

Marie se presenta ante el doctor luciendo una de las túnicas que colgaban de un maniquí. Al primer comentario de ella de que no está muy bien cosida, responde él alisando los pliegues y desatando con la boca el nudo que la aguantaba sobre su hombro. Es el momento de la seducción plena, una seducción que se había venido produciendo desde el primer encuentro y que sólo la distancia profesional que el doctor había intentado imponer había evitado. Las caricias del doctor se interesan por cada centímetro de piel, por cada pliegue, por cada arruga. Ella mientras tanto aprieta contra su piel las telas que le rodean, en una especie de coreografía erótica en la que los contenidos jadeos ponen la música de fondo. En un cierto momento el doctor coopera en esa ceremonia de placer acercándole una tela azul para que se frote contra su sexo. El éxtasis queda recogido por la cámara en un plano cenital sobre un lecho de sedas, satenes y otras telas nobles. Los eventuales amantes se despiden hasta un próximo encuentro.

En una secuencia posterior, Villemer busca a Marie que, al parecer, hace ya dos días no ha vuelto por casa. Una compañera de trabajo le informa al doctor que

la han detenido por robar; reacciona con una gran consternación y por segunda vez da muestras de su crisis de salud. De visita a la cárcel, el doctor se entera de boca del director que Marie no quiere verlo; éste, además, se extraña del procedimiento elegido para entrevistarse con ella y le sugiere que utilice la vía habitual; sin entrar en detalles, el doctor le responde que no quiere verla de esa manera. El doctor le pide el favor de que le deje escribir tanto cuanto quiera. A continuación vemos a Marie recibir un regalo muy especial: un escritorio completo con sobres, papel, pluma tinta; el presente más valioso que el doctor le pueda hacer llegar. Así lo va a entender ella que, inmediatamente, le escribirá una misiva. _Esta prisión es como todas las prisiones, es la quinta vez que me encierran y rezo con todas mis fuerzas para que sea la última. Sufro estando lejos de usted, pero es lo mejor. No puedo amarle como usted desea y tengo miedo de estropear lo que hay entre nosotros. Si todo va bien, con el mensajero recibirá esta carta mañana. A pesar de los obstáculos siempre le escribiré. Si al menos pudiera hacerlo todos los días, la vida aquí me parecería agradable. Tiernamente. Marie_.

Aislado en su domicilio, el doctor respeta el deseo de Marie de que no le visite; como si fuese solidario con la reclusión de Marie, ordena que no se le moleste y que tampoco él recibe visitas. Mientras tanto continúa trabajando, dictándole sus notas Cécile y dando cada vez mayores muestras de cansancio y de que su pérdida de visión avanza inexorable. Le comunica a su secretaria que a partir de este momento ella escribirá todo el correo relacionado con el trabajo.

Seis meses han transcurrido ya desde el ingreso en prisión de Marie. La correspondencia amorosa que mantienen el doctor y Marie pone de manifiesto cómo avanza de rápido el proceso de pérdida de visión del doctor. Intenta disimular su falta de vista ante Cecile que, habiéndose percatado, se prodiga en atenciones. Su pérdida de facultades, sin embargo, es galopante.

Las reacciones que tiene ante una modelo son cada vez más agresivas. No puede evitar ver en ella a Marie lo que le aumenta más todavía su frustración. _¿Es el demonio de la posesión que la tiene poseída o el de la curiosidad?_ le espeta violentamente también a Cécile, cuyos exquisitos modales y atenciones le ponen cada vez más nervioso. Acto seguido le presenta sus disculpas y le explica el motivo

de su enfado: la pérdida de facultades hace que no avance en su trabajo y se sienta cada vez más incapaz. Sólo la insistencia de ella en que prosiga su trabajo, hará que continúe adelante con su libro sobre el fetichismo femenino; Cécile se convertirá en la fiel secretaria que se sacrificará día y noche para que el libro vea la luz. Una estrecha relación de complicidad se va forjando entre ambos. _Mientras que el hombre busca en los tejidos ciertas características femeninas, la mujer fetichista busca en la seda, además de su suavidad, una especie de energía interna que recuerda a un músculo o a cualquier otra tensión que queramos_ es una de las frases que le dicta a Cécile, en un momento de lucidez en que cree ver ya próximo el final de la obra. El doctor le pide que le dé su opinión sobre el texto: _es magnífico, pero le está volviendo loco_, sentencia ella preocupada.

Un colega le propone que lo opere de cataratas en Roma el doctor Angelucci, el mejor en su especialidad; Gabriel de Villemer acepta y le pide que lo opere de ambos ojos. Cécile descubrirá sobre la mesa de trabajo una carta del doctor dirigida a su madre en la que, a modo de testamento vital, le expresa su deseo de que se donen sus ojos para ser examinados por los científicos y, muy significativamente pide que _la piedra del Islam que encontrará en mi casa sea dispuesta sobre mi tumba_. El doctor informa a Cécile que la operación se ha adelantado; la partida se precipita, pues dos días más tarde deberá marchar. Antes, sin embargo, conseguirá el favor de un último encuentro con Marie. En él, le oculta su enfermedad y la engaña diciéndole que marcha a dar un ciclo de conferencias.

Tras la operación recibe la visita de Cécile que le trae cartas de Marie. Desconcertado a causa de su ceguera pregunta por el día que hace; a continuación le pide que se acerque y que se siente junto a él; le acaricia la cara y Cécile experimenta una fuerte emoción; la mención de la conferencia que debe dar rompe con el clímax de la situación y provoca un nuevo enfado del doctor. Recurriendo de nuevo a la narración en paralelo, el director nos muestra como contrapunto que el estado de humor de Marie es magnífico cuando se dispone a escribir una nueva carta a su amado. En la secuencia siguiente asistimos a la conferencia que da en Roma. Un joven le objeta que ha cambiado su punto de vista: _Usted ha afirmado siempre que el fetichista recubre el objeto de su obsesión de una trama de creaciones de la imaginación y que no había que dejarse llevar por los engaños de

esa mujer. Y que su caso no era más que una forma disimulada e inconfesada de fetichismo_. Después de indicar que por su voz, su interpelante debía ser joven _y por lo tanto, impaciente_, se reafirma en lo que ya había dicho antes: __ que aunque esto pueda ofender la idea superior de nuestro rol, que esta mujer no necesita al hombre, esta mujer no quiere más que la seda_ y, en un rasgo de humor añade: _y el hombre, por lo que yo sé, no es de madera ni de seda_. Preguntado por sus proyectos, irónicamente señala tres: tomar el sol, deambular por Piazza Navona y beber un vaso de vino. Un cerrado aplauso despide esta última ocurrencia.

A pesar de este último rasgo de humor, sus problemas de visión no remiten y su estado de ánimo es cada vez peor. Es tal su desesperación que Cécile le ha de suministrar calmantes. Consciente de que se acerca su final, le pide que escriba la que cree que será su última carta, dirigida al Señor Procurador de la República para convencerle de la inocencia de Marie. Cuando recibe la noticia de su editor de que las pruebas ya están listas, ni siquiera eso le anima. _Estoy vacío _le dice a Cécile _ es el único estado que me conviene_.

Mientras tanto Marie recibe en la cárcel la noticia de que su condena ha sido revisada y que es muy probable que en dos días esté en la calle. Una buena noticia que contrasta con la imagen del doctor quemando su correspondencia y sus manuscritos; como contrasta también su tristeza con la alegría de Cécile comprobando en la imprenta el estado de las galeradas del último trabajo: *Complément à la passion erotique des étoffes chez une femme*. La compenetración amorosa entre Marie y el doctor es tal que en el momento en el que Villemer se suicida disparándose un tiro en la boca, Marie, todavía en prisión, estalla en un grito de horror como si un impulso telepático la hubiese hecho conocedora de lo que acababa de suceder. Una llamada de Cécile a la residencia del doctor, la visión de la piedra con inscripciones en árabe, unas gotas de sangre cayendo sobre las pruebas de imprenta_ son los indicios de que el suicidio se ha consumado. La presencia de curiosos y fotógrafos a la puerta de su domicilio, la prueba concluyente.

Sus últimas voluntades, sin embargo, parecen lejos de cumplirse; Mme. De Villemer se negará a que la piedra árabe presida su sepultura (_cualquiera sabe lo que dice_, justifica un colaborador). Ni siquiera el deseo de legar su inmensa obra

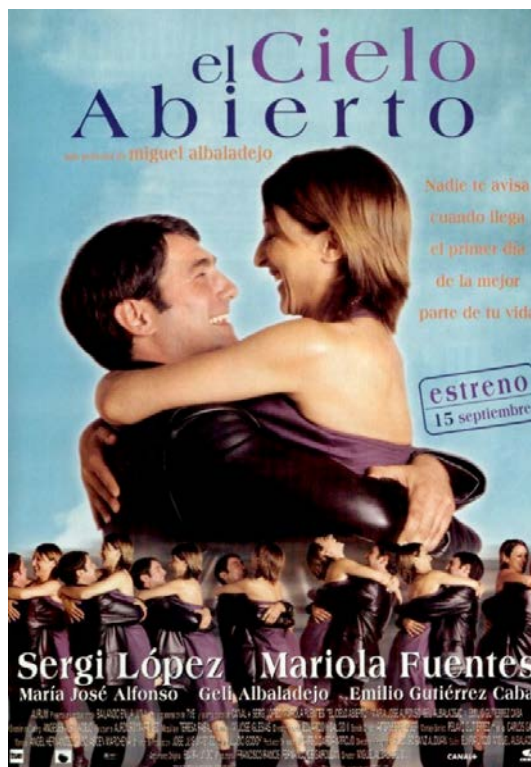
fotográfica al Museo del Hombre parece que vaya a ser respetado. La despedida que da la madre del doctor a Cécile no puede ser más fría y con menos reconocimiento. Todo coherente con el repudio al suicida vigente en aquella sociedad. Mientras unos apenados ojos de Marie contemplan tras la ventana la escena del velatorio.

El prestigio intelectual de Gabriel de Villemer, sin embargo, no ha variado ni un ápice: *La psicosis racional* que reagrupa 8 publicaciones psiquiátricas del doctor De Villemer, precio de salida 30.000 francos; con esta frase el subastador presenta ante un público expectante una de las obras del doctor que está siendo en ese momento ofrecida. Entre el público vemos a Cécile (tocada con el foulard azul que tanto estimaba el doctor) y a Marie. Ésta se dirige a Agnes, la madre, pidiéndole que le devuelva las cartas que le había enviado a su hijo; su negativa es todo lo que obtiene de ella, tras aducir que habían sido quemadas por el doctor momentos antes de su suicidio. La secuencia final reúne magistralmente en un duelo incruento a las dos mujeres que se habían disputado, cada una a su manera, el amor del doctor: cuando aún no ha abandonado la casa de subastas Marie recibe las cartas a través de una persona interpuesta; corre a buscar a quien se las ha donado y descubre que ha sido una mujer que lleva un pañuelo azul. Le cae el pañuelo y ambas mujeres lo cogen al unísono. Se miran fijamente; son dos miradas muy distintas: la de Marie casi suplicante, la de Cécile al borde del pavor. Fundido en negro. Antes de los créditos, unas letras sobreimpresas nos informan de que *La historia de esta película está inspirada libremente en la vida y obra de G.G. de Clérambault, psiquiatra (1872-1934).*

Este film de Yvon Marciano obtuvo importantes reconocimientos como fue el Gran Premio al Mejor Guionista, el Premio de la Fundación Gan para el Cine, así como el Premio al mejor Guión Europeo en Angers. Por otra parte, la vida y la obra del doctor Clérambault han inspirado un significativo número de películas y de obras teatrales. Entre las primeras cabe señalar: *A la folie_ pas du tout* (2002) de Laetitia Colombani, *Delirio de amor* (*Enduring Love*, 2004) de Roger Michell o *Anna M* (2007) de Michel Spinosa. Entre las segundas, *La passion érotique des étoffes chez la femme*, del Centre Dramatique Régional de Haute-Normandie, Rouen (France), estrenada en 2004 y también *L'orgasme de la soie*, de la Compagnie

théâtrale nantaise Science 89, estrenada recientemente.

El cielo abierto (2000)



Título original: El Cielo abierto. **País:** España. **Año:** 2000. **Dirección:** Miguel Albadalejo. **Guión:** Miguel Albadalejo y Elvira Lindo. **Producción:** Fernando de Garcillán y Francisco Ramos. **Fotografía:** Alfonso Sanz Alduán. **Música:** Lucio Godoy. **Montaje:** Ángel Hernández Zoido. **Intérpretes:** Sergi López (Miguel), María José Alfonso (Elvira), Mariola Fuentes (Jasmina), Emilio Gutiérrez Caba (David), Ángeles Albadalejo (Sara). **Duración:** 90 minutos. Color

El polifacético Sergi López que parece haberse inclinado en sus filmes más recientes por interpretar papeles de personajes de una dudosa estabilidad emocional (*Caminos cruzados*, 2004), o de celosos patológicos (*Sólo mía*, 2001), cuando no de tipos declaradamente psicópatas (*Harry, un amigo que os quiere*, 2000), también ha tenido un hueco en su repertorio para dar vida a un entrañable "psiquiatra del seguro". Así es, en efecto, el personaje de Miguel, un joven facultativo al que su mujer acababa de dejar, y que a lo largo de los 90 minutos que dura el film consigue entrever que el cielo se abre.

El panorama, de entrada, no podía ser más sombrío: una llamada comunicándole el abandono, una suegra que se presenta inesperadamente y a la que le van a realizar unas preocupantes pruebas médicas, un consultorio repleto

de seres sin rumbo y sin ánimo, que no son muy diferentes de la casuística cotidiana que frecuenta los dispensarios psiquiátricos. Con tales mimbres todo apuntaba a que Miguel acabaría siendo el mejor paciente de sí mismo y, sin embargo, como ocurre en las buenas películas - y si no que se lo pregunten al Woody Allen de *Match Point* (2005) - entonces aparece el elemento fortuito, en forma de Jasmina, para darle un vuelco a la historia y cambiar el curso de los acontecimientos. Pero para ello ha sido necesario que uno de los hermanos de ésta, Paquito, un politoxicómano enganchado a la consulta ("doctor por eso le digo que me dé Tranxilium, que no es por gusto") le "choricee" oportunamente la cartera a Miguel provocando de este modo el encuentro que le cambiará la vida.

Y no lo tenía fácil el atribulado psiquiatra: al patetismo de su situación (Sara, su mujer, se había ido nada menos que con su padre, para enredar aún más este adulterio incestuoso con resonancias de tragedia griega) se suma el discurso recurrente de Elvira, su suegra, que insiste en culpabilizarlo. "¿Qué le has hecho para que tenga que irse?", "una mujer no deja su casa porque sí", "no me extraña que te haya dejado", son algunas de las lindezas que Miguel tiene que aguantar. Y eso que por su parte todo eran detalles y gestos de aproximación ("Elvira qué es lo que te pasa, ¿estás enferma? Yo también soy médico"). Será, sin embargo, la irrupción de "la Yasmi" la que con sus dosis de generosidad consiga el milagro de revitalizarlos a ambos. Su frescura y espontaneidad conseguirán romper las resistencias y los prejuicios de Elvira y resultarán definitivas para recuperar emocionalmente a Miguel.

Como si de un filme de Arturo Ripstein se tratase, la figura paterna sale bastante malparada en tanto que es alguien - además de "mezquino y perverso"- radicalmente ausente: para Miguel (ya que después de lo que hizo para él es como si estuviese muerto; para Jasmina (desde el momento que la abandonó a ella y a sus hermanos convirtiéndose en un alcohólico) y también para Sara (literalmente huérfana de padre). Sin embargo la manera como sienten esa ausencia es bien distinta: mientras que el psiquiatra está en plena fase de retroceso edípico obsesionado con "matar al padre", y lo vive con angustia y humillación, Jasmina hace tiempo que pasó página y parece mucho más preocupada por resolver sus problemas del día a día rodeada de hermanos, yayos, *epiladies* y otros enseres

propios de su condición de *esteticienne* sumergida. Aunque eso sí, bien asesorada por los eficientes funcionarios de la administración ("Yo sin placa no abro la boca. Me lo ha dicho la asistente social" se justifica ante Miguel la primera vez que la visita en su casa interesándose por el paradero de su hermano Paquito). Con todo, su confesión a Miguel, descubre la terrible amargura que todo esto le produce: "no se puede uno olvidar nunca de sus padres. Siempre están ahí, aunque sea para amargarte la vida..."

Sin duda uno de los aciertos de la película radica en la construcción de los personajes. Al trío estelar hay que añadir dos aportaciones bien consistentes: Carola, la enfermera, y David, el ginecólogo de Sara y amigo de Miguel. A la primera le corresponden las frases más canallas fruto del largo tiempo dedicada a la profesión ("Si no vienen pronto por puntualidad, vienen por joder"). Su percepción de los pacientes no puede ser más expresiva de su estado de quemazón profesional: "Se hacen los anormales. Son unos aprovechaos. Locos, locos de verdad, de esos que había antes, un loco de esos que tú dices, ¡ay! pobres locos, una desgracia, una equivocación de la naturaleza, de esos... los psicóticos. Y a esos les das cita, se les va la olla y no vienen". En boca de David ponen los guionistas las frases más mesuradas y los reproches más amigables ("no quieres que te compadezca pero sí quieres ser la víctima"). Hubieran formado una pareja muy compensada de haber coincidido en sus preferencias sexuales. Pero como bien deja David de manifiesto, no había lugar a ello.

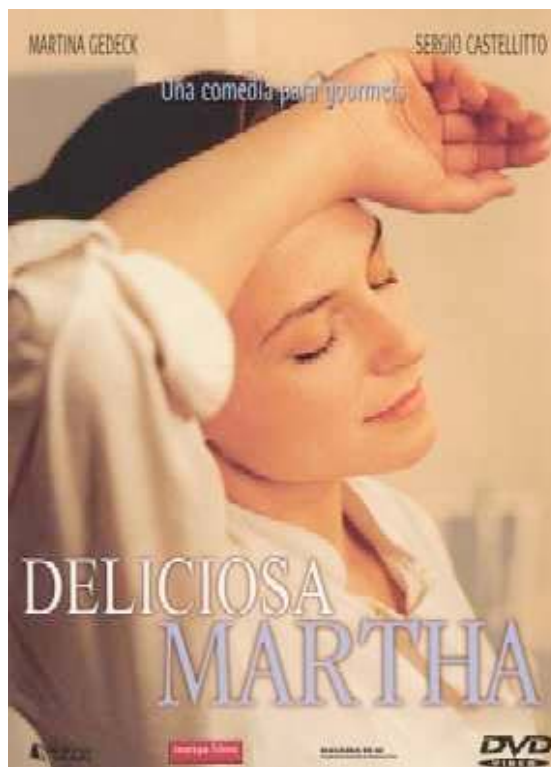
La larga lista de pacientes que desfila por el consultorio, trazados con pinceladas de humor, son una muestra bien representativa de los cuadros más habituales en los centros de salud mental: depresivos y deprimentes ("ahora que todo me va bien miro hacia atrás y sólo tengo ganas de llorar"), dudosos trastornos alimentarios acompañados por madres obsesivas ("yo qué voy a ser anoréxica. Vomité dos noches seguidas, pero eso era del pedo que llevaba"), cleptómanas con dignidad ("yo no sería capaz de hacerle eso al doctor que nos ayuda tanto a nosotras con nuestra problemática"), paranoicos que, obviamente, no lo reconocen ("yo no soy paranoico pero creo que en todo esto tiene que haber una relación. Por favor, ¿podría dejar de hacer ruidillo con el bolígrafo?"), madres castradoras ("porque con tu padre no he podido, pero a ti te vuelvo la cara del

revés"), amas de casa reprimidas que son un antídoto contra la lujuria ("quiero hacer el acto, es más me paso la vida pensando en ello. Pero cuando llega mi marido a casa y entra por la puerta con esa cara..."), yonquis que ven la paja en el ojo ajeno ("joder hoy tiene la consulta llena de locos"). Todos ellos y algunos más son como las razones que alientan a Miguel a seguir cada día, a que el desánimo no se apodere de él y a recuperar la autoestima. Eso sí, con la ocasional ayuda del alcohol como bien queda de manifiesto en su visita al pub; por cierto, que a ese recurso tampoco le hacía ascos la comedia Elvira cuando se tenía que tomar sus tranquilizantes. Ante la sorpresa de Miguel, que le advierte que "el Valium no se toma con *whisky*", la contestación no puede ser más respondona: "porque tú lo digas".

Buena parte del acierto del filme radica en la habilidad del realizador, Miguel Albadalejo, en construir unos personajes tan creíbles. A ello, indudablemente, ayuda el acertado casting de actores. A las muy convincentes dotes interpretativas de Sergi López (en cuyo palmarés encontramos reconocimientos tan importantes como el Premio Pasinetti del Festival de Venecia por *Una relación privada (Une liaison pornographique, 1999)*, un César al Mejor Actor Protagonista y el galardón al mejor intérprete masculino del año por *Harry, un amigo que os quiere (2000)* o una nominación al Goya como mejor actor principal por *Sólo mía (2002)*) hay que añadir la frescura de Mariola Fuentes (cuyo personaje ya había aparecido en un film anterior de Albadalejo), la veteranía de M^a José Alfonso o el buen hacer de Emilio Gutiérrez Caba. Los cameos de Elvira Lindo y de Antonio Muñoz Molina completan un reparto lleno de complicidades.

La película obtuvo el reconocimiento internacional en el V Festival Latino de Los Ángeles al recibir el Premio Rita a la Mejor Película, así como el Premio al Mejor Guión.

Deliciosa Marta (2001)



T.O.: Bella Martha (AKA. Drei Sterne). **País:** Alemania. 2001. **Dirección:** Sandra Nettelbeck. **Guión:** Sandra Nettelbeck. **Música:** David Darling; Keith Jarret; Arvo Pärt. **Montaje:** Mona Brauer. **Producción:** Kart Baumgartner, Christoph Friedel. **Fotografía:** Michael Bertl. **>Intérpretes:** Martina Gedeck (Martha Klein); Sergio Castellitto (Mario); Maxime Foerste (Lina); Sibylle Canonica (Frida); August Zirner (Psicoterapeuta); Ulrich Thomsen (Sam Thalberg). **Duración:** 105 minutos.

Cuando el espectador asiste en los primeros compases del film al discurso neurótico de Marta ante su psicoterapeuta ni se le ocurre imaginar la tierna historia que le espera. Cuando uno se despide, tras los títulos de crédito, con una última sesión en la que parece que los roles se hayan invertido, ya ni siquiera se acuerda de esa primera escena. Y es que, aunque las sesiones clínicas son la argucia argumentativa de la que la directora se sirve para enmarcar su relato, para dosificarnos el proceso de "normalización" de Marta, no tienen mayor virtualidad terapéutica que sus ocasionales encuentros con el vecino arquitecto o con su expansivo compañero de trabajo. El escaso interés que ella había demostrado en asistir a las sesiones así lo evidenciaba; preguntada que porqué

asistía, la respuesta no podía ser más clarificadora: "mi jefa dijo que me despediría si no acudía a la terapia".

Deliciosa Marta cuenta la historia de una joven neurótica, perfeccionista y ensimismada, extraordinaria cocinera en un selecto restaurant de nouvelle cuisine de Hamburgo, a la que dos circunstancias bien diferentes cambian radicalmente su vida: la primera, la muerte en accidente de su hermana, madre soltera, que deja una niña huérfana, Lina, de la que ella se hará cargo, y la segunda el conocimiento de Mario, un cocinero italiano al que contratan para ayudarle ante la previsible falta de dedicación profesional por su nueva situación.

Independientemente de esas circunstancias que jalonan su vida lo que sin duda resalta la historia que construye Sandra Nettelbeck es el carácter rígido, cuando no neurótico, de su protagonista y sus recurrentes episodios de ansiedad. Sus continuas idas y venidas a la cámara frigorífica, sus ejercicios rituales a la hora de ponerse el delantal, su forma ceremoniosa de moverse entre los fogones, más que servidumbres del oficio hay que entenderlos como *tics* a los que inexorablemente se aferra para conseguir un mínimo de estabilidad emocional.

Curiosamente es en uno de esos escenarios -el de las gélidas paredes de acero del frigorífico- donde se produce uno de los encuentros con Mario que servirán de catalizador a la historia y a su relación entre ambos. Harto de sus desprecios y de su desconfianza, el cocinero italiano la aborda en una de sus visitas a la "cámara de descompresión" para plantearle abiertamente que él no persigue ni desplazarla de su responsabilidad profesional ni imponer otros modos en la que obviamente es "su" -de ella- cocina. Las resistencias de Marta, no obstante, no cederán con esta explícita declaración de buenas intenciones. Serán las buenas maneras de Mario con Lina, la complicidad que establece con ella al inducirla, como quien no quiere la cosa, a probar unos vulgares espaguetis, lo que actuará como mecanismo no sólo de "descongelación" sino incluso de seducción.

El film (calificado en la carátula de su versión en DVD, tal vez de un modo un tanto reduccionista, como "una comedia para gourmets") está salpimentado de escenas que provocan alternativamente la sonrisa o la lágrima del espectador. Al dramatismo de una historia marcada por un hecho terrible (el accidente que

cuesta la vida a la hermana de Marta) y jalonada por episodios de indudable tensión (la espera de la niña a la puerta de la escuela, sus fugas del colegio, su huída en la ciudad o los visionados de las películas familiares en la época en que las tres se encontraban felices) se contraponen escenas que no sólo nos liberan de la tensión sino que nos provocan una risa sin reservas cuando no una sonrisa de complacencia. La irrupción de Marta en el comedor con su filete crudo encarándose al cliente tiquismiquis sería un buen ejemplo de lo primero; la secuencia de Mario ofreciéndole a probar a Marta, con los ojos vendados, sus platos lo sería de lo segundo.

Aunque el film no ha tenido una buena recepción por parte de la crítica, sí que ha sido significativamente bien valorado por el público, que le otorgó el premio en la Mostra de València en su edición del año 2002 o en el IV Festival de Cine Alemán de Madrid también celebrado el mismo año. Por otra parte, fue candidata al Goya 2002 a la mejor película europea.

El film permite un amplio repertorio de temas de reflexión: el trabajo como forma de realización personal, las carencias afectivas, la importancia del sentido del gusto, el placer de la buena cocina, el amor y la amistad. Con todo, parece que lo que a la directora más le interese sea reflexionar sobre una mujer, una cocinera "deliciosa", que a pesar de su brillante trayectoria profesional (o quien sabe si por ella) tiene un bloqueo emocional tal que su vida resulta angustiada hasta el punto de tener serias dificultades en sus relaciones personales. Sólo con la irrupción súbita en su vida de dos personas tan diferentes como su sobrina y su colega, con las circunstancias que éstos arrastran, se darán las condiciones para que la costra de Marta se deshaga y, de este modo, puedan introducirse en ella otro tipo de sensaciones que vayan reblandeciendo la pasta de la que está hecha.

Pero como sucede con aquel principio de la física clásica según el cual en todo proceso de cambio la cantidad de materia permanece invariable, algo similar parece concluir la realizadora a propósito de la cantidad de neurosis que flota en el ambiente. La secuencia final, tras el *happy end* de la campaña romana, nos devuelve a una sesión clínica en la que una liberada Marta ha transferido todas

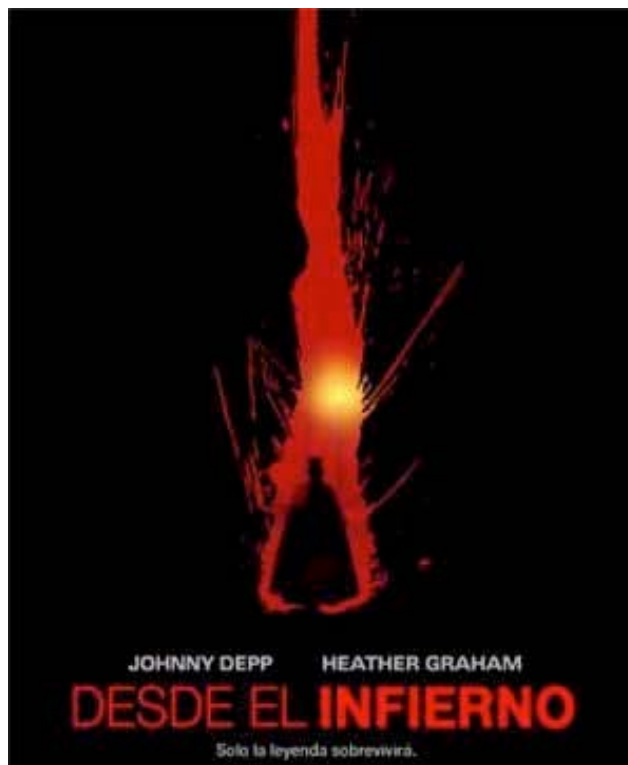
sus manías a un psicoterapeuta que es ahora quien tiene el problema. La conversación con la que acaba el film no tiene desperdicio:

(Plano de Marta y el psicoterapeuta sentados a ambos extremos de un sofá, probando un postre. Cámara fija)

- **Marta** - No del todo
- **Psicoterapeuta** - ¿No del todo?
- **M** - Hay algo que no encaja
- **P** - Lo he hecho exactamente como usted me dijo. Me he ceñido a la receta, al pie de la letra, tal y como me lo escribió.
- **M** - ¿Ha metido la base en el horno 15 minutos exactos?
- **P** - 15 minutos exactos a 210º C exactos.
- **M** - ¿Está seguro de que el horno está a 210º C cuando lo pone a 210º C?
- **P** - Acabo de comprarlo
- **M** - Tal vez ha amasado demasiado la masa.
- **P** - Ni un segundo más del estrictamente necesario.
- **M** - Entonces debe ser el azúcar
- **P** - ¿El azúcar?
- **M** - ¿Ha comprado el azúcar belga Vergeoise como le dije?
- **P** - ¿Va a decirme que nota qué azúcar he empleado?
- **M** - Claro que no. Pero sí noto qué azúcar no ha empleado.
- **P** - ¡Me rindo! *(Con gesto de abatimiento, dejando el plato y cruzando las manos)* Enseguida vuelvo.
- *(Gesto de satisfacción de Marta que esboza una contenida sonrisa).*

Deliciosa película, *Deliciosa Marta*.

Desde el infierno (2001)



USA, 2001.**T.O.:** From Hell. **Director:** Albert Hughes y Allen Hughes. **Productor:** Brian Grazer, Ron Howard.**Guión:**Terry Hayes y Rafael Iglesias según el cómic del mismo título de Alan Moore y Eddie Campbell. **Intérpretes:** Johnny Depp (Fred Abberline), Heather Graham (Mary Kelly), Ian Holm (Sir William Gull), Jasón Flemyng (John Netley), Robbie Coltrane (Peter Godley), Lesley Sharp (Kate Eddowes), Susan Lynch (Liz Stride).

I love my work and want to start again. You will soon hear of me and my funny little games... Yours truly, Jack the Ripper

Thomas de Quincey en *El asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827) cuenta la apresurada conversación con un agitado *connaisseur* que acude a la diligencia de Londres para leer la descripción de un crimen horroroso con la esperanza de que su bestialidad oculte una chispa de genialidad. La escena no se limita a señalar la presencia del gusto morboso por la sangre -- aparentemente reservado a las clases populares-- entre el público culto. También desprende una inesperada lectura fatalista del suceso: dado que la existencia de

asesinos y asesinatos es un hecho irremediable, al menos que haya algo en ellos que destaque de su sordidez habitual y permita el interés de las personas educadas. No acabará el siglo sin que las páginas de los periódicos respondan a este reto y se llenen de detalles escabrosos de un criminal inclasificable, un tipo hasta la fecha desconocido y con una larga carrera por realizar en el futuro: el serial killer.

En el siglo XIX, la prensa recogía con gusto una tradición popular de narración de crímenes que servía, además, para fomentar el miedo a la anarquía y el desorden social. En las ciudades, tras el escaparate de las nuevas avenidas despejadas, ricas, luminosas, en las que la burguesía aireaba el éxito social, económico y científico, se ocultaban barrios espantosos de calles estrechas y malolientes, objeto de las iras de médicos e higienistas que propugnaban su demolición. Las gentes que vivían en esos barrios se mataban entre sí. Era lo habitual, se contaba con ello, no llamaba la atención, como señalaba de Quincey. Esta anomia social alimentaba un soterrado temor entre las gentes de bien por esos semilleros del crimen donde las personas respetables no entraban aunque se viese acudir a estirados caballeros que en la penumbra requerían los servicios de las prostitutas. Tales barrios insalubres eran señalados como núcleos de expansión del alcoholismo y, sobre todo, como focos endémicos de sífilis, una obsesión en la época tanto para los individuos como para sus familias: el sifilítico podía acabar sumido en la locura característica de la lúes terciaria. Pero la muerte no era el final de sus males, que se perpetuaban como una maldición entre sus descendientes, aunque lograsen escapar a la transmisión congénita. Así, esas gentes *inferiores* desde el punto de vista moral para las reaccionarias clases dirigentes de la sociedad victoriana, que compartían las teorías de la degeneración vigentes, eran el origen de una peligrosa contaminación que amenazaba con destruir a las clases *superiores*. Esta mezcla de miserias, miedos y prejuicios explotó con el caso de Jack el Destripador, el asesino de Whitechapel.

Entre agosto y noviembre de 1888, las oscuras callejas del East End londinense fueron el escenario de al menos cinco crímenes de prostitutas de insoportable ferocidad, entre sevicias de una macabra teatralidad, que

provocaron un pánico sin precedentes en la mayor urbe de la época. La prensa aireó convenientemente los detalles incluyendo las cartas sardónicas que les remitía el asesino o las notas en las que el desconocido retaba a la policía, que alcanzaron su cenit con el envío de la mitad del riñón de una de sus víctimas. "La otra porción, escribía, la cociné y me la comí". Así, este primigenio limpiador de las calles pasaba con su modus operandi a ser un monstruo, un ser inasimilable que alteró al conjunto de la sociedad victoriana como un seísmo. La rabia de las masas desamparadas forzó la dimisión del Jefe de Policía y del Secretario del Interior. Nadie sabía a qué situación podía llegarse si los asesinatos continuaban y la crítica del naciente laborismo apuntaba cada vez más alto, incluso a la misma corona; pero, súbitamente, los crímenes cesaron y el caso fue archivado con la mayor celeridad. Sin embargo, no remitió la búsqueda de la identidad de un criminal que ha hecho gastar millones a investigadores a todo lo largo del siglo XX, generando una larga nómina de sospechosos que van desde el heredero del trono, el príncipe Albert -vengador de su contagio venéreo por una prostituta, aunque en la película aparecerá como víctima del amor romántico por una de ellas-, pasando por un pintor impresionista, un millonario americano hasta alcanzar al mismísimo Lewis Carroll.

Las andanzas de Jack han sido llevadas al cine con mejor o peor fortuna hasta la película que nos ocupa. Cabría destacar Jack El Destripador (John Brahm 1944), inspirada en la novela de Marie Adelaide Lowndes *The Lodger* (1913). En *Estudio de terror* (James Hill, 1965) y *Asesinato por decreto* (Bob Clark, 1979) le vemos enfrentado al héroe victoriano por excelencia -Sherlock Holmes-. En esta última aparecía la hipótesis conspiratoria, que también inspira a la novela gráfica *From Hell* en la que se basa el guión de *Desde el infierno*. Se trataría de presentar a El Destripador como una inmensa cortina de humo que buscaba eliminar un intento de chantaje a la corona de manos de una prostituta embarazada amante del príncipe heredero. En esta hipótesis el responsable de los asesinatos sería William Gull, el médico real, lo que explicaría los conocimientos anatómicos revelados por las heridas, la ausencia de sangre en la escena del crimen y la impunidad con que fueron cometidos, al realizarse en dependencias clínicas del propio palacio a las que las víctimas pudieran haber sido transportadas en coche,

para ser sajudas y evisceradas de una forma sólo explicable en una sala de disección o un quirófano.

Pero si no queremos ver en los crímenes de El Destripador un plan racional, sino la acción de un asesino en serie, el asunto resultaría doblemente interesante: sería el primer caso registrado y documentado de este tipo de psicópata y, a la vez, el resultado mórbido de la moral esquizoide con que la hipocresía victoriana presionaba a los respetables ciudadanos burgueses, provocando personalidades escindidas entre una vida pública y otra privada. Dos años antes de los crímenes, Stevenson había publicado El extraño caso del doctor Jeekyll y Mr. Hyde, y en 1891 Oscar Wilde hacía lo propio con El retrato de Dorian Gray. Un elemento general de la conducta de los psicópatas es su capacidad de llevar una doble vida, una anodina y normal y otra monstruosa en la que dan rienda a sus pulsiones más primitivas. Como en la novela de Stevenson, gradualmente Hyde acaba tomando el control, y la vida como Jeekyll -con su encanto y gentileza, pues son personalidades inteligentes y manipuladoras de los sentimientos de los que les rodean- termina por transformarse en una meticulosa coartada.

Por lo que se sabe de los asesinos en serie, algunas de sus características más frecuentes encajarían con los crímenes de Jack: el carácter explosivo del ataque, la satisfacción sexual asociada a la sensación embriagadora de poder sobre la víctima, el orgullo ególatra que les producen sus asesinatos y que les lleva a un "juego de ajedrez" con la policía, incluso las explicaciones delirantes de seguir un mandato "superior" que encontramos en algunos de ellos. El sadismo es su principal motivación parafilica, disfrutaban con la agonía prolongada de sus víctimas bajo su tortura -como la morosa recreación de alguno de los crímenes de El Destripador-, y la satisfacción sexual surge en ese ritual vesánico en el que la penetración es sustituida por la introducción salvaje de objetos, armas o instrumentos; la navaja en el caso de Jack. La conducta necrófila con los cuerpos de sus víctimas, que son despersonalizadas y profanadas como despojos de casquería, conservando algunas partes como "trofeos", también aparece en El Destripador acompañada de actos caníbales que, también han sido detectados en otros casos de asesinos múltiples. Incluso la escalada en el barroquismo

profanador de los asesinatos -todos con la "firma" del autor- suele ser la respuesta de estos sujetos criminales a la disminución de su satisfacción libidinosa, aunque en el caso de *El Destripador* el progreso de su perversión aparece como extremadamente acelerado.

Sin embargo, resultaría incoherente que los asesinatos cesaran. El modelo explicativo de la conducta psicopática es, para los expertos, el del adicto: cíclico y repetitivo. Sus retiradas son siempre temporales y la tensión interna que arrastran les empuja a volver a matar cuando el efecto lenitivo del crimen ha pasado. El incremento del desorden que muestran el despiece de órganos de las víctimas de *El Destripador* y el reparto cada vez más estrambótico de sus miembros (en *Mary Kelly*, la última, la cabeza separada del cuerpo, el corazón en la almohada, las visceras colgando como guirnaldas de la pared) podría dar pie a la sospecha de que quizás fue incapaz de mantener su conducta "normal" y acabó sufriendo algún cuadro psicótico que podría hacerle acabar sus días asilado en algún manicomio. La hipótesis del suicidio también ha sido manejada para explicar el cese de los crímenes, pero parece mucho menos probable si realmente es un caso de trastorno de personalidad antisocial.

Y, ¿qué hay del caso *Jack El Destripador* en la película? En primer lugar, una excelente ambientación de la sordidez del East End y de la implacable estructura de la sociedad victoriana en la que a las víctimas -las prostitutas- no les cabe esperar redención alguna de un poder político y policial que resguarda, bajo la excusa de las apariencias, la explotación más inmisericorde. El fatalismo, coartada del inmovilismo social, afecta al destino de esas mujeres marginadas- *esas pobres desgraciadas*, frase reiterativa en la película- que sólo provocan el interés de los poderes públicos al precio de su propia vida y cuya biografía explica cómo su condición de mujeres solas era suficiente para precipitarlas en la prostitución. Mary, la protagonista femenina de la historia, se rebela amargamente -*no nací puta*- y sueña con reconstruir su vida en Irlanda, pero sólo lo conseguirá al precio del suicidio del detective Abberline, su único y verdadero protector. La muerte sigue siendo el precio para liberarse de ese determinismo social.

La estructura de la intriga policial avanza sin altibajos exponiendo de forma clara la conspiración que exigía la muerte de las cinco prostitutas conecedoras del desliz del príncipe heredero. Todos los personajes que pululan en esa sociedad corrupta, corrupción plásticamente mostrada en el tenebrismo de la fotografía, viven en la doblez existencial entre una imagen pública y una realidad privada. El detective Abberline es, además del policia irreductible dispuesto a conocer la verdad frente a las presiones de su superior, un adicto a las drogas usuales entre los intelectuales malditos de la época -el opio y la absenta, el "hada verde"- que potencian su misteriosa capacidad de tener visiones de los crímenes que investiga. El director se sirve de un tratamiento distinto de la fotografía y de la velocidad del paso de la cinta para contrastar esos momentos de alucinación premonitoria y clarividente. Precisamente una de las secuencias finales, la que nos presenta a una Mary feliz con su hija adoptiva en su Irlanda natal, se sirve de ese recurso expresivo.

Pero son las clases superiores las que esconden la cara oculta de su duplicidad más siniestra. Bajo la coartada de su dedicación desinteresada a la función pública, establecen relaciones exclusivas de privilegio y poder. Las logias masónicas, bajo el manto de sus primitivos ideales de progreso y libertad, ocultan ahora la asociación de los representantes más duros del poder que difunden ideas totalitarias de orden y segregación racial, entre ellas el antisemitismo más burdo, en una especie de protofascismo. Algunos de ellos son médicos que han sobrepasado su papel asistencial para considerar su deber la práctica de una cirugía salubrista que lograra extirpar los elementos sociales patógenos. Así, se difunden formas primitivas de manipulación neuroquirúrgica cuya aplicación vemos ejercer burdamente, como un medio tanto de suprimir los síntomas violentos de los enfermos como para facilitar el asilamiento de los locos reducidos a un silencio vegetativo. Es esa vigilancia *moral* del cometido médico la que ha perturbado al doctor Gull, el médico de confianza de la reina, que se considera a cargo del príncipe heredero y, por tanto, culpable de no haber impedido su *vida inapropiada*. Él, por sus modales y conducta, aparentemente humanista, se transformará así en un psicópata iluminado en sus actuaciones como *El Destripador*. En las escenas finales en que se desvela su responsabilidad

en los crímenes, la trama de la película combina la tesis conspiratoria y la psicopática. El doctor Gull sería realmente un perfil psicopático que ha irrumpido con el asesinato de las prostitutas bajo la excusa del deber patriótico. Sus alucinaciones finales permitirían clasificarlo dentro de una minoría de asesinos seriales, aquellos pocos casos en que se ha demostrado que el asesino es un psicótico en el que está ausente la motivación sádica habitual en estos tipos de asesino. El descuartizamiento de las víctimas es para Gull el castigo por su inmoralidad, no el ritual macabro que los asesinos en serie necesitan para alcanzar satisfacción sexual.

El final desesperanzado de Abberline entre los brazos del opio simbolizará el fin de las ilusiones de cambio en una sociedad monolítica, de un autoritarismo apenas disimulado, de una resignación que, como la del cochero cómplice de *El Destripador*, asume la obediencia a lo establecido como el primero de los deberes. La Gran Guerra se adivina en el horizonte. La triste agonía del detective se transforma en una advertencia premonitoria de la gran matanza que arrastrará a la destrucción de millones de seres humanos y a la que se aplicarán los ejércitos europeos con la misma frialdad mostrada en los crímenes de *El Destripador*. Realmente, como grita Gull, el siglo XX comienza con sus asesinatos.

Elling (2001)



Noruega, 2001. **T.O.:** Elling. **Director:** Petter Naess. **Productor:** Dag Alveberg. **Producción:** Maipo Film y OG TV Produhsjon. **Guión:** Axel Hellstenius, a partir de la novela de Ingvar Ambjornsen. **Fotografía:** Svein Krovel. **Dirección artística:** Harald Egede-Nissen. **Música:** Lars Lillo-Stenberg. **Montaje:** Inge-Lise Langfeldt. **Duración:** 90 minutos. **Intérpretes:** Per Christian Ellefsen (Elling), Sven Nordin (Kjell Bjarne), Marit Pia Jacobsen (Reidun Nordsletten), Jorgen Langhelle (Frank Asli), Per Christensen (Alfons Jorgensen), Hilde Olausson (Gunn), Ola Otnes (Hauger), Eli Anne Linnestad (Johanne), Cecile A. Mosli (Cecilie Kornes), Joachim Rafaelsen (Haakon Wilum), Per Gorvell (Eriksen).

El cine nórdico, que cuenta con una arraigada tradición de acercamiento al universo psíquico y las enfermedades mentales, nos ha sorprendido en este film de Peter Naess con un ejercicio poético de notable sensibilidad, no inferior a sus predecesores (Dreyer, Bergman, Von Trier...). Y lo es, no sólo porque su protagonista se sienta un poeta vanguardista cuyas intervenciones (firmadas por E) busquen el desconcierto de la población, sino también por el abordaje tanto visual como argumental que nos ofrece el director. Además, si hubiera que buscar alguna razón añadida para justificar

ese protagonismo de la poesía, las propias palabras de Elling al dirigirse a su intelectual amigo ("la poesía viene de la locura") pueden resultar bastante elocuentes. La película está basada en la obra *Hermanos de origen* de Ingvar Ambjornsen, tercera de las novelas dedicadas a este peculiar poeta.

Precisamente de un loco que hace poesía -o de un poeta que hace locuras- trata esta película coral que consigue mantenernos la sonrisa casi sus noventa minutos. Su protagonista, tras el fundido inicial, nos narra en primera persona esta tierna historia marginal; la cámara subjetiva de la primera secuencia ya nos va introduciendo con gran delicadeza en su útero materno, su casa, a partir de la intervención de los servicios sociales -con la ayuda de la policía- para lograr su reclusión involuntaria en un centro psiquiátrico. Aunque estos primeros compases hacen presagiar un film realista al estilo de Ken Loach -el marco asistencial socio-sanitario evoca *Ladybird, ladybird-*, muy pronto comprobamos que Naess busca otro registro. Elling pertenece a esa clase de inocente que se ha quedado colgado de su madre sobreprotectora, tras largos años de mutua satisfacción que le destina a encajar mal cualquier ruptura edípica; al morir ella todo sugiere que vamos a asistir a un drama por la difícil cicatrización de esta herida primordial. Sin embargo muy pronto vamos a comprobar que el tono es bien distinto. En una de las primeras secuencias, en la que nos presenta una sesión de terapia grupal, ya comprobamos que el director-protagonista ha preferido obviar la parte más técnica del análisis (en un film de Woody Allen a estas alturas ya llevaríamos unas cuantas referencias humorísticas sobre complejos) y presentarnos el caso de Elling como lo que se supone que es: una dependencia afectiva tal que, ante la desaparición del objeto de deseo, desencadena un vacío terrible. Este inconsolable desamparo se acompaña de vértigos psicógenos y una extraordinaria ansiedad con repercusión somatoforme: sus dos síntomas más temidos, en los que se excusa el paciente para evitar cualquier contacto con la calle. Todo ello trufado con diversos mecanismos fóbicos y rituales, o conductas de evitación, incluso en su propia vivienda, como no contestar el teléfono, o no hablar con desconocidos.

Y sin embargo eso era lo que le esperaba a Elling, en un vivo ejemplo de la política laborista de rehabilitación psiquiátrica, que fomentaba la reinserción de los internos en la comunidad a partir de la convivencia autónoma de los enfermos en un piso protegido, como medio de favorecer su integración psicosocial y evitar la

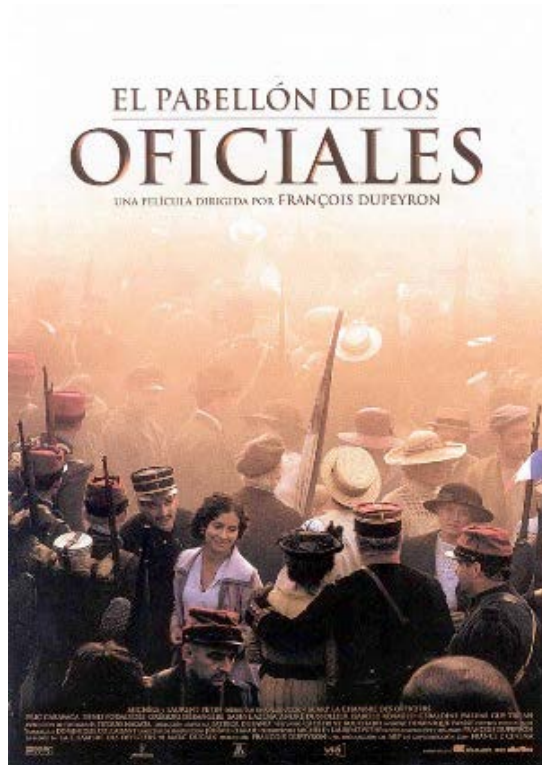
cronificación asilar. No en vano, nuestro protagonista exhibe en lugar preferente la imagen de la primera ministra de Noruega, que impulsó la política de protección social de los sectores más débiles. Junto con su compañero de habitación, el orondo y rijoso Kjell Bjarne, un psicótico residual de ademanes bruscos acerca de los dos rasgos más llamativos de su psicopatología, el impulso bulímico y la erotomanía, Elling ha de enfrentarse con una nueva vida en la que prácticamente ha de aprender todo: a comprar (es divertidísima la secuencia en la que se sorprende por el precio tan alto de un billete de tren: "Eso es lo que le costaría hace treinta años_. ¡Claro!"), a ir al aseo en un restaurante, a relacionarse con los vecinos a pesar de su acusada fobia social, etc. Bien es cierto que para ello contaba con la imprescindible ayuda de Frank Asli, su asistente social, y del insaciable Kjell. Este personaje de universo simplista -sexo y comida son sus dos únicas motivaciones recurrentes sobre las que gira su conducta cada día- es el contrapunto físico e intelectual de Elling. Forman una pareja quiijotesca preñada de afectividad (la secuencia navideña de la entrega de regalos es enternedora) en la que las limitaciones mutuas encuentran siempre apoyo en el compañero; gracias a él consigue Elling "ensanchar campos", como irónicamente recuerda. Eso sí, siempre bajo la supervisión del monitor, metáfora del padre-omnipresente y del Estado terapéutico.

En una de las secuencias más inteligentes de la película, cuando entabla amistad con Jorgensen, un viejo poeta solitario y desencantado, en un gesto de reafirmación personal que pone en evidencia que su autoestima está subiendo muchos puntos, como si no acabara de creérselo, se pregunta "¿será verdad que he hecho un amigo, sin la ayuda del Gobierno?". Es el punto crucial en el proceso de rehabilitación de Elling. El gesto de darle su teléfono denota que el miedo al abismo empieza a desaparecer; ha sido capaz de escoger y ha podido llevar a cabo su decisión. Algo de eso ya presagiaba la secuencia de la comida en el restaurante; el interés de Elling por comunicar sus progresos al asistente social es la prueba inequívoca de que la evolución es positiva.

La historia vive dos momentos de crisis que el guionista opta por resolver con el mínimo coste posible, casi en la línea de los happy end. La irrupción de la protagonista femenina y del amigo intelectual, parecen amenazar la vida de esta extraña pareja y, sin embargo, acaban convirtiéndose en elementos aglutinadores. Los que estaban llamados a ser factores disolventes acaban siendo elementos de cohesión.

Incluso el desvencijado coche que Kjell Bjarne consigue volver a poner en marcha -el significado de esta metáfora roza lo elemental- se convertirá en el nuevo receptáculo de la historia grupal. A la sorpresa de Elling ("no sabía que supieras mecánica") le sucede la respuesta más obvia ("nunca me lo has preguntado"). En un gesto de complicidad extraordinaria, Elling le prestará sus calzoncillos a Kjell que, no sospechando la noche de pasión que le esperaba, se ha visto sorprendido por una propuesta amorosa. Aun sin poder ocultar sus infantiles celos, Elling se comporta como un auténtico compañero que sabe estar al lado en las duras y en las maduras. Precisamente de un fruto maduro se trataba cuando tienen que precipitar la salida de la casa de recreo ante la inminencia del parto. Aunque el director nos hace suspender la respiración unos instantes mientras Kjell Bjarne llama por teléfono al hospital, la noticia del feliz evento permite concluir la película entre copas y burbujas de champán. Restablecido de la resaca, Elling continuará ahora flotando en su burbuja, sintiéndose poeta, amparado por un lenguaje que tanto le costó recuperar ("has cometido poesía" es una de las frases ingeniosas que el protagonista se dirige a sí mismo cuando se descubre en su faceta creativa). Posiblemente fue el tomar conciencia de su capacidad de crear con el lenguaje el inicio de su recuperación. En un alarde de heterodoxia analítica por parte del director, lenguaje y pensamiento deambularán isomórficamente de la mano consiguiendo así un final feliz para una historia marginal ubicada en el paraíso socialdemócrata, que a pesar de la discreta recepción por parte de las publicaciones especializadas (no se le ha perdonado su indisimulada teatralidad y el tufillo sentimentaloides) recibió buenas críticas en el último festival de San Sebastián - la Mención Especial Nuevos Directores y el Premio de la Juventud- y que optó al Oscar a la mejor película extranjera.

El pabellón de los oficiales (2001)



Francia 2001. **Director:** François Dupeyron, **Guión:** Marc Dugain (novela original) y François Dupeyron **Intérpretes:** Eric Caravaca (Adrien), Denis Dodalydés (Henri), Gregori Dérangère (Pierre), Sálone Azema (Anaïs), André Dussollier (coronel-médico), Isabell Renauld, Géraldine Eilhas

Esta película es básicamente la historia de una reconstrucción, la del teniente de ingenieros Adrien, una rehabilitación física y psicológica que trata de recuperar para este hombre la condición de ser humano arrebatándole la de monstruo. Ambientado en la Primera Guerra Mundial, el film mantiene una trágica actualidad al tratar un tema - los grandes heridos - que la civilización moderna ha extendido del campo exclusivamente bélico a la totalidad de la sociedad por los desgraciados medios de los accidentes de tráfico y laborales, en especial los producidos por quemaduras. Aunque la causa de las terribles heridas del teniente sea una granada, sus reacciones y sus problemas psicológicos son los de cualquiera de estos politraumatizados deformes que podemos encontrar en las salas de rehabilitación de nuestros hospitales.

Pero en aquel momento, nadie podía prever algo así. Las guerras

napoleónicas y la de Secesión americana habían visto el incremento de la potencia de fuego de los ejércitos. Eran frecuentes los heridos que perdían brazos o piernas y, en las precarias condiciones de asepsia que eran atendidos, en la mayoría de los casos sufrían una muerte segura. Por la misma regla, sólo excepcionalmente los soldados con traumatismos craneoencefálicos conseguían sobrevivir. En la Primera Guerra Mundial, el nivel de eficacia médica junto al uso masivo de proyectiles destinados a herir al mayor número posible de soldados - cargados con decenas de bolas metálicas que se esparcían al estallar - se aliaron para provocar miles de heridos terriblemente mutilados. Al acabar la guerra, el Estado francés se vio en la obligación, no sólo de mantenerlos bajo cuidado médico, sino de habilitar colonias de vacaciones en las que pudieran descansar al sol entre otros desgraciados como ellos, sin el temor de verse observados como monstruos de feria por el resto de la población.

La película nos narra las vicisitudes de uno de estos pacientes, que sufre un trastorno de estrés postraumático, como elemental reacción psíquica ante su durísima experiencia bélica, junto a las secuelas de sus graves heridas que le obligan a una prolongada convalecencia. Su único privilegio consiste en ocupar una plaza en un pabellón menos ocupado de lo habitual, al estar destinado a los oficiales que han sufrido este tipo de lesiones. Sabemos que ha sobrevivido porque le vemos recibir una condecoración, una vez acabada la guerra, con parte del rostro oculta por un apósito en una fila de antiguos combatientes mutilados. El primer plano remarca sus ojos: vemos la mirada de un hombre cansado por una lucha larga y prolongada que contempla el trozo de metal - la Legión de Honor - valorando, orgulloso y confuso a un tiempo, si la deformación que oculta su vendaje no fue un precio excesivo.

El teniente Adrien sufre en su primer reconocimiento de guerra el impacto de la artillería alemana que mata a los soldados de la patrulla y a él lo deja agonizante habiendo perdido la nariz, la mandíbula inferior y parte de la lengua. En los intervalos de recuperación de conciencia, por primera vez, y de boca de los camilleros que le atienden en el hospital de campaña, oye la frase contra la que luchará en un combate sin reposo durante cinco años: "Más le

valdría haber muerto"

En el pabellón de los oficiales le espera un enérgico coronel-médico. Es un hombre que conoce su oficio y no tiene tiempo para lamentaciones: su norma es actuar; hacer lo posible y lo imposible con los medios a su alcance sin aceptar ninguna duda sobre el éxito final. Atacará la reconstrucción de la cara del paciente como si fuera una posición militar: no hay que reparar esfuerzos ni resignarse al fracaso. Entre el círculo de cabezas que contemplan la magnitud de la herida cuando se quitan las vendas es el único que permanece imperturbable mientras los demás disimulan su horror y su asco. La voz en *off* que nos revela los pensamientos del paciente expone la primera fase de su largo proceso: está sólo y rumiando incesantemente sobre el alcance de sus lesiones. El dolor físico le abruma pero no es nada en comparación con la tortura de la duda. Una enfermera, que tiene en el frente un hijo de su edad, será su principal apoyo. No hay ninguna ayuda psicológica profesional, ningún psiquiatra militar. Su situación queda a las claras desde el principio. Debe decidir por sí mismo si quiere vivir o morir, luchar o resignarse. Se enfrenta, en definitiva, a un desafío personal.

La segunda fase del proceso está marcada por la negación de la realidad. No quiere que se informe a sus padres, no quiere que nadie sepa que le ha sucedido. Como mucho, sólo que sepan que está herido. El coronel intentará injertarle un hueso de un lactante y rehacer su mandíbula. Han de esperar que alguno fallezca. Mientras tanto, dieta líquida y reposo. En un pizarrín escribe breves deseos. Recuerda una fugaz aventura que tuvo entre la confusión y la excitación social de la movilización de los primeros días. Apunta con añoranza el nombre de la amada: "Clemènce", pero su inconsciente le traiciona y su mano trémula lo sustituye por "demènce". Se anuncia la visita del ministro que recorre los hospitales. Le es presentado el enfermo, el intrépido teniente, y el ministro formula una serie de tópicos sobre el valor y la vuelta a la lucha mientras le estrecha decidido la mano. Es un respaldo decisivo a su determinación de seguir viviendo. Nada importa lo que ha dicho, más bien lo que ha hecho: le ha mirado a la cara y no ha apartado los ojos. De ser humano a

ser humano.

La tercera fase comienza con la petición de un espejo. La lengua ha cicatrizado, confusos sonidos emergen. Quiere saber cuál es su herida, su dimensión exacta. Ha decidido luchar. La sala va conociendo nuevos ocupantes: un aviador quemado, un oficial bretón con una herida parecida, un oficial de caballería que ha sufrido la amputación de la nariz. Él sabe por lo que están pasando y procura ayudarlos. Surge una comunidad terapéutica en que unos ayudan a otros a resistir. El humor, primer síntoma de vitalidad, regresa. Bromas sobre su aspecto, chanzas sobre las jóvenes enfermeras. Uno de los pacientes muere. Los bromistas esconden el muerto bajo la cama y un aviador - famoso conquistador - se levanta espectral bajo las sábanas a la llegada de la bella enfermera. La escena no supone ninguna falta de respeto; entendemos que son hombres totalmente entregados a salvar su vida. Cualquiera de ellos podía haber sido el cadáver y no le hubiera importado que sus compañeros hubieran hecho lo mismo si el resultado hubiera sido insuflar un poco de vida en el pabellón.

La cuarta fase empieza con la operación. Comienza la recuperación. Toda la ilusión está concentrada en el injerto. Pero el camino no va a ser fácil. Un aviso llega con el suicidio del oficial de caballería. Su mujer lo rechaza horrorizada, sus hijos huyen de su presencia diciendo que aquél no es su papá. Esa noche se cortará las venas.

El injerto, le comunican, no ha arraigado. Pero el coronel no le da respiro: en cuanto pueda, volverá a intentarlo. El teniente cae en la depresión de la que no consigue sacarle las visitas de un amigo al que ha contado la verdadera situación. La operación se repite y tiene éxito. Poco a poco empieza a hablar, lentamente, todo pasa muy lentamente, y ahora lo sabe y está dispuesto a soportarlo sin rendirse.

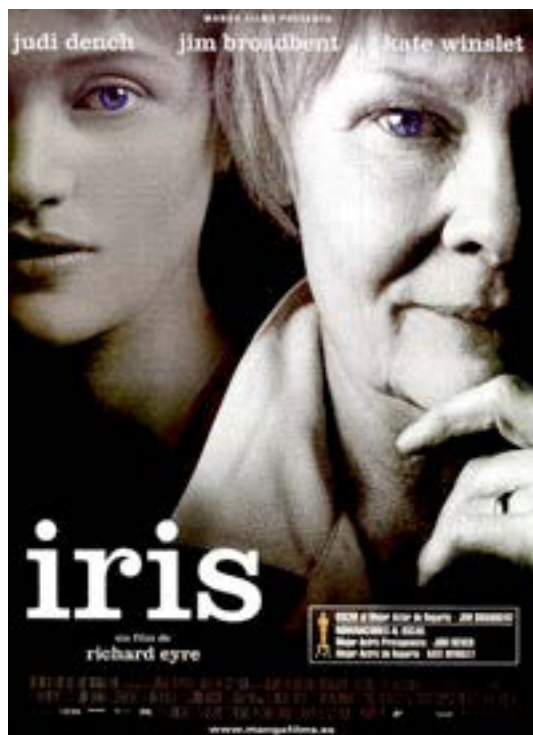
La pregunta por el sexo se materializa en la sala. Una enfermera está hospitalizada en una sala cercana con unas heridas semejantes. El grupo la aborda, los hombres rivalizan en amagos de seducción. ¿Alguna vez tendrán otra vez entre sus brazos a una mujer? La enfermera, una mujer sensible e

inteligente, les recuerda la felicidad del deseo y del amor. Escapan a un burdel. Pagan y pagan en la puerta, arrojan el dinero sobre manos ávidas para ser aceptados. Regresan meditados al pabellón: no es suficiente, no les basta. La felicidad es algo más.

La quinta fase es la propia aceptación y el enfrentamiento a la realidad. La guerra ha terminado. Hay que tomar una decisión. Informa a su hermana de su situación como preparación de su regreso a casa. Su cara ha quedado definitivamente grotesca, pero puede hablar, comer, vivir. El regreso al hogar es toda una prueba. En el comedor familiar va recibiendo los abrazos y los parabienes; pero su madre corre llorando a refugiarse en su habitación. Es la excepción. El grupo familiar lo ha decidido: es él, con costurones o sin ellos. Eres nuestro Adrien. Nos acostumbraremos a cómo eres ahora, le transmiten todos sus gestos de cariño. El teniente ha vuelto a casa. Otros no lo harán. Adrien acompañará a la enfermera en su regreso para darle ánimos, pero la estupidez e indiferencia de su familia la hará huir.

Ahora él ha de volver a su vida de antes. Es un ingeniero, un profesional acomodado. Regresa al trabajo, vuelve a los espectáculos. Sufre la decepción del rechazo a reconocerlo de la mujer con la que tuvo el fugaz affaire. Pero ya no hay vuelta atrás. Adrien camina por la calle a cara descubierta. Poco a poco empieza a aceptarse a sí mismo. El coronel-médico se lo había advertido: "En cuanto Vd. se acepte, los demás le aceptarán". En un tranvía, una niña y su madre que se sientan frente a él ponen cara de horror. La niña se tapa los ojos con las manos. Adrien resiste. Con el sombrero tapa y destapa su cara deforme hasta que la niña ríe ante el mimo. Es su primera victoria. En la escena siguiente, una joven al abrir la puerta de un automóvil le golpea en la cara con ella. Adrien, que ha tapado su dolorido rostro, bromea preguntándole quien va a recomponer lo que le ha hecho en la cara, que con su golpe le ha convertido en monstruo. Al destapar su rostro, la joven ríe, coquetea con él: "no es Vd. un monstruo", le dice. Y ante la petición de Adrien lo repite una y otra vez: "no es Vd. un monstruo, no es Vd. un monstruo". Adrien sonríe con seguridad. He aquí el fin de la reconstrucción. Ante Vds., señores espectadores, parece susurrar la película, un ser humano.

Iris Murdoch (2001)



Reino Unido, 2001 **Director:** Richard Eyre. **Productor:** Brian Grazer, Ron Howard. **Guión:** Charles Wood y Richard Eyre. **Intérpretes:** Judi Dench, Kate Winslet, Jim Broadbent, Hugh Bonneville, Penélope Wilton, Juliet Aubrey, Kris Marshall, Tom Mannion. **Montaje:** Martín Walsh. **Fotografía:** Roger Pratt. **Música:** James Horner. **Color.** Duración: 90 min.

En los últimos años podemos registrar una llamativa presencia en las pantallas cinematográficas de historias con protagonismo destacado de ancianos aquejados de síndromes involutivos, si bien con desigual fortuna y diferente encuadre dentro de los géneros cinematográficos, como puede desprenderse de una rápida revisión que incluye títulos de éxito popular como *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) o *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2001). Quizás la versión más brillante del problema degenerativo de las demencias seniles y las dramáticas repercusiones socio-familiares del mal de Alzheimer sea *Iris*, una acertada representación fílmica basada en la trayectoria biográfica de la novelista irlandesa Iris Murdoch, cuyo personaje fue doblemente encarnado por dos actrices de relieve: Kate Winslet,

en su etapa juvenil, y una espléndida Judi Dench, desde la edad madura hasta el deterioro terminal.

La excepcional transfiguración del rostro humano de dicha enfermedad a cargo de esta última mereció numerosos reconocimientos honoríficos, y ha quedado inmortalizada por su extraordinaria verosimilitud, muy difícil de superar. Aunque ella misma hubiera de reconocer que había sido "...el trabajo más duro de su vida profesional (...), un desafío agotador porque parecía que todo el mundo la había conocido en Inglaterra menos yo, y cada uno tenía opiniones diferentes sobre ella". También es destacable el eficaz juego de actores, en un intercambio dinámico de las dos parejas, joven y anciana, que supera las cualidades cinematográficas del film.

La película comienza en una cena homenaje del Somersville College de la Universidad de Oxford, a la que asisten la escritora y su marido, el crítico y filólogo John Bayley, quien resulta tan sorprendido como los demás asistentes cuando Iris interrumpe su disertación pedagógica sobre la libertad de pensamiento para entonar una canción irlandesa tradicional, que es celebrada por la audiencia. No sería la única sorpresa que hubiera de recibir de su esposa en los años venideros, ni tampoco la más ocurrente de sus improvisaciones, como la película se encarga de mostrar. A partir de ese momento, la narración se articula entre saltos temporales que van desde sus años juveniles en ambientes universitarios, hasta el imparable camino degenerativo a la demencia, que ambos comparten en la soledad de su casa de campo, después de cuarenta años de una convivencia muy particular. A veces sumergiéndose juntos en las aguas de cualquier río cercano, a veces compartiendo aventuras sentimentales en el Oxford de los años 50, donde el marido, único conocedor de su mundo interior, tanto debió aprender de la liberada Iris: "...la princesa que se va en su mundo de hadas, pero siempre vuelve". En realidad se trata de una historia de amor atípico, "una relación muy inusual", como también resaltaría la actriz protagonista, buena conocedora de la psicología de Murdoch, tras haber leído muchos de sus libros.

El guión está basado en buena parte en la *Elegía a Iris* de John Bayley,

que recoge sus experiencias comunes y el entorno sociocultural donde la pareja se movió, desde la apreciación subjetiva del esposo. Y desde la rendida admiración que éste siempre le profesó, convencido de que ella habitaba en su propio universo, "entre los ángeles". Aunque ya el realizador, Richard Eyre, se encargaría de marcar distancias tanto de la biografía como de la ficción, reivindicando para su tratamiento cinematográfico "un territorio poético enclavado entre ambas concepciones". Sin duda una alternativa muy apropiada teniendo en cuenta que, tanto su madre, como la de otro de los actores principales, sufrieron este mismo proceso neuropatológico y sus respectivas pérdidas estuvieron bien presentes a lo largo del rodaje, que ejercía así una función de catarsis terapéutica de duelo compartido.

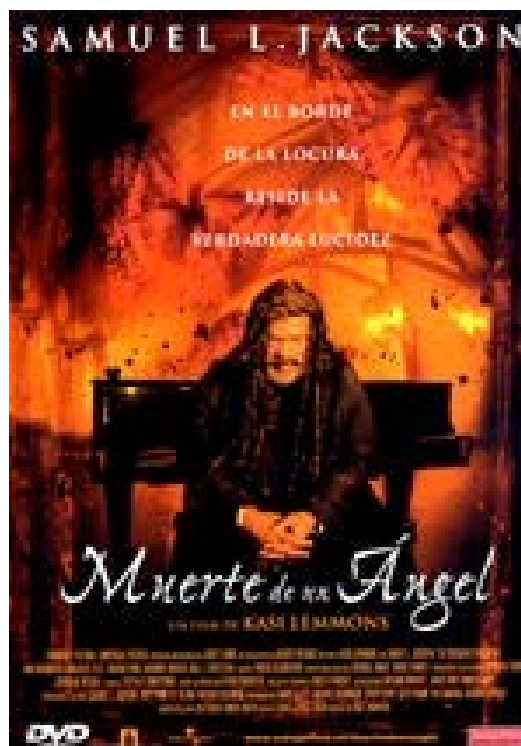
Iris Murdoch nació en Dublín, en 1919, en el seno de una distinguida familia protestante de origen anglo-irlandés, lo que determinó una comprensible ambivalencia en los principios con los que se educó, cuyo conflicto resolvió desvinculándose de la intolerancia y la rigidez de ambos fundamentos. El comienzo de su creatividad literaria fue más bien tardío, ya que no publicó su primera obra, *Bajo la red*, hasta los 35 años, aunque después llegaría a escribir 26 novelas que suelen recoger tramas enrevesadas de interés psicodinámico, con un original tratamiento tragicómico de personajes y situaciones. Hasta su última publicación en 1996, meses antes de que le fuera diagnosticada una demencia senil. Después, vino el curso inevitable de la enfermedad degenerativa que la llevaría a la muerte en poco más de dos años, siendo cuidada en exclusiva por su marido, hasta que se hizo necesario su internamiento en Vale House, un establecimiento psicogeriátrico en el que sobrevivió apenas tres semanas.

Uno de los aspectos más interesantes del film, desde la perspectiva psiquiátrica, es la creíble representación del curso evolutivo de la enfermedad de Alzheimer, y su devastadora trayectoria hacia una cronicidad sin retorno y rápido final. Vemos a la escritora en los comienzos de su deterioro cognitivo, paralizada por las dudas cuando no encuentra las palabras que antes acudían a su mente con fluidez, o mientras pelea con la lentitud de su memoria perezosa, convencida de repetir cosas dichas anteriormente o perdidas en su dimensión

temporal. Así hasta que debe resignarse a no participar nunca más en actos públicos en los que pueda volver a quedar su mente en blanco, renunciando a sus solicitadas lecturas y conferencias, en las que siempre brilló por su ingenio y originalidad. También la desorientación espacial en el entorno más cotidiano hace su brusca aparición, con frecuentes extravíos y situaciones de peligro, provocando una dependencia absoluta en la rutina hogareña que su fiel compañero sobrelleva con cariño y exquisita paciencia, por más que su actitud sea cada vez más demandante y se sucedan las conductas de regresión más inmaduras e infantiles.

Pero John es consciente del valor que supusieron las palabras en su vida -a veces repite, a solas, "yo escribía"-- y se apresta a cumplir su nueva función de recordatorio permanente, sin importarle la suciedad del entorno, a la que se adapta como Proteo y Hércules, buscando un vano consuelo de ironía en su erudición mitológica. Mientras tanto, en la intimidad de su aislamiento le asaltan las dudas más terribles sobre el futuro que a ambos les espera: "¿Tendrá ideas o serán como pájaros muertos?". Sólo cuando el neurólogo emite su diagnóstico, ambos son capaces de encontrar una metáfora que haga comprensible el destino cruel de esta enfermedad: "Las luces se apagarán del todo".

Muerte de un Ángel (2001)



Título original: The caveman's valentine. **País:** EEUU. **Año:** 2001. **Dirección:** Kam Emmons. **Basado en:** novela homónima. **Producción:** Danny DeVito, Michael Shamberg, Stacey Sher, Blanchard. **Fotografía:** Amelia Vincent. **Montaje:** Terilyn Shropshire. **Diseño gráfico:** Alesch y Grant Van Der Slagt. **Vestuario:** Denise Cronenberg. **Intérpretes:** Samuel L. Jackson (Scotty Leppenraub), Ann Magnuson (Moirra Leppenraub), Jake McNeil (Detective Jack Tamara Tunie (Sheila Ledbetter), Jay Rodan (Joey/Sin rostro), Sean MacMahon (Hall (Bob), Kate McNeil (Betty). **Duración:** 105 minutos. **Color.**

"Lo que mató a Scotty no fue Stuyvesant. Ni Stuyvesant con sus esclavos sin cara. Sólo la locura es lo que produce todas estas víctimas. Ninguno de tus demonios, sólo la vieja locura corriente y moliente. Ésa es la única fiera que tienes que domar ". Con estas palabras se dirige, ya casi al final del film, Sheila Ledbetter a su ex marido en un último intento por que se deshaga de los fantasmas que pueblan su mente. Sin embargo estas palabras, así como la imagen de la persona que las pronuncia en ese momento, no provienen del mundo real, sino que forman parte del universo de delirios y alucinaciones de

Romulus Ledbetter, quien en un destello de claridad dentro de su enajenación intenta convencerse del camino que debe seguir.

Esta singular tensión entre los rasgos de lucidez y las muestras de locura, entre la genialidad del artista y la degradación del homeless, es lo que caracteriza al personaje de Romulus Ledbetter, el protagonista de la cinta. Ésta trata de un caso de asesinato, resuelto por el propio Romulus gracias a que se ha dejado llevar por sus voces interiores que le indican qué es lo que ha sucedido. Rom, como cariñosamente le llamaba su familia, era un antiguo músico de una orquesta sinfónica, también amante del jazz, formado en los conservatorios más prestigiosos, pero que circunstancias de la vida le han conducido a la marginación y a convertirse en un "sin techo " que vive en una especie de cueva en Inwood Park, a orillas del río Hudson, lo que le ha valido el apelativo de "cavernícola " por parte de las personas del barrio. La locura, que le acompaña desde entonces, no se sabe muy bien si ha sido la causa o la consecuencia de ese estado, o todo junto, pero el hecho es que desde que vive fuera de su casa y de su familia su única compañía son sus propios fantasmas corporeizados en sus frecuentes episodios paranoicos y en sus crisis psicóticas. Su vida está dominada por Cornelius Gould Stuyvesant, un personaje fruto de su imaginación y al que sitúa en lo más alto del edificio Chrysler de la Gran Manzana, desde donde lo controla noche y día: las luces que desprende esta peculiar atalaya cuando está iluminada, o cualquier otras con las que se pueda asociar, operan en muchas ocasiones como el elemento desencadenante de sus crisis, aunque a veces basta la mera visión de la torre, omnipresente, la que provoca el delirio en Romulus. Ya en la primera secuencia queda claro el lugar que ocupa este icono en la vida del personaje que interpreta Samuel L. Jackson, cuando al ser requerido por los servicios sociales de la ciudad de Nueva York, ante la bajada de las temperaturas, para que abandone la calle y acepte ir a un albergue para personas sin hogar, rechaza incluso escucharles aduciendo que han sido enviados por Stuyvesant, y todo ello bajo la atenta mirada del emblemático edificio neoyorquino.

Romulus Ledbetter, sin embargo, se verá compelido a abandonar su mundo de desvarío y a zambullirse de nuevo en la realidad al descubrir una

gélida mañana, cuando salía de su caverna a orinar, el cadáver congelado de un chico (el atractivo Scotty Gates, un joven desarraigado y que hacía de modelo fotográfico ocasional), suspendido sobre la rama de un árbol. La visión que había tenido la noche anterior ante su viejo televisor desenchufado, en la que se veía a un asesino "sin rostro" - a su juicio, uno de los sicarios de Stuyvesant - cometer los hechos, le convierten de pronto en un improvisado detective, iluminado a partes iguales por sus delirios pero también por un sentido, nada común, de la perspicacia y el rigor lógico. El hecho de que él hubiera visto el día anterior a la víctima escribir sobre una pared "help me" y no haberle ayudado se convierte así en un acicate, en una especie de desafío moral que le lleva a reparar su pasividad y que espolea su conciencia para que se haga justicia. Pero, como era de esperar, sus declaraciones ante la policía no resultan de recibo, viniendo de una persona enajenada como es él. Ni siquiera su hija Lulu, oficial del cuerpo, da crédito a su testimonio, por considerarlo propio de los delirios de un paranoico-esquizofrénico que, además, ha arruinado su vida familiar. La relación con su hija va a ser a lo largo del film uno de los motivos que alimente la trama y que le confiera cierto tono melodramático al final de la cinta, cuando ella reconociendo el orgullo que siente por su padre aporta su cuota de "final feliz" al resultado de la historia. No obstante, muchas cosas habrán de ocurrir antes para llegar hasta ahí.

Aunque la policía cierra el caso al desoír las declaraciones de Ledbetter, éste está convencido de que Scotty, el joven homeless, fue asesinado por David Leppenraub, un prestigioso fotógrafo artístico obsesionado con la expresión del dolor y las emociones, para quien el chico había posado en algunas ocasiones. Un golpe de fortuna, el hallazgo de una fotografía en un diario de la hemeroteca en la que el artista aparecía junto con un viejo amigo común, le permitirá a Romulus acceder al entorno de David Leppenraub a través de su reencontrado amigo - de nombre Arnold - y comenzar sus indagaciones. Un amigo, todo hay que decirlo, que exhibe una sospechosa seguridad, así como una capacidad poco corriente de tener explicación para todo; en una de sus escasas intervenciones se atreve a apuntar una teoría sobre el origen de la inseguridad y el miedo al éxito: "dicen que algunas personas tenemos miedo al

éxito y según mi psicoterapeuta es porque no queremos superar a nuestros padres".

La realizadora echa mano a continuación de un recurso narrativo un tanto sorprendente y es la inclusión de una joven pareja de neoyorquinos acomodados que, movidos por un sentimiento más parecido a la piedad rousseauiana que a la caridad cristiana, le echarán una mano proporcionándole la ropa y la higiene que le permita presentarse en la residencia campestre del afamado fotógrafo con el pretexto de haber sido invitado a una fiesta. La relación con Bob y Betty, que es como se llaman sus particulares "ángeles de la guarda", le permitirá a Romulus hacer una incursión en la sociedad bienestante y concederse unas dosis mínimas de confort, algo que le había estado vedado desde que dejó su hogar. Al altruismo de sus ocasionales benefactores se unirá la admiración por el arte, y particularmente la música, que profesan la filantrópica pareja, que han tenido ocasión de reconocer en un paria el genio que contenía: un encuentro en la calle, la solicitud de un lápiz con el que apuntar algo, unas notas sobre algo similar a un pentagrama, cuatro frases intercambiadas, la falta de prejuicios... todo ello son las excusas que nos brinda la realizadora para que acabemos aceptando este otro golpe de suerte que Romulus requería.

A pesar de que su aspecto no era todo lo impecable que el acto social requería – pues no había conseguido cambiar sus viejos zapatos por otros más presentables, por lo inusual de su talla, y porque, aunque limpios, sus cabellos continuaban enfundados en unas rastas nada convencionales – el protagonista asiste como invitado estelar a la fiesta de David Leppenraub, con el encargo de interpretar al piano alguno de sus temas. La llegada no puede resultar más fructífera; la hermana del anfitrión, Moira, les recibe al bajar del coche y en este primer encuentro el espectador ya comprende que se va a establecer complicidad (más adelante, en su segundo encuentro ella ya habrá captado su condición de psicótico, a lo que él responderá aduciendo que tiene "tormentas mentales; enjambres de polillas serafines aúllan en mi cráneo por las mentiras"). La velada, sin embargo, no discurre como todos hubieran deseado: tras las palabras de cortesía, la explicación por parte del artista de las obras que

decoran sus paredes ("todo gran arte surge del sufrimiento ", "eso es lo que refleja mi obra, el miedo y la superación del miedo ") y los consiguientes juicios críticos por parte de Romulus (sus obras – dice – le resultan "vacías "), la visita al sótano donde se guarda el atrezzo que se utiliza en la composición de las fotografías, la emotiva interpretación al piano por parte de Romulus – momento en el que empieza a gestar una nueva crisis – ... se produce el estallido al interpelar al músico al fotógrafo y acusarlo de estar detrás de la muerte del joven Scotty, por haber llevado hasta el límite su sádica búsqueda de la expresión del dolor, torturando en sus estancias al joven, movido por un ideal artístico nada compasivo y que buscaba lo sublime en los límites de lo humanamente soportable. Y toda esta acusación avalada por la existencia de un vídeo que otro joven modelo, el también camarógrafo Joey, había conseguido grabar mientras el artista inmortalizaba con su objetivo los gestos de dolor del desdichado Scotty.

La expulsión de Romulus de la casa como consecuencia de su incontinencia verbal le deparará, primero un aparente intento de atropello y posterior huída, perseguido a tiros por los sicarios de Leppenraub, la nueva reificación de Stuyvesant, y después de secuestro por parte de los mismos matones con la intención de recuperar la prueba documental que podría acusar ante los tribunales a su endiosado jefe. Pero en el ínterin se producirá un nuevo encuentro feliz, que permitirá a Romulus no sólo experimentar placenteras sensaciones al hacer el amor con Moira, a la que visita en su cabaña, sino además obtener de ella una información que será determinante para la resolución del caso. Pero si las sospechas de Romulus, hasta ahora, se dirigían hacia Leppenraub sin ningún género de duda, una conversación con Joey, el descubrimiento de la grabación, y la muerte de uno de los sicarios "sin rostro " de Leppenraub que resultó ser un conocido traficante de su barrio, irán apuntando en una dirección insospechada y que a la postre será la que cierre el círculo y dará coherencia a la historia. Todo ello adobado con las nuevas pistas que le aporta otro joven desheredado, el "sin techo " Matthew, que también había recibido la visita de los sicarios y al que le habían dejado un encargo, en forma de marcas en la cara.

La sorpresa llega al final de la cinta cuando Romulus y Leppenraub se encuentran en un vagón del metro en lo que parece que va a ser la detención del asesino. Pero la historia da un giro inesperado. En el mismo vagón irrumpe Joey, el joven que había aportado las pruebas y que había puesto a Romulus sobre la pista. Pero nada es lo que parece. Ni Leppenraub es el asesino, ni Joey otra inocente víctima, ni Romulus un loco irresponsable cuyas palabras no hayan de ser tenidas en cuenta. Ni siquiera los expectantes pasajeros que asisten a la discusión son lo que a primera vista resulta. Romulus, con el asentimiento de Leppenraub, va desenredando el embrollo y ante la contundencia de su explicación Joey no podrá sino admitir que ha sido descubierto: fue él quien mató a Scotty como consecuencia de los celos que sentía por él al ser el preferido del artista. El vídeo no era sino un montaje manipulado en el que a las imágenes de la tortura que el propio Joey había infringido y filmado había añadido fragmentos con la voz de Leppenraub en las que se glosaba la dimensión artística del sufrimiento y la virtualidad estética del dolor. Y más que una prueba para que la policía le pudiera cargar el asesinato, Joey pensaba utilizarla como objeto de chantaje con la amenaza de difundirla entre los círculos artísticos e intelectuales de la ciudad, algo que su narcisismo no hubiera soportado. Todo se precipita como consecuencia de la entrada de Matthew en el vagón ante la incredulidad de Joey. Justo en el momento que se dispone a disparar contra él, al comprender que es su principal testigo de cargo, los aparentes pasajeros que han aguantado pacientemente el relato de los hechos se abalanzan sobre Joey y lo detienen, pues no se trataba de simples usuarios de los servicios de transportes metropolitanos sino de agentes de policía, con una oficial a la cabeza: Lulu.

En la secuencia final Romulus Ledbetter y David Leppenraub comparten una copa sentados ante la barra de un bar, y es el momento en el que la directora procede a hacer el balance de lo sucedido para comprensión del extorsionado y del propio espectador. Sólo una duda le queda a Leppenraub: ¿cómo lo ha descubierto? La respuesta le deja un tanto desconcertado, aunque también complacido. Fue su hermana Moira, menos abstemia en materia sexual de lo que él creía, quien le reveló la presencia de una marca en forma de corazón

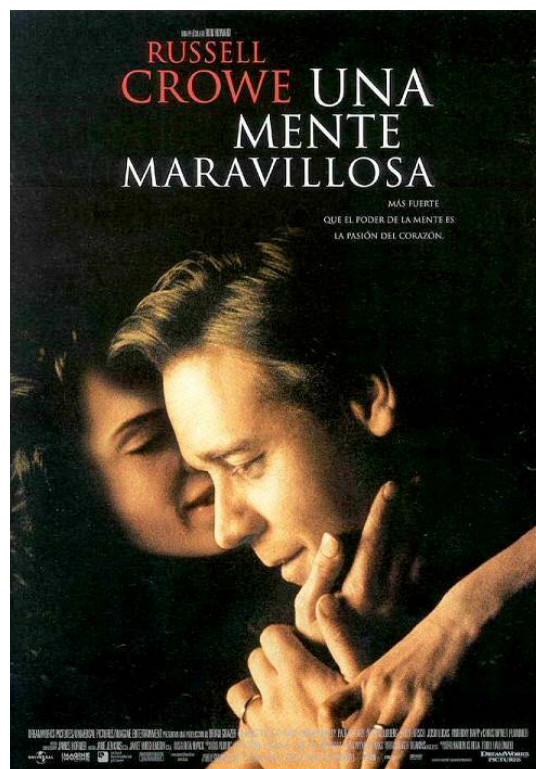
en el trasero de Joey, pero no así en el de Scotty. La sospecha de Romulus, avalada por la falta de referencia de los resultados de la autopsia del cadáver de Scotty a esta cordial circunstancia, se había confirmado. En palabras de Ledbetter: "Matthew me dijo que Scotty tenía un corazón marcado en el trasero, pero no salía en las fotos de los ángeles, ni tampoco en el informe de la autopsia, así que hablé con Moira, pensé que tal vez se había enrollado con Scotty y le pregunté por el corazón. Me dijo que se lo había visto, pero no a Scotty sino a Joey ". Brillante deducción.

Y mientras Ledbetter va contando todo esto, su inseparable Sheila no para de hacerle confidencias al oído y de recomendarle que coja las riendas de su vida. La ocasión para esta nueva irrupción de su ex mujer viene sugerida por la pregunta de Leppenraub: "El éxito es frágil señor Ledbetter. ¿Sabe lo que es tener una musa? " ¡Cómo no lo iba a saber! ¡Él que no consigue prescindir de sus recuerdos y que siempre se le aparece asociada con sus momentos más críticos, pero también de mayor inspiración! Sheila, la musa, concentra en sí esa doble dimensión de la que parece que el artista no pueda escapar: la locura, pero también la genialidad. El tratamiento fotográfico de la directora, intercalando el color con el blanco y negro, las escenas oníricas y de alucinaciones con las de lucidez, lo que está sucediendo con lo que tan sólo pasa por la cabeza de Romulus, todo ello son recursos narrativos que ayudan a enmarcar el protagonismo de Sheila en el ánimo mental de un Romulus Ledbetter que, por encima de todo, proclama su condición de ser libre. Hasta el punto de no querer volver con ellas, con sus mujeres: Sheila y Lulu. La relación con su hija y su ex mujer apunta al que, posiblemente, sea el trasfondo de su conflicto mental; aunque bien es cierto que Kasi Lemmons se ha limitado a sugerirlo al asociar visualmente las crisis con estas figuras femeninas, en especial Sheila Ledbetter. Y si hablábamos de que Romulus acaba reconociéndola como su musa, no es menos cierto que en otros momentos la vive como la figura que lo culpabiliza y que le retrae sus desvaríos; así le llega a decir, para disuadirlo de que continúe con sus pesquisas, que debe demostrárselo a Lulu, que "Lulu necesita un padre, no un Sherlock Holmes chiflado ". Y le advierte: "te vas a meter en un buen lío ". Por eso, no debe

extrañarnos que Romulus, en su delirio, viva la relación con Sheila de un modo ambivalente y que a la postre la sienta también como una intrusa en aquellas ocasiones en las que él intenta vivir no como un paria enajenado sino como cualquier ser humano. Es lo que le sucede cuando hace el amor con Moira y ella se empeña en entrometerse en su mente; la breve conversación que mantienen lo deja todo meridianamente claro: "¿Cómo has entrado en esta cabaña? ", "montada sobre tus sueños ", responde. "Pues sal del mismo modo ", le conmina, "este hombre sin techo que necesita un traje " – en palabras de Bob; y puede que algo más.

El film acaba con la dedicatoria sobreimpresionada: For Billie 1955-1999. Love you baby. Always have, always will. Mientras discurren los créditos, un Romulus muy motivado interpreta al piano envuelto por sus singulares atletas con alas de lepidóptero que le han acompañado en sus alucinaciones a lo largo del film.

Una mente maravillosa (2001)



USA, 2001. **T.O.:** A Beautiful Mind. **Director:** Ron Howard. **Productor:** Brian Grazer, Ron Howard. **Producción:** Brian Grazer Prod. para Universal Pictures / Dream Works SKG / Imagine Ent. **Guión:** Akiva Goldsman, según la biografía escrita por Sylvia Nasar. **Fotografía:** Roger Deakins. **Diseño de producción:** Wynn Thomas. Música: James Horner. **Montaje:** Mike Hill, Dan Hanley. **Intérpretes:** Russell Crowe (John Nash), Ed Harris (William Parcher), Jennifer Connelly (Alicia Larde Nash), Paul Bettany (Charles Herman), Adam Goldberg (Sol), Judd Hirsch (Helinger), Josh Lucas (Hansen), Anthony Rapp (Bender), Christopher Plummer (Dr. Rosen).

Pollá tá deiná canta la segunda oda coral de la *Antígona* de Sófocles. Mucho hay que es enorme, terrorífico, excesivo, monstruoso, violento y pavoroso, pero también brillante, sagaz, práctico y agudo. Maravilloso, en fin. Ese monstruo ambiguo, cuyo carácter misterioso deriva de una extraña enfermedad, no es otro que el ser humano, capaz de avanzar al otro lado del mar canoso "con invernal noto", de agotar la Tierra con el ir y venir "año tras año de los arados", de domeñar la estirpe "de las fieras salvajes" y de conducir al caballo "bajo el yugo que la cerviz

rodea".

A Beautiful Mind, una mente hermosa, es el título de la biografía de John Forbes Nash (1928) escrita por Sylvia Nasar, periodista especializada en economía y verdadera responsable de que la figura del matemático estadounidense haya llegado al gran público. *Una mente prodigiosa* es el título que ha recibido el libro en español. *Una mente maravillosa* la traducción de la película, que tras haber ganado cuatro Globos de Oro acaba de alzarse con otros tantos Oscar, protagonizada por el versátil Russell Crowe.

Pollá tá deiná. Mucho hay que es maravilloso o prodigioso, también, en la mente de este genio que revolucionó antes de cumplir los treinta años la teoría de los juegos y la hizo aplicable a todo tipo de mundos en los que hay seres que entran en conflicto y compiten, de la economía a la biología evolutiva, y que durante las tres décadas siguientes fue un enfermo mental al que se le diagnosticó esquizofrenia paranoide --con ideas autorreferentes, manía persecutoria y delirios mesiánicos, entre vivas alucinaciones ópticas y auditivas--, lo que le impidió seguir investigando. Pero aún es más prodigioso el desenlace de esta historia. La real. Lo que parecía imposible ocurrió hacia finales de los ochenta. John Nash fue recuperando poco a poco el juicio. Llegó a ser consciente de su enfermedad y aprendió a convivir con los fantasmas de su mundo alucinado, a bromear con ellos incluso, según nos cuenta la historia. La filmada. En 1994 se le concedió el Premio Nobel de Economía por sus primeros trabajos. Atrás quedaban, definitivamente ya, los sucesivos internamientos en centros psiquiátricos.

Hollywood, atento siempre a las historias de autosuperación que encarnan el lado luminoso del sueño americano, no podía dejar pasar ésta, que entronca de lleno en las difícilísimas relaciones entre la locura y la genialidad. Con sus claros, pero también con sus muchas sombras. Ron Howard, director que ha firmado títulos como *Cocoon*, *Llamaradas*, *Apolo 13*, *Rescate* y *El Grinch*, ha desperdiciado la oportunidad de convertir el biopic de John Forbes Nash en una reflexión sutil sobre la ambivalencia de lo portentoso, y ha optado por ofrecer de él un perfil tan políticamente correcto que lo convierte poco menos que en el hermano más listo

de Forrest Gump. Ello no obsta para que esta cinta ofrezca momentos de indudable interés o patetismo, como cuando Nash tiene la genial ocurrencia de los juegos cooperativos en una cantina de Princeton, expuesto con originalidad y economía narrativa, o cuando le provocan choques hipoglucémicos. A propósito de esta escena, explica Howard cuál fue la reacción de Nash en un pase privado: "John mantuvo siempre una enorme distancia emocional, aunque durante la escena en la que le aplican un *shock* de insulina tuvo que desviar la mirada porque no podía soportarlo. Fue muy fuerte para mí estar sentado viendo cómo reaccionaba John, pero allí no había terminado todo, porque una vez que la película acabó, Nash me dijo: '*con respecto a la escena del shock de insulina...*', y pensé que iba a criticar lo que habíamos hecho, pero en cambio dijo: '*es algo muy interesante, muy inusual. Nunca había visto nada semejante*'. Seguimos hablando y me di cuenta de que en su memoria había enormes lagunas; si sabía determinadas vivencias era porque alguien se las había contado, porque él sólo tenía una vaga idea de esos sucesos, pero no verdaderos recuerdos."

Una mente maravillosa aprovecha el doble juego entre ficción y realidad en que se sustenta para llevar a cabo un entretenido pastiche de géneros que mezcla el melodrama con el cine de espías, según se refiera a la realidad o a las interpretaciones delirantes del protagonista, y que tiene la habilidad de entretener y emocionar, con el drama humano de un enfermo esquizofrénico, a partes iguales a esa entelequia mediática que se ha dado en llamar "gran público". El mismo que consume palomitas cuando va al cine.

Visionarios (2001)



Título original: Visionarios **País:** España. **Año:** 2001. **Dirección:** Manuel Gutiérrez Aragón. **Guión:** Manuel Gutiérrez Aragón. **Producción:** TVE, Canal +, SOGECINE, MEC (ICAA), Aiete-Ariane Films. **Fotografía:** Color, Hans Burman. **Música:** Bingen Mendizábal. **Montaje:** José Salcedo. **Intérpretes:** Eduardo Noriega, Ingrid Rubio, Enma Suárez, Karra Elejalde, Fernando Fernán Gómez, Luis Tosar, Aitor Mazo, Leire Ucha, José Ormaetxe. **Duración:** 108 minutos. **Color.**

La película comienza con una imponente manifestación religiosa en la playa donostiarra de La Concha, perturbando el veraneo de los bañistas que se solazan plácidamente a la orilla del mar, mientras suena una pegadiza orquesta y su cantante evoca la frivolidad afrancesada de los locos años 20. Clérigos, monjas, beatas, y caballeros seculares de expresión adusta participan en silencio de la concentración integrista que censura a cuantos salen a su paso, con toda la fuerza moral de las imágenes, estampas y pendones que exhiben con el Sagrado Corazón a la cabeza. Estamos en 1932, cuando se ha cumplido más de un año de la caída de

Alfonso XIII y el gobierno de la II República lleva adelante su denuncia del concordato decimonónico que mantenía de manera indisoluble los vínculos estatales y eclesiásticos. No es de extrañar, pues, la consigna que los manifestantes repiten como una letanía solemne que se impone por el eco de sus megáfonos: "Un Estado sin religión es un Estado muerto".

Precisamente un año atrás, en junio de 1931, habían tenido lugar las polémicas apariciones de Ezquioga, un pequeño municipio rural de la Guipúzcoa profunda, donde acudían multitudes de fieles desde que dos pastorcillos aseguraban ver al Ama Birgiña en una ladera del monte Anduaga. Se trataba de una atípica Virgen vestida con manto negro, que llevaba en la mano una espada manchada de sangre y revelaba mensajes de una guerra inminente, generándose la lógica alarma social cuando los medios de comunicación lo traducían como una profecía de catástrofe apocalíptica. Este fenómeno extraordinario se reprodujo en los días siguientes, en el mismo lugar y a la misma hora, hasta provocar una verdadera epidemia de contagio psíquico entre la multitud de asistentes, que se manifestaba en estados de trance, éxtasis y arrobamientos, en medio de la admiración general y la envidia que despertaban aquellos privilegiados. También se producía un gran desconcierto entre los sacerdotes oficiantes porque nunca se había visto nada igual, mientras trataban de ordenar la santificación de aquel culto espontáneo, al tiempo que las autoridades gubernativas se veían desbordadas para mantener el orden público en aquella campa de difícil acceso. Puede imaginarse la inmediata trascendencia social y las repercusiones políticas del acontecimiento cuando al cabo de unos meses eran decenas de miles los devotos que peregrinaban desde los sitios más dispares para contemplar aquel prodigio.

El film recoge esta muchedumbre de variopinta composición, recreándose en el anecdotario cotidiano. Sobre todo, conforme se iba reclutando entre ellos un número cada vez mayor de visionarios, hasta llegar casi a los doscientos que aseguraban recibir el mensaje mariano. Sin embargo, y a pesar del impulso reaccionario del antilaicismo en que estos hechos se enmarcaban, debemos destacar la paradoja de que hubiera de ser la Iglesia quien terminara por desmentir que algo sobrenatural estuviera aconteciendo allí, resolviendo poner fin a la obra de Ezquioga. En la realidad, fue el titular del obispado de Vitoria quien

tuvo el papel decisivo para que el Gobierno Civil atajara por los medios más expeditivos aquella concentración humana, "bajo multa, manicomio, cárcel o destierro". De este modo, aunque el mandamiento dimanara de la esfera gubernativa, la fuente de inspiración era eclesiástica, y así terminó ordenándose que fueran destruidas las imágenes y los símbolos conmemorativos, incluida la cruz del santuario, "porque aquello era un foco de superstición y de locura".

La película nos muestra como discurre la polémica en la vida cotidiana del municipio conforme se ponen en práctica las directrices del nuevo Estado laico: retirar crucifijos e imágenes de la escuela es motivo de creciente hostigamiento para desacreditar al maestro republicano, del mismo modo que los videntes menos creíbles son objeto de bromas y escarnio en las calles, en los trenes o en el mercado. Pero ya se sabe que "el que quiere ver a la Virgen termina viéndola", como oímos afirmar a un lugareño, cargado de ironía acerca de lo que está pasando. Y así, tampoco resulta inverosímil que muchos de los devotos insumisos y hasta sus sacerdotes protectores terminaran siendo apercebidos so pena de excomunión, llegando a calificarse el lugar de non sancto; o que los más recalcitrantes sufrieran sanciones y arrestos para poner fin al escándalo, conforme el conflicto se iba agravando. Eso sí, después de ser sometidos a examen médico y debiendo soportar la humillación de burdas pruebas de firmeza para desvelar su impostura, los más firmes visionarios son sometidos a un careo institucional a cargo de las autoridades civiles, que tampoco consiguen que se retracten en público. Destaca el gobernador republicano encarnado por Fernán Gómez, quien termina por quedar en ridículo cuando pretende tergiversar el testimonio de la alucinada vidente que interpreta Ingrid Rubio a través de la masiva audiencia de la radio.

Un papel decisivo entre los opositores a la santificación de Ezquioga lo tuvo el jesuita José Antonio Laburu –un convincente Karra Elejalde en la pantalla--, por su empeño en desenmascarar unos hechos que consideraba manipulados sobre la superchería popular. Desde su formación cultural y antropológica, este erudito sacerdote especializado en caracterología se esforzó en demostrar las mentiras y simulaciones cercanas a la herejía que allí se producían. No dudó el padre Laburu en recurrir a exploraciones psicobiológicas para impugnar los milagros y negar la

verosimilitud de las apariciones, tanto por la puerilidad de algunos protagonistas como por el insólito número de videntes, que jamás en la historia de las religiones se había producido. Se cuestionaba además la conducta de muchos de ellos, su dudoso autocontrol y la variedad de sus manifestaciones, comparando con los estados inducidos bajo hipnosis o en sesiones de espiritismo. Así se demostró cuando la gente que abarrotaba el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián pudo asistir a la proyección de dos películas sobre los devotos en pleno trance, que habían sido filmadas por el jesuita en el Anduaga con ayuda de un médico y otros sacerdotes. La ridiculización de los supuestos videntes a través del cinematógrafo obtenía su mayor impacto cuando se proyectaba acto seguido otra cinta de alienados, que había sido rodada en un manicomio para demostrar las semejanzas de sus respectivos comportamientos. Unos y otros resultaban así igualmente estigmatizados, por lo que no parece incongruente que meses después siete de los visionarios terminaran siendo ingresados en Santa Águeda de Mondragón, lo cual motivó nuevas protestas por aquella irresponsable intromisión que transformaba el fenómeno de Ezquioga en un tema tabú. Éste es un ejemplo elocuente de las epidemias psíquicas de iluminados que en nuestro país parecen no desterrarse, remitiendo a los mitos vascos de plenilunio y los aquelarres de brujas, dentro de la tradición ocultista de la Euskadi rural y su arraigado paganismo.

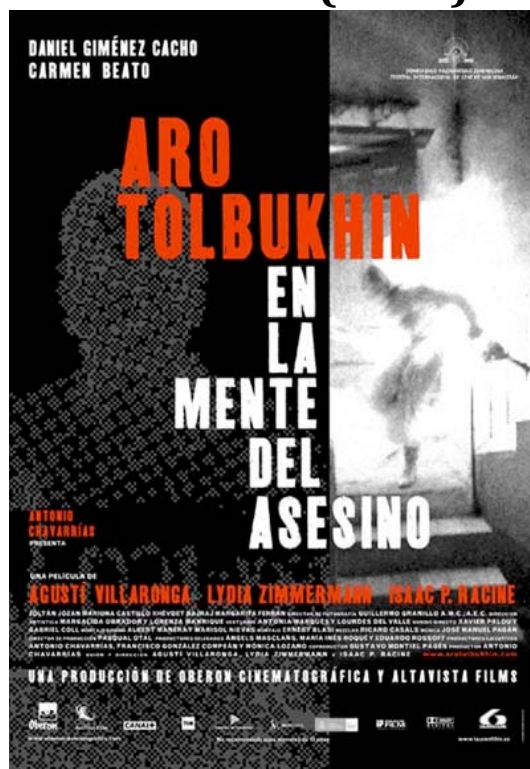
Sugestión inducida o contagio emocional por el mimetismo entre personalidades débiles en plena euforia de masas, cualquiera de las interpretaciones psicológicas que se propusieron sobre las apariciones, siempre resultaba mediatizada por el fenómeno religioso y el marco político en que se producía. Hasta que se aventuró la hipótesis pavloviana de que los estigmas de alguna vidente podrían haber surgido como reflejo condicionado bajo el estímulo de una poderosa energía psíquica, individual y colectiva; todo antes que atribuirse a improbables fuerzas sobrenaturales el estado de disociación mental que allí se producía y que era lo único objetivable desde la mirada científica. Pero lo más sorprendente es que fuera de la diócesis de Vitoria de donde partió la instrucción de "manicomiar a todo el que dijera haber visto a la Virgen" y de encarcelar por "estafa y sedición" a todo el que apoyase las apariciones. De los individuos internados, sólo tres de ellos, un varón y dos hembras, fueron diagnosticados de

"oligo-frenismo", compatible con cualquier experiencia de visiones. Ninguno de ellos "manicomiable", según los certificados de los médicos, que apreciaron una intencionalidad de las autoridades de imponer el orden público, antes que una necesidad asistencial entre sus motivos de internamiento.

Es particularmente llamativo el hecho de que fueran los representantes episcopales quienes desautorizasen a los involucrados en esta causa, implicando a las damas de Acción Católica en la manipulación de los más destacados de ellos, como la película recoge a través del personaje de Emma Suárez. Algo semejante ocurre con las instituciones psiquiátricas y las autoridades judiciales, hasta conseguir que se negara cualquier contenido sobrenatural a unas supuestas visiones de la Virgen que transgredían las fronteras entre la fe y la ciencia. No es menos destacable el agrio enfrentamiento que se produjo en el seno de la Iglesia, hasta promoverse la descalificación de sus más autorizados defensores por las mismas razones, urgiéndose el respaldo del Santo Oficio para que el Vaticano pudiera dar oficialmente por concluida la polémica.

Sin duda el clima sociopolítico de la II República, tras la caída del sistema tradicional de valores de la Monarquía pudo resultar favorable a la exacerbación de los sentimientos religiosos, que podrían haber sido inducidos fácilmente por la difusión del milagro de Fátima en las escuelas. El mensaje apocalíptico de la España y la anti-España enfrentadas era una batalla entre la religión y el ateísmo podría ser compatible con la cruzada por la civilización cristiana y la barbarie que reclamarían poco después los principales prelados. Pero ni la Guerra Civil logró extinguir totalmente aquellos ritos, ni el franquismo pudo evitar que el orden público fuera alterado, por lo que los más contumaces de los videntes sufrieron la dispersión del destierro, antes que obtener la credibilidad que la España nacional-católica les negaba. Una llamativa paradoja, que hoy no deja de sorprendernos cuando algunos sectores de aquellos valles vuelven a tomar iniciativas para plantear el regreso de nuevos visionarios.

Aro Tolbukhin. En la mente del asesino (2002)



México-España

2002.

94m.**Dirección y Guión:** Agustí Villaronga, Isaac P. Racine, Lydia Zimmermann.
Intérpretes: Carmen Beato, Daniel Jiménez Cacho, Eva Fortea, Mariona Castillo, Zoltán Józán.

Estamos ante una película que sigue la línea marcada por Fritz Lang en *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), una estremecedora reflexión sobre la violencia psicopática y la dificultad de comprender las razones que la provoca enmarcándola en el contexto social en el que los crímenes se produjeron. No hay nada en esta cinta que se acomode al imaginario creado por el cine comercial americano en el que el asesino psicópata sólo es una excusa para incrementar hasta la obscenidad dosis crecientes de una violencia cada vez más sofisticada y barroca; en el que los asesinos componen sus crímenes como si de pequeñas y monstruosas obras teatrales se tratara; en el que los psiquiatras forenses sólo sirven para clasificar entomológicamente el *modus operandi* de cada uno de ellos. Series reiterativas de películas -como las de *La noche de Halloween* (*Halloween*, John Carpenter 1978 y la interminable serie de *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham 1980)- han transformado a los psicópatas en una especie de héroes inversos, personajes que encarnan en estado puro las tendencias sádicas que se esconden en las personas normales.

El psicópata así constituido produce una serie de efectos perversos del cual es el más evidente la popularización de una violencia irracional y falsa. El psicópata reforzaría la "ilusión de la locura", un retorno esencialista que acepta la existencia de una diferencia radical entre cuerdos y dementes y anula cualquier gradación; una ilusión que rompe con toda la tradición humanista de tratamiento de la enfermedad mental regresando a un punto de vista pre-ilustrado. El psicópata recoge en su actuación la vieja imagen del endemoniado o del alunado, un monstruo que sólo conserva de humano su aspecto exterior. Por extensión, lanza una sombra general de sospecha sobre el enfermo mental al reducir toda la causalidad a la presencia o no de la locura y asociándola indisolublemente a la violencia y la agresión, una situación que las estadísticas insisten en desmentir señalando que sólo una minoría de los enfermos mentales son socialmente peligrosos y que, desgraciadamente, los ataques que producen afectan principalmente a personas de su entorno familiar. El tópico, además, consolida en el imaginario colectivo un reduccionismo elemental inaceptable desde la perspectiva psiquiátrica, ocultando las dimensiones mucho más amplias del problema de los sociópatas para la convivencia al limitarlo a la amenaza de los criminales psicopáticos. Por último, deja de lado la estructura de la sociedad donde los crímenes se llevan a cabo, una referencia social imprescindible que ha faltado en la mayoría de las películas que han popularizado el tópico y que supone siempre una advertencia moral y política. Como decía el mensaje que finalizaba la película *El estrangulador de Boston*: "Esta película ha acabado, pero la responsabilidad de la sociedad para la detección y tratamiento de los violentos existentes entre nosotros acaba de comenzar". Es aquí donde comienza *Aro Tolbukhin*

En Mayo de 1982 fue ejecutado en Guatemala Aro Tolbukhin acusado de quemar vivas a 7 personas. Aro apareció en la sala del hospital de la misión de la que era encargado y roció con gasolina a los pacientes presentes, incluidos mujeres y niños. Los niños reían, creían que era una broma. Aro, de repente, les prendió fuego transformándolos en llamas humanas y a la sala en un infierno. Todo era incomprensible. ¿Era el mismo Aro que había defendido a los pacientes del hospital con riesgo de su vida ante los grupos de militares que irrumpían en

la misión buscando guerrilleros? ¿El mismo Aro que ayudaba y se ocupaba de los enfermos, siempre dispuesto a colaborar?

El enigma Tolbukhin no afecta sólo a este cambio brusco de personalidad, afecta a la misma identidad del sujeto. ¿Quién era Aro Tolbukhin? Se presentó andando medio muerto de fiebres en la misión. Afirmaba que era un antiguo marinero húngaro que había arribado a Guatemala tras quince años de vagabundeo. Le fue salvada la vida por la dedicación de una monja con la que estableció un fuerte vínculo de admiración que ocultaba un creciente amor. El país está en medio de una cruel guerra civil con grandes desplazamientos de población y una política de asesinatos y genocidio de los indígenas por parte del ejército. Patrullas militares llegan a la misión, examinan a los enfermos buscando cómplices de la guerrilla. Si son heridos de bala, quieren llevárselos consigo o sin más trámite los matan allí mismo. El sacerdote, las monjas, entran en un macabro juego de tira y afloja en el que unas veces ganan y consiguen rescatar de las garras de los militares a los enfermos y refugiados, pero otras pierden y han de soportar la visión de la brutalidad de los uniformados. Aro es una ayuda imprescindible, pugna como el que más por parar los pies a los militares. En el peor de los casos, evitará a las monjas las peores tareas y llevará a los ejecutados a una fosa común donde quema los cadáveres.

La película- mitad reconstrucción, mitad documental- nos muestra los intentos de Aro por acceder a una estabilidad personal en medio de esa locura. Apadrina a un huérfano del que también se encariña la monja que le salvó la vida. Sospechamos que en su mente ronda la idea imposible de una familia feliz. Pero el niño muere ahogado en una acequia mientras acompañaba a Aro en la recolección de hierba para los animales. Es el detonante. Aro se entrega a la bebida. Intenta violar a la monja que acude a consolarlo. Una vez le había contado que en el pasado fue poseído por un demonio. En un estado psicótico, dominado por esta vivencia de trance y abducción, huirá a la selva. Cuando regresa, la monja ya no estará. Ha pedido ser trasladada. Vemos que es entrevistada - retrospectivamente- para que hable de Aro, ya colgados los hábitos. Lamenta que las cosas sucedieran así, que todo preparara la tragedia, incluido el escondido amor de Aro que ella confundió con un esfuerzo desinteresado por los demás.

Aro regresa a la misión más agresivo y solitario. Siempre está bebiendo. Le vemos rondar por los caminos y entrar en los bares en busca de presas. Una indígena embarazada acepta la bebida que le ofrece Aro y le lleva a su chabola. Aro la violará, matará y quemará el cadáver junto con su choza. Es el primer crimen. Después, contemplamos la matanza de la misión. Aro es detenido. Se confiesa autor de las muertes de cinco mujeres embarazadas a las que había violado y quemado. Añadirá más de diecisiete muertes de mujeres en estado en su deambular antes de llegar a Guatemala. Los datos son confusos. De hecho, y esto es lo más espantoso, Aro podría haber seguido matando indefinidamente si él mismo no hubiera precipitado su detención con el ataque a los enfermos de la misión. ¿A quién importa una de la multitud de mujeres solas, que malviven de la mendicidad o de pequeños trabajos? ¿A quien importa un crimen cuando todos los días las cunetas están llenas de asesinados por la policía y el ejército? Si Aro hubiera sido un psicópata asesino bien organizado, habría permanecido libre como el viento. Pero sus crímenes, simples y chapuceros, responden a una compleja problemática psíquica. Aro es un asesino afectado por brotes esquizofrénicos intermitentes. Es su origen lo que la película intenta aclarar, reconstruyendo la vida de Aro en su Hungría natal.

La infancia y juventud de Aro transcurre bajo el impacto provocado por la muerte de su madre, que muere de parto al dar a luz a sus dos hijos gemelos: Aro y su hermana Selma. Los niños creen que su madre está viva porque el padre entra todas las noches a hablar con ella en su habitación, que conserva como un santuario. Encima de la cama están dispuestas sus ropas como si ella estuviera allí viva y durmiendo. El padre abandona el hogar largas temporadas por motivos de trabajo. Los hermanos crecen solos en la casa aislada en medio de la llanura. Ya adolescentes, tienen relaciones incestuosas que acabarán con el embarazo de Selma. El padre, avisado por el ama que ha quedado a cargo de los niños y de la casa, regresará para deshacer el entuerto casándola con el hijo de un vecino frente al odio y el rencor de Aro. La noche de bodas la novia aparece envuelta en llamas en el comedor familiar: se supone que, por accidente, un quinqué ha prendido sus vestidos. La muerte de Selma hunde a Aro que acabará huyendo del país en medio de la noche en la confusión provocada por la revolución del 56. Uno

más de la masa de fugitivos que pasará la frontera.

Esta reconstrucción es, sin embargo, dudosa. La periodista, a la que hemos seguido en sus entrevistas a Aro en la prisión y sobre las que se ha fundado la mayor parte de la reconstrucción, quedará estupefacta cuando, en la última entrevista, Aro le diga, desesperanzado y hermético, que le ha hablado de su infancia para entretenerla. Los datos que sobre Aro dio el ama en sus declaraciones quedan aislados de la interpretación que él mismo había ayudado a edificar con su relato. Así, la mente del asesino nos sigue resultando vedada. No cabe más que realizar suposiciones, conjeturas sobre qué pudo llevarle a hacer lo que hizo. Desgraciadamente, es esta la situación real a la que se enfrenta la psiquiatría forense en los casos de asesinos múltiples. No hay, por ahora, una razón definitiva que explique la génesis de sus actos. Hay algo inquietante -lo que los propios forenses denominan "lado oscuro"- que no acaba nunca de quedar a la luz, pero que remite a la propia naturaleza humana. La conducta desviada es siempre compleja, las circunstancias sociales tienen su peso, las indagaciones son tentativas; pero así han discurrido los avatares de la psiquiatría, entre la inaccesibilidad neuroquímica del núcleo más íntimo de la psique del hombre y el influjo innegable de su entorno ambiental. Y en esta dificultad radican su gloria y su fracaso. Frente a la tranquilizadora -y absurda, por simplista- lista de tópicos del cine comercial, *Aro Tolbukhin* muestra un honrado intento de reconstruir todos los elementos de un caso, sin obviar ninguno de ellos ni amagar la dificultad moral de juzgar. ¿Aro es culpable de sus actos o víctima de fuerzas internas poderosas que anulaban su capacidad de juicio? La respuesta no es ni blanco ni negro. La gradación es el signo de la realidad psíquica. Los matices ausentes en el cine comercial brillan aquí con intensidad.

Spider (2002)



Gran Bretaña, 2002. **T.O.:** Spider. **Director:** David Cronenberg. **Productor:** David Cronenberg, Samuel Hadida para Artist Independent Network/Grosvenor Park/Metropolitan Films/Helkon SK. **Guión:** Akiva Goldsman. **Fotografía:** Peter Suschitzky. **Música:** Howard Shore. **Montaje:** Ronald Sanders. **Intérpretes:** Ralph Fiennes (Spider), Miranda Richardson (Sra. Cleg), Gabriel Byrne (Hill Cleg), Lynn Redgrave (Sra. Wilkinson), John Neville (Terréense), Bradley May (joven Spider).

Proyectados sobre unas manchas inidentificables que sugieren las de los tests de Rorschach, los títulos de crédito ya nos van sumergiéndolo en una atmósfera tan inquietante como la propia personalidad del protagonista del film. Eso si antes no nos habíamos introducido ya con la mera visión del cartel con que se anuncia en nuestro país: el perfil de Ralph Fiennes (protagonista también de *El paciente inglés*) al que se sobreimprime una araña que ya ha tejido una tupida tela que viene a ocupar el cerebro --la mente-- de Spider.

Ese motivo que de forma tan directa nos anuncia el film opera como un peculiar *hilo conductor* a lo largo de los 98 minutos que dura la película. La singular textura de ese sedoso material, resistente, elástico, pero también pegajoso, le juega una mala pasada a Cronenberg que no sabe muy bien cómo quitárselo de las manos. Si lo que pretendía era darle consistencia visual al relato, ligando episodios del pasado y del presente, lo cierto es que consigue desmotivar al espectador que acaba aburriéndose de tanto tejemaneje. El resultado es un film

bastante enmarañado, no sabemos si como consecuencia de su fidelidad a un texto más espeso que profundo (la novela homónima de Patrick McGrath) o por las indecisiones del propio director a la hora de definir el tratamiento que tenía que dar a su historia. Muy probablemente la responsabilidad sea compartida.

La película oscila entre el relato de un crimen, contado por el joven que vivió los hechos de niño (nos estaríamos moviendo en el terreno del *thriller*) y las ensoñaciones de un esquizofrénico que en su delirio *se monta una película* y acaba provocando una situación de grave riesgo (nos situaríamos así en el terreno del cinema psicológico de más difusos contornos). El puente entre una y otra historia lo establece la figura de Spider, una especie de testigo de cargo, un omnipresente personaje que, como ya hiciera Bergman en *Fresas Salvajes*, va levantando acta de cuanto sucede; esa tarea notarial deja su efecto en un mugriento cuaderno en el que de forma compulsiva el protagonista va haciendo anotaciones siguiendo un curioso sistema de distribución del papel.

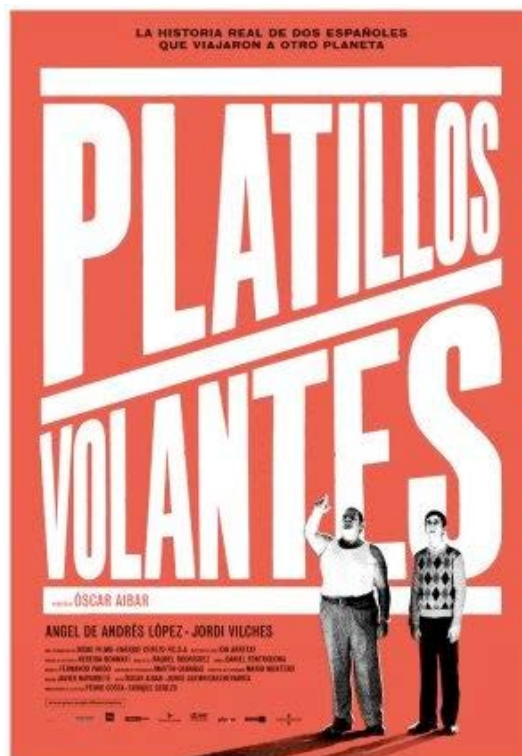
El problema que nos traslada Cronenberg será el de saber si efectivamente aquellos acontecimientos sucedieron *en realidad* si, por el contrario, discurren tan sólo por la mente del protagonista. Si como recurso narrativo podría ser sugerente esta alternativa al *flash back* más convencional, la excesiva recurrencia lo convierte en un elemento cargante. El interés psicopatológico que pudiera tener el personaje de un Spider adulto, encerrado en sí mismo y musitando continuamente palabras ininteligibles, se ve ensombrecido por las dudas que nos asaltan sobre su pasado infantil. El director no nos aporta información suficiente como para que podamos decidir si el niño Spider sufría un complejo edípico de tal magnitud que le alteraba totalmente su percepción de la realidad o si, por el contrario, fue víctima del trauma del asesinato de su madre a manos de su padre y la posterior suplantación por parte de una prostituta más que excesiva.

Requerido sobre la intencionalidad del guión, el propio Patrick McGrath admitía esa ambigüedad y reconocía que oscilaba entre la veracidad del relato de Spider ("Decidí que el hijo menor del fontanero, que estuvo presente en todos los terribles acontecimientos que se desataron cuando era niño, narraría la historia

cuando ya fuera adulto") y la posibilidad de que todos sus recuerdos estuvieran distorsionados y fueran producto de una mente enferma ("Lo que empezó como una historia sobre un fontanero asesino, acabó convirtiéndose en una minuciosa investigación sobre la psique esquizofrénica").

Spider, que casualmente fue presentada en Cannes el mismo día que *Sweet sixteen* de Loach, ha dejado pasar una buena oportunidad para reflexionar sobre la locura y sus condicionantes sociales y familiares. Lo fallido del intento se hace todavía más patente cuando comprobamos el escaso tratamiento que le dedica al sistema asistencial inglés, prácticamente reducido a la anécdota de una antipática y autoritaria Sra. Wilkinson, una especie de gobernanta con más dotes castrenses que sanitarias. La ocasión de haber deslizado algunas pinceladas críticas sobre la herencia del thatcherismo se le ha escapado a Cronenberg. Uno no puede evitar acordarse de otra película reciente, *Elling*, y establecer odiosas comparaciones; máxime si evocamos la primera secuencia de ambos filmes (llegada en tren a una estación) y algún detalle (la superposición de camisas) que busca la complicidad del espectador.

Platillos volantes (2003)



España, 2003. Duración: 99 min. **Dirección:** Oscar Aibar. **Producción:** Pedro Costa. **Argumento y Guión:** Oscar Aibar y Jorge Guerricaechevarría. **Fotografía:** Mario Montero (color). **Música:** Javier Navarrete. **Intérpretes:** Ángel de Andrés López, Jordi Vilches, Macarena Gómez, Pere Ponce, José Luis Adserías, Leo Bassi.

La película comienza con un hallazgo macabro: agentes de policía buscando las cabezas de dos individuos cuyos cuerpos yacen decapitados en la vía férrea de Torrebonica, un triste apeadero de irónica elección, cercano al municipio barcelonés con el que se denominó el suceso -el caso Terrassa-. Aparentemente se trata de un suicidio llevado a cabo por dos hombres que habrían adoptado su decisión conjunta por alguna razón desconocida, hasta que el inspector encuentra en el bolsillo de uno de ellos una nota manuscrita. Se trata de un mensaje póstumo que los fallecidos tuvieron la precaución de escribir, de forma apresurada, para justificar la fatalidad de su conducta: *"Los extraterrestres nos llaman. Pertenecemos al infinito"*.

Otras cartas más elaboradas remitidas por los mismos autores llegarían en días sucesivos a diferentes destinos de alcance mucho más selectivo: la Secretaría General de la ONU y las presidencias respectivas de la URSS y Estados Unidos. Algunos medios de comunicación también recibieron parecidas misivas en las que se revelaba su contenido, que apelaba a la paz y la concordia en el universo, promoviéndose contactos entre seres vivos al más alto nivel interplanetario. *Rasdi y Amiex*, como se rebautizaron los promotores, iniciaban su particular cruzada redentora mediante la inmolación de sus cuerpos terrestres para "*unirse con Ellos en el centro galáctico*". Pocos días antes el periodista Màrius Lleget, también destinatario de una de las cartas, había pronunciado una conferencia acerca de los OVNIS, tema sobre el que escribiría varios libros, entre otras obras de divulgación científica y asuntos de interés astronómico. A partir del trágico incidente, el escritor catalán experimentó un sentimiento de culpabilidad que le hizo expresarse con mayor cautela, manejando con prudencia autocrítica sus argumentos sobre los fenómenos ufológicos con el fin de evitar la influencia negativa que pudieran tener estos hechos sobre individuos receptores con posibles anomalías psíquicas.

Estamos en la España de 1972, en los últimos años del tardofranquismo, donde el obsoleto uniforme de "los grises" constituye un fiel reflejo del color anodino de la época, una rutina de silencio impuesto en la que nunca pasa nada y las gentes conviven en una interminable calma tensa. Las noticias del telediario filtran cualquier atisbo de subversión o cuestionamiento del orden establecido, excepto cuando algún acontecimiento novedoso reclama la atención de los espíritus más inquietos, aunque sea sobre asuntos muy alejados de nosotros. Los extraterrestres, por ejemplo, que no parecen tener mucho que ver con nuestra cultura y, sin embargo, cada vez hay más españoles que aseguran haberlos avistado en los lugares más diversos: en las afueras de Madrid o en la costa mediterránea; en Sierra Morena o en Galicia. Incluso en alguna discreta población manchega como Albacete, donde todavía hoy se habla de aquellos "hombres de negro" que protagonizaron una sonada anécdota a mediados de los cincuenta. Claro que el cine americano ya venía reflejando el psicoambiente propicio a la paranoia que se diseñaba desde el Pentágono durante los años más crudos de la

guerra fría; un estado de alerta universal ante la posible irrupción de algún poderoso enemigo externo que pudiera poner en peligro la vida en nuestro planeta. *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951) - cuyas escenas son mostradas en el film- recoge con exactitud los tópicos de este cine de platillos volantes, embajadores de civilizaciones más avanzadas que surcaban los espacios siderales para evitar una conflagración intergaláctica, portando códigos indescifrables y mensajes de advertencia con toda la parafernalia de los expedientes X y las misiones ultrasecretas. En el fondo, una metáfora en clave de ciencia-ficción sobre los peligros del holocausto nuclear, con la excusa del enfrentamiento entre marcianos y terrícolas que parecían representar con exactitud los roles respectivos de las grandes potencias.

Así que no es de extrañar que estos ángeles futuristas encontraran adecuada réplica benefactora entre los espectadores de las salas de cine de los lugares más recónditos. Incluso el No-Do difundía la imagen del profesor Sesma, un atípico funcionario de Telégrafos, escritor de historietas de detectives y pasatiempos crípticos, que vino a ser una especie de Adamsky -pionero del contactismo anglosajón- a la española. Aquel poeta iluminado con aficiones cabalísticas lideraba el colectivo BURU, una insólita Sociedad de Amigos de los Visitantes del Espacio que mantenía una tertulia semanal de en el famoso club de "La Ballena Alegre", donde hizo valer la extrema receptividad de su lema personal: "*creérselo todo mientras no se demuestre lo contrario*". Por todas partes se sucedieron iniciativas semejantes motivadas por el interés esotérico de los hechos, y no faltaron los genuinos representantes de la picaresca tradicional prestos a sacar provecho de los incautos, como el inefable profesor Karma a quien vemos en esta película actuando ante un nutrido auditorio de ufófilos, rendido ante los prodigios de sus hallazgos pseudocientíficos. Y si aquellos hombres de suerte habían tenido el privilegio de tomar contacto con los alienígenas, ¿porqué no podrían ser ellos los siguientes *contactados*? Con este sueño de predestinación se evade el joven Juan de la alienante rutina cotidiana en la empresa textil donde trabaja, entre la reprimida estrechez de su novia formal y la voluptuosidad insaciable de la mujer de su patrón, que le permite desfogarse con algún alivio pasajero. Hasta que recibe con emoción el primer mensaje de que sus deseos

serán cumplidos. Pronto establece fluida relación con su valedor, un obrero de la misma fábrica curtido en luchas sindicales y desencantado del quehacer político, que mata el tiempo entre telares y máquinas a la espera de que llegue su momento y pueda ofrecer al mundo su mediación entre los grandes, convencido de la magna valía de su cometido.

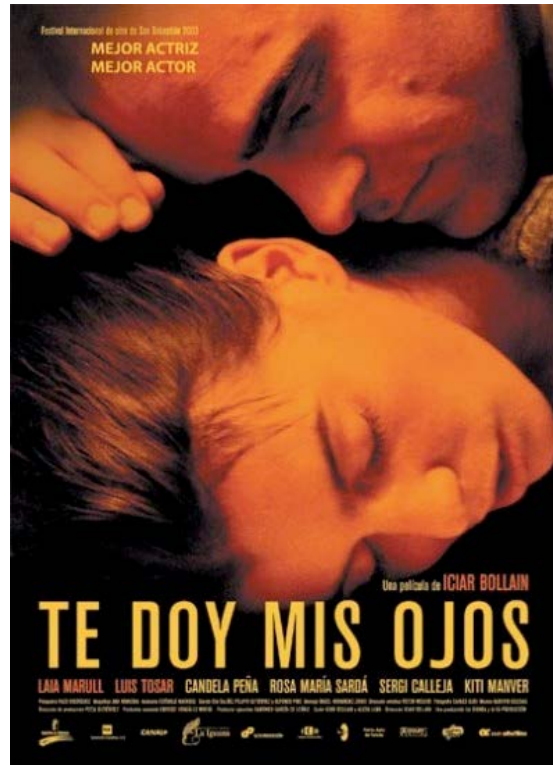
A partir de ahí asistimos a la puesta en escena de un desarrollo paranoide de manual universitario. Se trata de una *folie à deux*, según la clásica denominación de la psicopatología clínica francesa para la locura compartida entre dos sujetos, uno de los cuales es el psicótico inductor y el otro su receptor y copartípe en la aventura delirante. Aunque cabría matizar que en este caso ambos no hacen sino incluirse juntos en una más amplia locura colectiva, urdida desde lejos muchos años atrás, que guarda toda la similitud de captación que tienen las sectas y criptogrupos en tanto que estructuras cerradas que se retroalimentan por impregnación cultural de la fidelidad sumisa de sus creyentes y adeptos. No obstante, el mayor interés del film reside en la verosímil ascensión de ambos protagonistas -de acertada fisonomía y personificación-, a la galaxia suprema del delirio, para lo cual deberán esquivar por la calle el espionaje de los hombres de negro y eludir la agobiante intromisión de las familias en sus lecturas y sus experimentos de trance y contacto espiritista. Y si es preciso se tira la tele por el balcón, que ya está bien de tanta propaganda y rollo barato con el que se entontecen las amas de casa alienadas, como justifica el abducido José/Angel de Andrés, impecable en su habilidad para encarnar la escalada autista del obrero incomprendido por sus soliloquios y manías rituales, su jerga ininteligible y su absurda dieta vegetariana que le purifica y le hace insensible al dolor físico, hasta alinearse en el bando de los esquirols. Después, una encendida soflama a los operarios llamando a parar las máquinas para detener el poderío del capital y las multinacionales, le ayuda a recuperar su dignidad sindicalista ante una atónita policía que vacila sobre el contenido de su discurso justo antes de emprender una carga represora empleándose a fondo.

Quienes ya no dudarán son sus antiguos compañeros del taller, que les dan una cita clandestina a ambos, tras acreditar su compromiso con la causa obrera en una evidente demostración de que en el momento decisivo su discurso

deliroide puede servir igual para una arenga revolucionaria que para definir la causa alienígena. Hasta que se produce el brusco choque con la realidad, como suele ser el final obligado de los delirios en las batallas que promueve la razón perdida, que acaba con la detención de la plana mayor del textil y la confirmación de sus sospechas de traidores colaboracionistas. Las escenas de torturas de la Brigada Político Social en los sótanos de los calabozos de Vía Layetana nos llevan a una época no tan lejana en la que la realidad era administrada a golpes por quienes detentaban el poder con mano firme y violencia nada contenida.

Escarmentados de todos; de amigos, compañeros y familias; de frustrados avistamientos y de trucos oportunistas, nuestros héroes marginales sólo tienen por delante el camino seguro del delirio contactista que parece más sólido y mejor estructurado conforme se acercan al final de sus vidas, ya definitivamente mutadas y abducidas en un viaje galáctico sin retorno. El estremecedor desenlace, apenas suavizado por una incongruente escena de paz multiétnica en una arcadia idílica, demuestra el imposible acuerdo entre razón y sinrazón que parecen discurrir tan cerca, y a la vez tan lejos, en paralelo, como la engañosa cercanía de los rieles del ferrocarril en el que eligen emprender su periplo ultraterreno poniendo fin a su existencia

Te doy mis ojos (2003)



España, 2003. Color. 106 minutos **Dirección:** Icíar Bollaín. **Guión:** Alicia Luna, Icíar Bollaín. **Producción:** Santiago García de Leániz. **Distribuidora:** Alta Films. **Fotografía:** Carles Gusi. **Música:** Albert Iglesias. **Intérpretes:** Laia Marull (Pilar), Luis Tosar (Antonio), Candela Peña (Ana), Rosa María Sardá (Aurora), Sergi Calleja (terapeuta), Dave Money (John), Nicolás Fernández Luna (Juan), Elisabet Gelabert (Lola), Chus Gutiérrez (Raquel), Elena Irureta (Carmen), Kivi Manver (Rosa).

El drama de los malos tratos en la pareja -con mayor perjuicio para la mujer, según la terrible evidencia de las estadísticas- es un tema por el que el mundo del celuloide siempre ha mostrado interés. Ligado a los problemas del alcoholismo, los celos o al perfil psicopático de ciertos protagonistas masculinos, o también tratado como problema específico, lo cierto es que ha estado presente a lo largo de toda la historia del cine. Pero ese interés se ha incrementado durante la última década a tenor del número de películas que se han venido estrenando, quizás como consecuencia de la mayor difusión pública de un problema tradicionalmente silenciado. Hollywood, pionera en todo lo que al cine se refiere, ya nos avisaba en su estilo habitual con la cinta de Joseph Ruben, *Durmiendo con*

su enemigo (*Sleeping with the enemy* 1991), en la que una acosada y maltratada Julia Roberts había de padecer al psicópata de su compañero de cama. Algo más tarde, el "bueno" de Harrison Ford mostraba en *Lo que la verdad esconde* (*What lies Beneath*, 2001) su lado más oscuro acosando a su bella esposa, Michelle Pfeiffer, al descubrir que ésta conocía su turbio pasado criminal. Aparentemente se trata de un suicidio llevado a cabo por dos hombres que habrían adoptado su decisión conjunta por alguna razón desconocida, hasta que el inspector encuentra en el bolsillo de uno de ellos una nota manuscrita. Se trata de un mensaje póstumo que los fallecidos tuvieron la precaución de escribir, de forma apresurada, para justificar la fatalidad de su conducta:

El cine español viene ocupándose últimamente de este problema con gran decisión y enorme valentía. Así lo atestiguan películas como *Amores que matan* (1996) de Juan Manuel Chumilla o *Sólo mía* (2001) de Javier Balaguer. La presencia diaria de casos de maltratos en los medios de comunicación ha llevado a la sociedad a un grado de sensibilización al que el cine no podía ser ajeno. Y aunque no haya sido el primero de los recientes filmes españoles en ocuparse de la violencia de género, hay que reconocerle al de Icíar Bollaín el acierto de haber conseguido un tratamiento singular que, sin caer en la denostada equidistancia, ha intentado comprender, que no justificar, ambas partes. La directora ha sido muy consciente del riesgo que corría de que su película no se entendiese o de que incluso se la pudiera tachar de "tibia" con el mundo de los maltratadores, pero si la recepción por parte de los espectadores y de la crítica es un dato a tener en cuenta, habrá que concluir que el peligro se ha conjurado.

Antes de ponerse manos a la obra, Icíar Bollaín, no dudó en zambullirse entre maltratadores que estaban sometidos a terapia grupal o en colectivos de mujeres que habían sufrido esa terrible experiencia. Así, contó con el asesoramiento de una de las personas que mejor conoce este fenómeno, el profesor de la Universidad del País Vasco Enrique Etxebarúa, experto en psicoterapia de maltratadores, y con la colaboración de la Asociación María Padilla, de Toledo, que trabaja habitualmente con mujeres víctimas de malos tratos. La localización de la historia en esta ciudad no ha sido casualidad, ya que además de su atractivo y su idoneidad para el guión, se contaba con la

complicidad de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, pionera en una Ley de Prevención de Malos Tratos y Protección a las Mujeres Maltratadas. El resultado de todo ello ha sido la traducción al celuloide de la novela de Alicia Luna, *Libro de Familia*, que da continuidad a la pareja protagonista de un cortometraje anterior, *Amores que matan* (2000), con el que Icíar Bollaín se había introducido en este dramático tema

Ya el principio del film nos avisa de la tensión que vamos a soportar: el espectador no puede zafarse de la angustia que está viviendo Pilar en la primera secuencia, cuando por la noche despierta a su hijo para que a toda prisa abandonen el domicilio familiar y busquen refugio en casa de su hermana Ana. El motivo: no poder soportar más las humillaciones y agresiones de todo tipo a las que Antonio, su marido, la viene sometiendo a lo largo de sus nueve años de matrimonio. La escena en que Pilar se da cuenta, al llegar a casa de su hermana, de que ha huido en zapatillas, será uno de los pocos guiños por parte de la directora para rebajar la tensión emocional, aunque sin dejar de constatar el estado de miedo y desesperación de la víctima.

Luis Tosar, que es quien interpreta a Antonio, el maltratador, borda una vez más su actuación en un papel que le viene resultando familiar; además de su intervención en el anterior cortometraje de Icíar, ya había tenido ocasión de enfrentarse con otros personajes problemáticos, al borde de la patología psíquica (*El lápiz del carpintero*, *Los lunes al sol*). Bollaín no se conforma con mostrarnos su carácter violento, su falta de control y su angustiada inseguridad, sino que nos sugiere elementos psicogénicos para que podamos entender su personalidad atormentada: una baja autoestima, directamente relacionada con su historia familiar, una relación humillante con un hermano que además es su jefe, una escasa valoración por parte de su madre. Ciertas apelaciones dan a entender que su odio a lo femenino tiene que ver con ese desdén que él ha sentido de su madre. Algunas claves analíticas permiten al espectador empatizar con Antonio en un intento de racionalización que permita comprender por qué se comporta así. Pero al margen de interpretaciones psicodinámicas, asistimos a la descripción de un proceso de absoluta credibilidad clínica: la evolución de un cuadro predelirante, monotemático y construido sobre una celotipia, hacia una trastorno

paranoide que se agrava con el recurso sistemático al alcohol, desinhibiendo las conductas más hostiles y descargas de intensa explosividad.

Hay que decir además que el lugar de la madre no sale muy bien parado si tenemos en cuenta que la de Pilar, Aurora, a quien interpreta espléndidamente Rosa María Sardá, es una señora con un dudoso currículum afectivo, por más que se empeñe en disimularlo, intentando proyectar en la supuesta felicidad de sus hijas sus frustraciones matrimoniales. El suyo parecía haber sido un matrimonio no demasiado satisfactorio con un militar del que sus hijas poco habían podido saber. Sus visitas al cementerio y los comentarios que allí hace, le dan un tono tragicómico rayano con el patetismo: el de una persona que quiere mantener una apariencia de normalidad, a pesar de que conoce como nadie el drama que se esconde en el matrimonio de su hija, pero que en su terrible inconsciencia se permite aconsejarle que vuelva con su marido, ya que *"lo peor que le puede suceder a una mujer es estar sola"*. Ese desagradable papel, perpetuar la insufrible situación mediante la ocultación del drama en la privacidad conyugal del hogar, queda de esta manera singularizado en la madre como metáfora de una sociedad que calla y mira en otra dirección, como también Icíar Bollaín ha sabido denunciar.

Por lo que hace a sus hijas, Pilar y Ana, parece que tienen historias emocionales bien distintas. Pilar, emparejada desde muy joven y ciegamente enamorada de su marido, es incapaz de aceptar lo que le está sucediendo, de reconocer el grado de peligrosidad de su compañero, siempre concediéndole nuevas oportunidades, aún a sabiendas del autoengaño a que se está sometiendo. Por el contrario, Ana, una mujer emocionalmente más madura, que sabe lo que quiere y a quién y por qué quiere, que además ha tenido la suerte de dar con John, un escocés (a Bollaín los hombres con faldas, declaraba, le resultan muy *sexys*) muy lejos del estereotipo del típico macho que tan bien encarna Antonio. Y sin embargo, Ana es incapaz de entender lo que le sucede a su hermana; su tendencia a simplificar los problemas, a reducirlos a la mera adjudicación de etiquetas la incapacita para ayudar a Pilar. Tiene clara la lógica del agresor, pero no puede comprender los mecanismos emocionales de su hermana; por eso le resulta tan difícil ayudarle, por eso no puede hacerle abrir unos ojos que ya ni tan siquiera

son de ella, porque en alguna ocasión se los entregó a su maltratador.

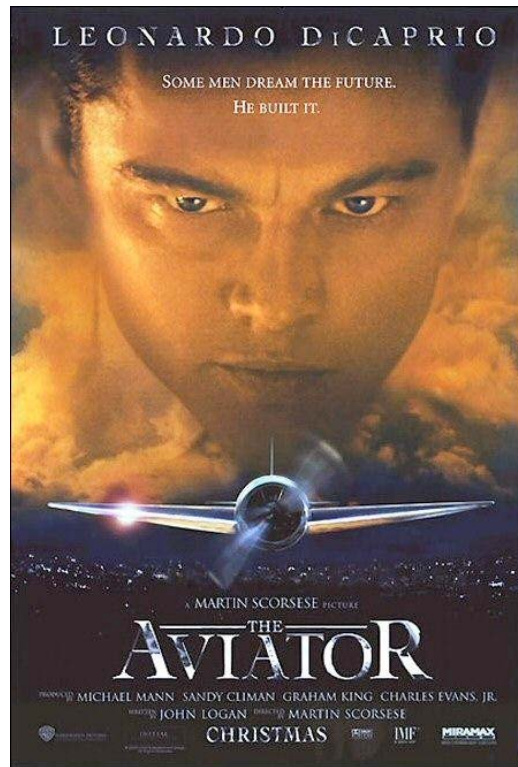
Aunque la película en ningún momento nos da razones para esperar un final feliz (el guión funciona muy bien) sí que consigue puntualmente ilusionar, crearle cierta confianza al espectador de que el programa terapéutico puede funcionar. Sobre todo cuando asistimos a la descripción psicofísica de las explosiones de ira (*"el corazón se acalora, te quema por dentro y el cerebro se te nubla..."*) y por un momento, parece que vaya a servir la mágica consigna disuasoria de "tiempo fuera" que el terapeuta se esfuerza en transmitir preventivamente a sus miembros. A decir verdad, y a pesar de su carga de dramatismo, es en esas sesiones de terapia de grupo donde la tensión se relaja; resulta encomiable el esfuerzo de la directora por intentar entender la retorcida psique de ese elenco de maltratadores, presentando siempre algún rasgo de humor compasivo con sus modales atávicos y reincidentes abusos. Pero, al mismo tiempo, nos traslada un mensaje pesimista de que poco se puede cambiar en ellos, a la vista de la naturalidad con la que los agresores se expresan en su rudimentario machismo. Están tan convencidos de que su comportamiento es el normal (*"ella me provoca", "la mujer tiene ganas de volverte loco"*, se les oye decir con reiteración), el natural en situaciones así, que dejan muy pocas salidas, ciegan cualquier posibilidad de que esta situación algún día pueda cambiar, a no ser la machacona cantinela que acaba siendo desmantizada de que la educación lo es todo o de que hay que empezar abordando el fenómeno desde la base. No hay que olvidar que la recepción que el mensaje de Te doy mis ojos ha tenido por parte de algunos sectores de mujeres ha sido un tanto crítico, por entender que la acción de la sociedad no debe dirigirse en primer lugar hacia la rehabilitación del maltratador sino a la protección social, jurídica y económica de las víctimas.

Hay que agradecerle a la directora que haya prescindido al máximo -si exceptuamos la secuencia de la agresión, que acaba con la humillación de Pilar desnuda en el balcón y meándose de pánico- de escenas de violencia física, si bien es cierto que la tensión emocional y la violencia psicológica no nos abandonan a lo largo de las casi dos horas que dura el film. La propia cineasta ha declarado que su intención no era tanto mostrar como sugerir; sin duda que lo ha logrado.

El final, con Pilar flanqueada por sus compañeras de trabajo, que le ayudan a recoger sus cosas -ahora sí definitivamente- del domicilio conyugal, para poder iniciar una nueva vida, y un Antonio turbado y pensativo que parece darse cuenta de lo que por fin ha conseguido, deja abierta la historia, y aunque no cabría esperar demasiadas alegrías, tampoco cierra a cal y canto cualquier expectativa.

Presentado este film en la Sección Oficial de la última edición del Festival de San Sebastián, a punto estuvo de obtener la Concha de Oro. Quienes sí consiguieron los máximos galardones por sus extraordinarias interpretaciones fueron tanto Luis Tosar como Laia Marull, Conchas de Plata a la mejor interpretación masculina y femenina. Hace tan sólo algunos días, la directora ha recibido el premio Ondas del 2003 a la mejor película española.

El Aviador (2004)



Título original: The Aviator. **País:** USA. **Año:** 2004. **Dirección:** Martin Scorsese. **Guión:** John Logan. **Intérpretes:** Leonardo di Caprio (Howard Hughes), Cate Blanchett (Katherine Hepburn), Kate Beckinsale (Ava Gardner), John C. Reilly (Noah Dietrich), Alec Baldwin (Juan Trippe), Alan Alda (Senador Owen). **Duración:** 170 minutos.

La vida de Howard Hughes ha pasado a formar parte de las leyendas urbanas. Un excéntrico millonario, coleccionista de hermosas mujeres, que amasa una inmensa fortuna pero al que su desequilibrio interior le precipita a una vida angustiosa, rodeado de fantasmas amenazadores, huyendo de la opinión pública, encerrado semanas en su casa desnudo y obsesionado por el temor a contagiarse de infecciones. Por último - ya transformado en una leyenda - un rumor poderoso se extiende por Estados Unidos. Howard Hughes, como un califa de cuento, está deambulando vestido como un vagabundo por las carreteras de California entregando cheques millonarios y haciendo ricos a personas que habían tenido con él un gesto amable a pesar de su aspecto. Cualquiera puede recibir una cantidad asombrosa de dinero, incluso ser declarado heredero de su fortuna. De

hecho, al morir aparecerá toda una nube de supuestos herederos que cuentan la historia de su encuentro y presentan un testamento ológrafo falsificado por el que se les nombra heredero universal. Incluso los mormones se incorporaron a la rueda al presentar, ellos también, un testamento encontrado en las oficinas de su Iglesia en Salt Lake City. Los pleitos a que dieron lugar estas últimas voluntades en manos de abogados sin escrúpulos incrementaron la leyenda de Howard Hughes formada a partes iguales de retazos de información y excentricidades sin límite. El millonario había mantenido en el más impenetrable misterio su vida privada incrementando el interés de periodistas y falsos biógrafos deseosos de explotar el filón de la combinación entre dinero y conducta perturbada; libros y artículos que Howard Hughes persiguió con toda la fuerza que le proporcionaban su poder y sus abogados.

Martin Scorsese, "eterno adolescente" en palabras de la crítica de Hilario J. Rodríguez (*Dirigido*, nº341) se sintió atraído por trazar el retrato de un hombre que acabó convertido en un enigma. La película es "desde un punto de vista estilístico un auténtico prodigio" y luce la misma obsesión por los detalles que tuvo en su vida el auténtico Howard Hughes. Scorsese ha seleccionado el período más creativo de la vida de Hughes, desde el año 1927 en que se embarca en el mundo del cine con el colosal proyecto de *Ángeles del Infierno* (*Hell's Angels*, 1930) hasta la apoteosis del despegue del gigantesco avión militar Hércules capaz de transportar en vuelos transoceánicos hasta 750 soldados en 1947. Su actor fetiche, Leonardo Di Caprio, ejecuta una excelente interpretación acompañado por un elenco de actores que hace creíble y sólida la compleja trama de la historia del plutócrata.

Los antecedentes del caso Hughes, hacen que la veracidad de los elementos psicológicos que aparecen en la película puedan ser interpretados como hechos aproximativos. Pero no cabe duda que puede resultar extraordinariamente atractivo tratar de desentrañar el enigma psicopatológico del caso, y Scorsese nos da varias pistas elaboradas a partir de los elementos que se conocen con más seguridad, aunque siempre sin dañar el carácter proteico del personaje, su dimensión de portentoso *self made man*.

La película comienza con un episodio clave de la infancia de Hughes. Su madre lava al niño en una escena meticulosa y ritualizada mientras le recuerda que "no está a salvo", que afuera en el exterior acecha la enfermedad. Le hace deletrear la palabra "cuarentena" mientras le recuerda la señal que en las casas de los barrios de los negros indican la extensión del tifus. En un paralelismo acusado con *Ciudadano Kane* en el que el niño millonario recibe un trineo al que se referirá al final de sus días con la misteriosa palabra "Rosebud", Hughes recibe también de su madre un objeto simbólico: una pastilla de jabón de olor protegida por una caja metálica. Siempre presente en su bolsillo la veremos emerger a lo largo de la película. A diferencia del trineo de Kane no simboliza los días felices de la infancia sino la advertencia materna sobre la amenaza que le acecha. Un miedo indefinido le rodea siempre y el jabón se lo recordará.

Esta dependencia afectiva de Hughes hacia su madre, la inseguridad profunda que se insinúa le originó con su sobreprotección, ya no es tratada en el resto de la película; aunque su compulsiva seducción de una mujer tras otra puede justificar la eterna búsqueda de un objeto de deseo inaccesible, a lo que su fijación edípica contribuyó. Sin duda la rivalidad con el padre ausente, millonario bebedor y mujeriego, pudo estimularle a vengar su afrenta materna compitiendo con él en triunfos y conquistas. En la realización de *Ángeles del Infierno* le vemos asegurar a su contable que la decisión con la que actúa se basa en que "sus padres han muerto" y el dinero es suyo. La inmensa fortuna familiar le ofrece la posibilidad de hacer todo lo que desee sin dar cuentas a nadie, con apenas 18 años, cuando ni siquiera ha superado su melancolía juvenil, ni sus temores hipocondríacos. Un lejano consejo de administración en Tejas se muestra en desacuerdo con su proyecto. La película es algo totalmente distinto al negocio familiar, basado en una sólida compañía dedicada a las perforaciones petrolíferas. Pero Hughes reta continuamente las directrices del consorcio invirtiendo más y más dinero en un tipo de negocio que les molesta.

Este reto adolescente se incrementa hasta un punto dramático de no retorno cuando decide hipotecar "Turco", la empresa matriz de la que todo pende. Su fiel contable y mano derecha le afirma tajante que la diversión ha terminado, que el juego de hacer cine no puede prolongarse dado el nivel de

pérdidas que sufren. Hughes ha decidido reelaborar la película ya acabada para que incorpore el sonoro, que es la gran novedad, y está dispuesto a incrementar la apuesta hasta el límite irracional de poner toda su fortuna en la balanza. Después del costosísimo proceso de filmación de las batallas aéreas - su película es un film bélico sobre la aviación, su gran pasión -, no duda en continuar adelante cueste lo que cueste para hacer su película más perfecta. La obsesión por la perfección, una perfección a la que no está dispuesto a renunciar, empuja la vida de Howard Hughes. El éxito de público de la película le salvará al final sólo para que pueda introducirse en otro nuevo reto a todo o nada. ¿Responde ese afán desmedido al intento de reafirmarse frente al entorno familiar de un sempiterno adolescente Hughes? Así parece subrayarlo la película con las vagas referencias a ese universo conservador que espera en Tejas el fracaso de Hughes para hacer volver al díscolo heredero al redil, no sin antes haber emprendido otro polémico proyecto, no menos escandaloso: producir una película sobre la vida del mítico gangster Al Capone, con su celebrada *Scarface, the Shame of a Nation (Howard Hawks, 1932)*.

La presión que sufre Howard Hughes tendrá un alto precio psicológico. De un lado, el éxito hace crecer su orgullo ególatra hasta acabar confiando sólo en su opinión, desoyendo la de sus consejeros, que se ven arrastrados por su carisma hasta guardarle una fidelidad incondicional. Tutea a los grandes magnates de Hollywood, en cuyo territorio acotado será capaz de entrometerse rivalizando con ellos en alardes y atrevimientos, incluyendo la conquista de cientos de mujeres entre las cuales figuran las más rutilantes estrellas del universo cinematográfico: Jean Harlow, Ginger Rogers, Katherine Hepburn, Bette Davis, Ivonne de Carlo, Susan Hayward, Janet Leight, Lana Turner, Rita Hayward... Destacamos a una jovencísima Jane Russell, cuyo busto fue causa de un sonoro escándalo en *El forajido (The outlaw, H. Hughes 1943)*, que el excéntrico cineasta hubo de defender con denuedo y datos antropométricos ante las más de cien objeciones que la censura presentó a los tribunales. Sorprendentemente, este activo trasiego corporal no era incompatible con su exagerada aprehensión a los contagios y su habitual fobia a los gérmenes, de los que siempre se defendió mediante rituales repetitivos y conductas de evitación propios de su

personalidad neurótica. En reiteradas escenas de la película, Leonardo di Caprio aqueja episodios de angustia e inseguridad, sobre todo ante signos de suciedad, que combate lavándose las manos con su exclusiva pastilla de jabón y su cajita materna, de la que nunca se separa desde la infancia.

Howard Hughes es un hombre minucioso y con manías cada vez más rígidas que va trasladando paulatinamente al campo de la limpieza a medida que la tensión le desequilibra. Así, nada más hipotecar "Turco" le vemos con disgusto examinarse las manos que han recogido pelusilla de los brazos del sillón de la sala de visionado. Posteriormente, sabremos que envuelve los mandos de su avión con un celofán que cambia cada vez que lo pilota. Pronto, su manía se extiende a los alimentos y empieza a desconfiar de la carne roja, del pescado, de todo lo que no aparezca suficientemente asado. Renuncia a seguir comiendo si alguien toca su plato. El mundo aparece con rasgos cada vez más amenazadores. Comienza a refugiarse en el lavabo para poder purificarse cada vez que se siente desplazado o inseguro. Abandonado momentáneamente por su compañera en un estreno cinematográfico, acude a su manía como una forma de calmar su ansiedad. Utiliza un ritual propio de un cirujano, pasando el jabón entre los dedos con tal energía que acaba por provocarse erosiones y heridas. En un paso más allá, le vemos en un lavabo público sentirse incapaz de entregar una toalla a un inválido que se la solicita. El final de esta escalada de miedos al contagio es esperar que alguien abra la puerta del lavabo para deslizarse fuera sin necesidad de tocar el pomo de la puerta. La amenaza de los microorganismos simboliza la perenne presencia de la muerte: ante su disgusto por la presencia de un empleado viejo y de aspecto enfermizo aquel es despedido fulminantemente. El jabón en su bolsillo le recuerda insistentemente la advertencia materna que con todo su poder él tampoco está a salvo de la enfermedad y la muerte. En medio de una importante discusión de negocios todo su interés está en que su interlocutor lleva una mota de algo sospechoso en la solapa.

Su neurosis termina por afectar gravemente su relación con los demás, presa de un trastorno obsesivo compulsivo que rige todos los momentos de su vida cotidiana, pero otro importante factor debe ser destacado en su trayectoria psicopatológica: al menos sufrió una docena de accidentes, a veces con

importantes quemaduras y sucesivos traumatismos craneoencefálicos. Y además de sus secuelas neurológicas, no debe descartarse su habituación a los analgésicos y calmantes, a los que se hizo adicto hasta llegar a sugerirse una morfinomanía iatrógena. Quizás por eso no tuvo inconveniente en echar una mano a su amigo Robert Mitchum cuando éste fue penalizado por posesión de drogas, ambos bajo sospecha del Código Hays. Incluso llegó a sufrir un intento de incapacitación que hiciera posible su hospitalización psiquiátrica, de la que se libró hábilmente contrayendo matrimonio con Jean Peters, lo que de hecho impedía cualquier iniciativa semejante que no tuviera el acuerdo de su cónyuge. Pero no faltaron motivos para su hospitalización cuando llegó a desequilibrarse hasta el extremo de sufrir un brote psicótico.

No olvidemos que Howard Hughes era ingeniero y había sido educado en la precisión y el diseño. La película reitera la escena del magnate controlando los remaches de un avión hasta que están tan integrados en la cubierta que él pueda deslizar la mano sin notar sus rugosidades. Será ese avión con el que bata el record mundial de velocidad. Esa precisión tendrá efectos devastadores cuando se una a la obsesión por la limpieza. El sueño de su vida, el avión espía XF11 que ha diseñado hasta el último detalle, se precipita en su vuelo de prueba y está a punto de acabar con su vida. Su miedo se dispara y su inquisitiva mente ve multitud de peligros cercándole: en las transfusiones de sangre, en el zumo de naranja, en las flores. Todos sus empleados deberán usar guantes blancos. La crisis estalla. Encerrado en una sala visionando películas, desnudo y sin contacto con el mundo exterior durante meses, le vemos preparar unas instrucciones precisas acerca de cómo han de servírsele las galletas, chocolatinas y leche con las que se alimenta. Los cascos de las botellas cuidadosamente ordenados recogen sus excrementos. Insomne, vive con el mundo exterior domesticado que le enseñan sus propias películas. Nada puede contaminarle. Ante una imagen del desierto exclama: "hace calor, pero está limpio". Al final de la película, cuando acosado por una comisión del Congreso fabricada ad hoc para hundirle siente su imperio tambalearse, dividirá su casa en un laberinto de cintas que delimitan las zonas seguras de las inseguras repletas de centenares de pañuelos de papel. En lo que parece un cuadro esquizoide y alucinatorio, confiesa a una preocupada Ava

Gadner, su última conquista, que ve cosas en el agua. Que tiene pensamientos que no puede controlar y le hacen temer que acabará loco.

La desnudez de Howard no es novedad. Cuando rompió su convivencia con Katherine Hepburn, quema todos sus trajes y espera desnudo otros nuevos. Parece obedecer a un rito mágico: quiere vestidos que no hayan sido contaminados, que no conserven rastros de una ruptura que no deseaba. El amor de Howard Hughes por Hepburn es una excepción en un mar de aventuras sexuales. El miedoso Howard no parece preocuparse por la promiscuidad y se presenta como un amante decidido y exuberante. Intercambia "fluidos corporales" y busca la intimidad física sin recordar ningún tipo de microorganismos. Aquí aparece la peor cara de Hughes, su desprecio a quien no quiere adorarle. Las otras mujeres, dice a Hepburn, son "chucherías". Cuando la actriz, un carácter fuerte y decidido, rompe con él, un humillado Howard le recuerda la enorme diferencia que existe entre él, un gigante de la industria, y una de las múltiples estrellas de cine.

La paranoia aparece como un componente más de esta sintomatología cinematográfica. Howard Hughes espía a quien desea. Detectives a su cargo han llenado de micrófonos la casa de Ava Gardner "sólo para protegerla". Su gran rival comercial en la lucha por el dominio del aire, la compañía PanAm, busca hundirle con conspiraciones que Howard incrementa hasta alcanzar dimensiones universales. En un efecto bumerang se siente observado, perseguido, no puede fiarse sino de unos pocos. Una progresiva sordera da la base física a esa desconfianza. Teme a la prensa y se siente acosado por los fotógrafos. Necesita ser admirado, pero rehuye a la multitud. En la etapa final de la vida de Hughes, ausente de la película, el millonario gastó ingentes cantidades de dinero en proteger su intimidad. Auxiliado de una reducida corte de ayudantes, el verdadero Howard Hughes (no su leyenda) se trasladaba de una ciudad a otra, ocupando plantas enteras de hoteles de lujo, trabajando encerrado en habitaciones aisladas totalmente del exterior, insomne y en un estado de febril actividad gracias a los psicoestimulantes que toma de forma desordenada.

Queda un aspecto novedoso del personaje. Howard Hughes aparece como

un hombre de ideas geniales. Insiste, por ejemplo, en tener para la compañía TWA aviones que vuelen por encima de los 6000 metros no importa a qué coste. Así, se consigue volar por encima de las turbulencias atmosféricas tranquilizando a los pasajeros y consiguiendo un formidable éxito comercial. Esta inteligencia superdotada, capaz de ir siempre un paso por delante de los demás, viene acompañada por la repetición descontrolada en momentos específicos de frases que no pueda cesar ni siquiera tapándose la boca con las manos: "Quiero ver los planos, quiero ver los planos, quiero ver los planos...", espeta a un confuso jefe de ingenieros del proyecto de superavión Hércules. Este detalle, llevado a la pantalla con verosimilitud, junto con otros tics fónicos, disartrias y ecolalias que aparecen en la película, unidos a sus rumiaciones obsesivoides y comportamientos compulsivos inevitables han sugerido discusiones clínicas acerca de la comorbilidad de diferentes criterios diagnósticos.

El final de la película es un resumen de todas esas hipótesis, que no parecen incompatibles en su curso, al menos desde la escena fílmica. Tras el triunfo de Howard Hughes haciendo remontar el vuelo al avión Hércules y demostrando empíricamente que las acusaciones de malversación de los fondos del ejército lanzadas por la comisión de investigación eran falsas, en ese momento de victoria, Howard se viene abajo. Ve entre sus empleados individuos de aspecto amenazador a los que no reconoce, comienza a pronunciar sin venir a cuento una frase transformada en salmodia ("El camino al futuro, el camino al futuro,...") y su círculo de confianza para atajar el escándalo lo aíslan en una habitación de los ojos del mundo, conocedores también de que la huida de los demás y la reclusión parecen tranquilizarle. Solo, Howard Hughes pasea arriba y abajo con andares camino de su propia leyenda.

La vida secreta de las palabras (2005)



La vida secreta de las palabras. España, 2005. **Dirección:** Isabel Coixet. **Guión:** Isabel Coixet. **Producción:** Agustín y Pedro Almodóvar. **Director de fotografía:** Jean Claude Larrieu. **Intérpretes:** Sarah Polley (Hanna), Tim Robbins (Josef), Javier Cámara (Simón), Sverre Ander Ousdal (Dimitri), Steven Mackintosh (Dr. Sulitzer), Eddie Marsan (Victor), Julie Christie (Inge Genefke), Daniel Mays (Martin), Dean Lennox Nelly (Liam), Danny Cunningham (Scout), Emmanuel Idowu (Abdul), Reg Wilson (director de la fábrica), Leonor Waitling (esposa del amigo de Josef). Color, 122 minutos.

No es la primera vez que Isabel Coixet nos sorprende con sus tiernas historias de amor a partir de unos planteamientos tan singulares. Desde el cine (*Mi vida sin mí*) o desde el teatro (*84 Charing Cross Road*) la directora catalana ha sabido tejer unas historias - a partir de textos propios o prestados - alimentadas con lo mejor y lo peor de la condición humana. Pero sin caer en el *finalfelicismo* es obvio que su cinematografía transmite un mensaje esperanzador a pesar de los oscuros escenarios en los que ubica sus historias. O tal vez, precisamente por ello.

El último de sus filmes *The Secret Life of Words* (*La vida secreta de las*

palabras), rodado en inglés, hace buena esa confianza antropológica de la directora sirviéndose como motivo argumental del valor terapéutico del lenguaje. Hanna es una joven de apariencia introvertida que trabaja en una fábrica textil en una pequeña localidad irlandesa. Poco se sabe de ella; aunque sus jefes no tienen queja alguna - es una trabajadora extraordinariamente cumplidora y eficiente- se sienten incomodados por su exceso de celo: nunca falta a su trabajo, nunca se toma vacaciones, no se comporta como el resto de sus compañeros con los que, obviamente, la relación es nula. La insistencia del gerente de la empresa en que se tome unas semanas de descanso y se vaya a una playa tropical donde pueda bañarse y tumbarse al sol introducirá un cambio en lo que parece una vida rutinaria, ya que le proporcionará la que se presume como la (otra) experiencia de su vida. En lugar de optar por los calores del trópico se limita a desplazarse a una ciudad costera y tomar una habitación en un hotel. Cenando en un restaurante escucha casualmente una conversación telefónica en la que alguien parece necesitar una enfermera; ella se brinda aduciendo sus conocimientos al respecto. Sin embargo, para lo que se la requiere no es para un trabajo convencional; o al menos no lo es el lugar donde debe desarrollarlo: una plataforma petrolífera en medio del Mar del Norte. Allí se encuentra Josef, un hombre maduro que ha sufrido un accidente al tratar de ayudar a un compañero y que permanece postrado en la cama con terribles quemaduras. El trabajo de Hanna será cuidarle hasta que su estado le permita ser evacuado y tratado en un hospital.

Ese será el marco en el que se irá entretejiendo la relación entre ambos. Al principio el contraste parece un abismo. Mientras que ella aparece como una persona tímida y poco amiga de las palabras (como "hermética y misteriosa" la presentaba la realizadora), él ironiza continuamente y suple su falta de visión - ha perdido la vista como consecuencia del accidente -- con una locuacidad extraordinaria. El interés de Josef por saber cosas de Hanna - a la que comienza llamando Dora en su intento por establecer cierta complicidad -- choca con una impermeabilidad absoluta. Sin embargo, el hermetismo comienza a disolverse a medida que transcurren los días y se suceden las sesiones de curación y de atención al quemado. Más incluso que el contacto físico, será la seducción que

ejercen las palabras de Josef lo que provocará la empatía de Hanna que torna su condición de cuidadora por la de curada, en una inversión de los roles sumamente sugerente, pues si dramática es la historia del accidentado no menos lo es la de su cuidadora. En una secuencia de gran dureza, pero de exquisita delicadeza, la directora nos descubre la razón del síndrome postraumático en que se encuentra sumida y que, en palabras de Isabel Coixet, "la mantiene en situación de coma emocional": la violación y tortura a manos de soldados de su propio país en el contexto de la desmembración de la antigua Yugoslavia. Como si de un film de Hitchcock se tratase, el suspense ha cedido y toda la historia cobra una exquisita coherencia: su mutismo, su miedo a exhibirse en una playa, su rechazo al contacto físico encontrarán una explicación lógica por la terrible experiencia que ha vivido y las marcas físicas y psicológicas que le han dejado.

Es a partir de ahí cuando podemos entender ciertos rasgos del personaje que la realizadora ha sabido mantener hábilmente ocultos y que explican perfectamente la ósmosis que se ha establecido entre ambos protagonistas. El cuerpo achicharrado de Josef es como una réplica del cuerpo mancillado y cosido a navajazos de la supuesta amiga a la que no pudo salvar la vida, ni tan siquiera aliviar en su sufrimiento. En su dedicación al herido, la ocasional enfermera está expiando su culpa por no haber podido hacer nada por *ella*. Pero esa culpa que arrastra, y que era algo inconfesable hasta que se lo participó a Josef, operará como una argamasa que le unirá todavía más a él. La sospecha que el espectador tenía de que algo anómalo había en el heroico altruismo del protagonista y que se venía corroborando en las indiscretas inspecciones que Hanna hacía de su correspondencia y de sus mensajes en el móvil, se confirmará al descubrir que la de su compañero no fue tanto una muerte accidental, cuanto el suicidio de alguien que había descubierto que su mujer le había estado engañando con su mejor amigo, precisamente él mismo. Es en ese momento cuando cobra sentido el enfado escenificado ante Simón, el cocinero chismoso, un Javier Cámara que como los demás personajes de la película juegan un papel casi de mera comparsa, o la despedida de una esporádica Leonor Waitling que fugazmente aparece como la esposa apesadumbrada por su infidelidad.

La realizadora ha preferido no acabar la historia en su clímax dramático y

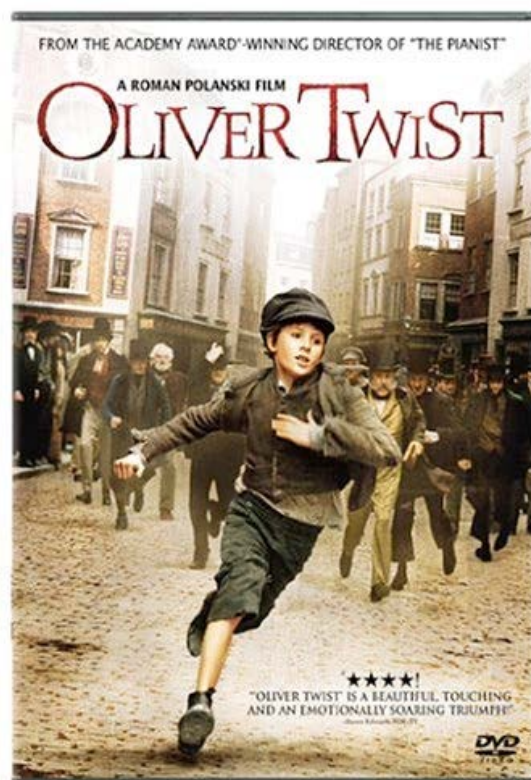
ha optado por destacar del lenguaje su dimensión terapéutica, haciendo de la vida secreta de las palabras un instrumento para conocer la vida secreta de las personas. La catarsis que ha experimentado la protagonista al *decir* su historia en voz alta (aunque sea sirviéndose de una tercera persona ficticia ante la imposibilidad de hacerlo en *primera*), la vive ahora el espectador que abandona la sala de proyección con un buen argumento para continuar viviendo de una manera menos pesimista. Si la emisión de las palabras por boca de Hanna la ha puesto en la senda de enfrentarse a sus fantasmas con mejores expectativas de curación, el que podamos hablar del film y reflexionar en voz alta sobre la guerra y la violencia nos coloca en una posición más humana. No hay que cansarse de decir el horror, de enunciar el drama cualquiera que sea el pueblo que lo haya vivido, de recuperar la memoria en definitiva. Como muestra de ese compromiso militante de la directora con el desvelamiento de la verdad a través de la palabra, el único instrumento posible, le hace un hueco en su película a Julie Christie para que interprete a la terapeuta que la ayuda a recuperar su dignidad humana en el difícil camino de su rehabilitación psíquica. Este personaje, que guarda un asombroso parecido con Inge Genefke, la psiquiatra danesa comprometida con la ayuda a las víctimas de la tortura a la que se dedica la película, servirá de vínculo de la paciente con el mundo, por encima de las limitaciones del hilo telefónico que las mantiene unidas. Y a ella también acudirá Josef, apenas recuperado, para que le ayude a reencontrar a Hanna, desplazándose hasta Copenhague, donde tiene su sede el *IRCT (International Rehabilitation Council For Torture Victims)* que fue fundado por varias profesionales de Salud Mental con la firme determinación de reparar el desamparo existente promoviendo la extensión de su iniciativa solidaria.

Si alguien podría calificar de ingenua la posición de la realizadora ante el dramatismo de la historia narrada, una historia en la que coincide lo más abyecto que es posible en el ser humano, tal vez ignore que el instinto de supervivencia está tan arraigado en nosotros como lo estuvo en nuestros ancestros. Cine de supervivencia de una realizadora con un buen instinto cinematográfico.

En la presentación del film que Isabel Coixet hace en la recomendable web www.clubcultura.com explica que "De pequeña, desde que mi padre me habló de

ellos cuando yo tenía diez años, me obsesioné con los campos de concentración. Ante todo lo que me interesa era saber cómo alguien puede sobrevivir a algo así. Como cineasta, lo único que puedo hacer es ayudar a la gente que ayuda". Y bien seguro que lo consigue con su valiente reivindicación de la palabra. Ya lo había hecho antes, desde el documental con Viaje al corazón de la tortura (2002), o poniendo todo su buen hacer en la dirección de un spot publicitario de la campaña mundial contra la tortura del IRCT en junio del 2005. Con su último film nos ha demostrado que el cine lírico (pues, ¿qué otra cosa es *La vida secreta de las palabras*?) también puede ser un excelente instrumento de denuncia.

Oliver Twist (2005)



Francia-Inglaterra 2005, **Director:** Roman Polanski. **Guión:** Ronald Harwood. **Intérpretes:** Oliver Twist (Barney Clark), Fagin (Ben Kingsley), Nancy (Leanne Rowe), Toby Crackit (Mark Strong), Bill Sykes (Jamie Foreman), Mr. Brownlow (Edward Hardwicke), Artful Dodger (Harry Eden) **Producción:** Robert Benmussa, Alain Sarde y Roman Polanski. **Música:** Rachel Porter. **Fotografía:** Pawel Edelman. **Montaje:** Hervé de Luze. **Diseño de producción:** Allan Starski. **Vestuario:** Anna Sheppard. **Duración:** 130m. Color

Oliver Twist, una de las obras maestras de la literatura universal, fue publicada por entregas en el año 1838. Charles Dickens cambiaba con ella bruscamente de registro tras el éxito de la obra cómica *Los papeles del Club Pickwick* (1837), introduciendo un amargo realismo y una inesperada crítica social. El cine se ha apropiado de la historia que ha sido objeto de varias y afortunadas adaptaciones a la pantalla, entre las que destacan el musical *Oliver* (Carol Reed, 1968) y la excelente *Oliver Twist* (David Lean 1948), esta última un verdadero clásico que exprime todo lo que la novela podía dar de sí. En realidad, el cinematógrafo no hacía sino continuar las adaptaciones al teatro de las que gozó en

su momento y que dispararon la popularidad de Dickens al abreviar la trama de la obra y permitir su comprensión por un público popular y poco culto.

La nueva versión de Roman Polanski continua la línea marcada por la versión de David Lean que aprovechaba las andanzas del niño para plasmar en imágenes la intensa crítica social que se propuso Dickens. La maestría del escritor evitó convertir la novela en una obra de tesis con personajes acartonados. Su decisión de que fuera el punto de vista de la narración el de un niño evitaba esta tentación al mismo tiempo que hacía más sangrante la descripción ingenua y veraz de las injusticias que sufre Oliver. Polanski ha optado por añadir a la línea narrativa de la película de Lean una meticulosa reconstrucción histórica de los bajos fondos de Londres con los medios propios de una superproducción, pero no puede llevar más allá la diatriba del punto en que se encontraba en la novela y que transmitía la película de Lean. La crítica cinematográfica lo ha subrayado como un error del realizador, aunque más bien habría que concluir que si se era fiel al original el margen de maniobra era muy estrecho.

El impacto que Oliver Twist tuvo en la conciencia moral de los victorianos no ha remitido con el paso del tiempo y sigue hoy, como entonces, despertando amargas reflexiones sobre el maltrato y el abuso sobre la infancia desvalida. Para un espectador contemporáneo resulta inaudito pensar que, hace no demasiado tiempo en términos históricos, en las calles de una ciudad europea, la más avanzada de la época, se trataba a los niños con un nivel de respeto bastante inferior a la de las sociedades de "salvajes" que estaba colonizando. Multitud de niños eran abandonados por los padres y contemplados por el resto de los adultos como algo que fastidiaba, sobraba. Su destino preocupaba muy poco; se quiere, en esencia, hacerlos desaparecer de las calles en orfanatos-prisión acodados a talleres infames en los que supuestamente se les enseñaba un oficio, aunque lo único que se hacía era someterlos a un trabajo embrutecedor bajo la dirección de "juntas de notables" que sacaban los cuartos al Estado quedándose con la diferencia que hay entre la asignación que se pagaba por cada uno de ellos y la comida que se les suministraba. Para colmo, algo que al espectador de la película le puede pasar desapercibido, la pena de muerte se aplicaba con mucha más generosidad de lo que hoy podríamos admitir. La pena capital era impuesta a los ladrones reincidentes, tuvieran o no

delitos de sangre. El robo podía empujar a una persona hacia el nudo de la horca. El destino final de Fagin, el organizador del ejército de pequeños ladrones al que pertenece Oliver, estará marcado más por su condición de perista que por haber consentido el crimen de la infeliz Nancy por el brutal Bill Sikes.

En la novela de Dickens existía una oscura trama familiar que discurría en paralelo a las aventuras y desventuras del niño. Oliver, se descubría en esta intriga, era fruto del amor entre un acaudalado hombre de negocios, Mr. Leeford, y Agnes Fleming, la madre de Oliver, que murió al darle a luz. Un misterioso personaje, un tal Monks, presionaba a Fagin para que raptase a Oliver y lo separara de la casa de Mr. Brownlow donde había sido recogido. Este individuo no era sino su hermanastro que quería hacer desaparecer a Oliver para evitar entregarle la parte de la fortuna paterna que le correspondía. Los grabados que acompañaban la novela subrayaban el aspecto angelical del niño, un verdadero querubín rodeado de la hez de la sociedad. La revelación de la clase social de Oliver daba pie a una fácil y reaccionaria lectura sobre la superioridad de las clases altas, sobre su innato carácter noble que afloraba continuamente en el comportamiento moral del niño y debilitaba así un análisis psicológico de la figura de Oliver. La eliminación de esta trama secundaria en la película de Polanski y el cuidado del realizador por difuminar la diferencia entre los niños ladrones y Oliver ofrece la ocasión de utilizar el film como metáfora del reciente concepto de "resiliencia" en el campo de la psiquiatría infantil. Un concepto que defiende la capacidad de los niños para superar una infancia traumática si se les ofrece la oportunidad de poner en marcha mecanismos internos de superación del entorno y de las experiencias traumáticas.

Podemos considerar la totalidad de la peripecia de Oliver como una metáfora del concepto de "resiliencia". Una especie de reserva psíquica que permite al niño sobrevivir y superar episodios de maltrato con la única condición de tener alguien en su entorno social que despierte y refuerce su capacidad de sacar fuerzas de flaqueza. El interés del concepto se incrementa por su condición de alegato a favor del individuo. La "resiliencia" rechaza el automatismo del determinismo social; la creencia en un destino inexorable que marca a sus víctimas desde la infancia, el profundo pesimismo de una lógica que hace a los niños resultado inevitable de las condiciones económicas y de la estructuración familiar del hogar

en el que nacen. Es, precisamente, este hecho el que impulsó al director Roman Polanski a una nueva adaptación de la novela de Dickens al identificarse con las desgracias de la amarga infancia de Oliver. Polanski, hijo de un matrimonio judío, perdió a sus padres en la última guerra y pasó el tramo final de su infancia y su adolescencia a cargo de distintas familias de acogida. Candidato a ser un muchacho conflictivo, un fracasado, su conversión en un director de prestigio le impulsó a llevar la novela a la pantalla con su previsible final feliz de la transformación del niño en un adulto responsable.

Esta reserva psíquica brilla en el personaje de Oliver. Su endeblez física no le impide hacer gala de una potente determinación. Es un niño que no deja indiferente, que llama la atención a los adultos que le rodean por su dignidad. En el asilo donde está encerrado, y donde le vemos arrastrado por el pomposo y gélido alguacil al principio de la película, sus hambrientos compañeros le han elegido por sorteo como portavoz de sus quejas. Es una víctima para el altar de la maquinaria del asilo. Las gachas infames del comedor son escasas para unos críos que trabajan recuperando cuerda para la marina de guerra; un oficio brutal sin más secreto ni aprendizaje que la erosión que sufren los dedos al deshilar los restos de cabos. Oliver simplemente reclama "más" ración entre el silencio espantado del comedor y no se atemoriza ante la mirada iracunda del cuidador. Sabe que puede ser golpeado pero no se protege, simplemente expone una queja con cortesía y decisión. El castigo que recibe por parte de la dirección del orfanato es su entrega como aprendiz a un comerciante en pompas fúnebres. De nuevo, el trato que recibe Oliver es brutal. El amo simpatiza con su aspecto y carácter, pero el aprendiz más mayor y la ama están dominados por los celos y la desconfianza. Oliver se enfrenta al chico mayor cuando aquél habla de su madre como una perdida. Opta por mantener su propia dignidad personal antes que humillarse y adaptarse a una situación sin futuro. Paradójicamente, la decisión de Oliver es la correcta. Los acontecimientos demostrarán que ese refuerzo de la personalidad le guiará en el camino de su salvación al tomar conciencia de su propio valor.

Devuelto al asilo, Oliver escapa a la ventura camino de Londres a la que llega hambriento y enfermo. En ese momento, entra en contacto con un grupo de pilluelos que viven de levantar a los transeúntes pañuelos, relojes y carteras. Lo que

en la novela se limitaba a un problema moral - la elección entre el bien y el mal - ahora podemos contemplarlo bajo la perspectiva de la "resiliencia. Los niños ladrones son, ante todo, individuos que expresan una gran solidaridad; acogen a Oliver y lo protegen contra el ambiente enloquecido de la ciudad de Londres. Pero al darle de comer, al alojarlo y preocuparse por él, obtienen un beneficio psicológico inesperado: el cuidado del débil revaloriza su propia estima. Son niños estables, capaces, que ven en sus hazañas y habilidades para el robo una muestra de su valía personal. Los objetos robados que ofrecen al desvalido Oliver, incluso los pañuelos y relojes que dan a Fagin - el adulto que les protege y les explota - adquieren el carácter de regalos cargados de afectividad. Comunican afecto, unas relaciones entre iguales en que el objeto simboliza su deseo de proteger y de ser protegidos. Sentirse dueños, ser capaces de disponer y de ofrecer, les abre la vía de un sólido comportamiento moral. Nancy, una antigua ladronzuela que vive de la prostitución, arrepentida por haber colaborado en el rapto de Oliver alejándolo de la protección de Mr. Brownlow, le da a conocer a éste su paradero a riesgo de su propia vida. Descubierta por Bill y Fagin acaba siendo matada a golpes por Bill. Cuando los críos conocen que el violento y brutal Bill ha matado a su compañera huyen y buscan escondrijo. Descubiertos por aquél, se le enfrentan, no se amilanan ante el terror que provoca el asesino y su gigantesco perro de presa. Bill ha hecho daño a uno de los suyos, se ha comportado contra toda norma. El espectador vería con sorpresa, si no fuera la obra universalmente conocida, esta conducta moral de unos niños que viven en unas circunstancias ambientales tales que, según la lógica social, no debería quedarles más remedio que desenvolverse como bestias; pequeños monstruos de egoísmo y violencia.

Si un acierto destacado tiene la película de Polanski es el incremento de la ambigüedad de Fagin, una ambigüedad con un importante peso psicológico. En la literalidad de los hechos Fagin es simplemente un explotador de la infancia desvalida, un ser monstruoso que esconde bajo la capa de sus atenciones a los niños el interés más miserable, el deseo de acaparar riquezas. Por ello, Fagin amenaza a Oliver de muerte cuando sospecha que el niño ha podido descubrir el escondite donde guarda el fruto de las rapiñas de la banda de ladrones infantiles. Este ansia por el oro sería la maldición de su raza. Fagin es judío; su aspecto físico - deudor de

los ilustradores de Dickens - remarca exageradamente sus rasgos hasta extremos caricaturescos que podrían calificarse de antisemitas. El Fagin que el espectador ve en la pantalla es un compuesto a partes iguales de elementos objetivos y de la reconstrucción en el recuerdo del propio Oliver que ha dulcificado y transformado los rasgos más insoportables de su conducta. La ambivalencia de los actos de Fagin sería el resultado de la aplicación por el niño de un fuerte mecanismo de defensa asociado a la "resiliencia" que trata de evitar la continuidad en el sujeto del efecto traumático producido por un suceso insoportable:

"Al ser admitido por la conciencia, el acontecimiento traumático puede ser considerado moldeado e integrado en la historia del niño gracias a esa 'falsificación creadora'. Sin esta modificación del pasado, un pasado interpretado por el niño con el fin de poder añadirle algo de generosidad y un poco de heroísmo, lo real habría resultado insufrible" (Boris Cyrulnik; Los patitos feos. La resiliencia: una infancia infeliz no determina la vida, Gedisa, Barcelona 2002, p.155)

En una escena de gran intensidad emocional Oliver trata de salvar a Fagin queriendo que rece junto a él por su alma en la celda donde espera su ahorcamiento. De esta manera, se reestablecía el equilibrio y el niño sería tan generoso como lo fue Fagin en su recuerdo modificado. Fagin, oídos sordos, continua con su delirio de oro y riquezas ajeno al esfuerzo de Oliver que, sin embargo, marcha de la prisión confortado al haber sido tan magnánimo con el alma del malhechor como éste lo fue en su memoria al albergarlo en su casa y alejarlo de la calle.

Queda, por último, el papel positivo, la generosidad de Mr. Browlow, que acoge en su hogar a Oliver y le ofrece la opción de una vida feliz. Mr. Browlow ha sido víctima de la banda de pillastres y a sus gritos de alarma una multitud enfurecida atrapa al inocente Oliver. Lo que comienza como un acto de justicia con un niño sobre el que ha recaído un acto que no cometió pasa a transformarse en la decisión firme de adoptarlo. Oliver atrae al adulto por sus educadas contestaciones y sobre todo por su ansia de aprender y ser responsable. La oportunidad obtiene en el niño una respuesta inmediata al dar cuerpo en su mente a un pensamiento simple pero poderoso: "Es posible salir airoso", es posible vencer las dificultades e

incorporarse al entramado social. Un acto de afecto, una atención especial es suficiente. Todos los salvados del desastre de una infancia desgraciada recuerdan el encuentro con esa "persona significativa" que alentó su capacidad de resistir y superar las adversidades.

"La vida es demasiado rica para reducirla a un único discurso. Hay que escribirla como un libro o cantarla como Brassens que, debido a su propia historia, comprendió que basta una minúscula señal para transformar un patito feo en cisne:

'Tuya es esta canción, Para ti, auvernés que, sin cumplidos, Me diste cuatro trozos de pan Cuando en mi vida había hambre" (Cyrułnik 2002:216)

Paradise now (2005)



País: Francia-Alemania-Holanda-Israel. **Año:** 2005. **Dirección:** Hany Abu-Assad. **Guión:** Hany Abu-Assad. **Montaje:** Sander Vos. **Fotografía:** Antoine Heberlé. **Intérpretes:** Kais Nashif (Said), Ali Suliman (Khaled), Lubna Azabal (Suha), Amer Hlehel (Hamal), Hiam Abbass (Madre de Said), Ashraf Barhoum (Abu-Karem). **Duración:** 90 minutos.

Un punto de mira telescópica enmarcando la frase "24 horas en la cabeza de un "kamikaze" palestino". Así es como resume, a modo de subtítulo, la carátula de la edición en DVD de este film que, a pesar del interés didáctico de los productores, se resiste a ser encasillado de forma tan telegráfica.

Premiado en la Berlinale de 2005 (Premio del Público, Premio Mejor Película Extranjera, Premio Amnistía Internacional) y nominado al Oscar 2006 y al Globo de Oro como mejor película extranjera, este film fue calificado por su director como un *thriller* político en la entrevista que concedió en *The Guardian* al redactor jefe del área política y experto sobre el conflicto palestino-israelí, Ewen MacAskill. Pero no sólo se trataba de un *thriller*, añadía Abu-Assad, sino también de una película psicológica, un *western* y una de *gánsters*. Y posiblemente el director no estaba exagerando: esos y algunos otros registros los encontramos

en su película.

El film trata de Said y Khaled, dos jóvenes palestinos, amigos desde la infancia que malviven de su trabajo en un cochambroso taller automovilístico situado en lo alto de una montaña desde la que se divisa panorámicamente una caótica Nablus. Son reclutados por la resistencia palestina para llevar a cabo un atentado suicida en Tel Aviv (que por cierto en nada se asemeja a la semidestruida ciudad palestina, más parece una ciudad costera del sur de Europa) y después de una última noche con sus respectivas familias, de las que obviamente no pueden despedirse para no descubrir su acción, parten hacia la frontera con los explosivos pegados al cuerpo. Unos explosivos que ellos no pueden desactivar y a los que inexorablemente han ligado su destino. Sin embargo las cosas no salen como estaban planeadas y una serie de imprevistos les obligan a separarse sin consumir su atentado suicida. Mientras que Said, errante por la ciudad, continúa con el plan inicial, Khaled se echará atrás al no acabar de verle sentido a una acción que con tantos contratiempos se ha encontrado. Mientras que el primero emplea sus últimas horas en deambular hasta que llegue el momento del acto kamikaze, el segundo las dedica a buscar a Said para disuadirlo y convencerlo de que vuelva a su vida normal, todo lo normal que puede ser una vida en una ciudad ocupada y asediada militarmente.

Las "24 horas" últimas de ese "kamikaze" que es Said permiten una profunda reflexión sobre una amplia gama de temas de un interés indudable. Puede que el motivo central, si es que ello fuese posible en una película como ésta, sea el de la legitimidad y la eficacia de la violencia terrorista de los oprimidos frente a la violencia institucionalizada de los poderosos; ese es el discurso que introduce Suha, la joven recién llegada de Marruecos, formada en Francia e hija de un legendario líder de la causa palestina. Pero ese discurso, que Said no rechaza, pronto se desvelará como insuficiente a la hora de contrapesar sus "razones" para inmolarsse. El trasfondo psicológico, auténtico leiv motiv, hace su aparición en el momento en que conocemos la condición de colaboracionista de su padre, pesado lastre que Said ha tenido que soportar toda su vida y que parece que le está marcando todos sus pasos.

Tras un rostro pensativo, Said oculta a sus compañeros lo que le pasa por la cabeza, aunque resulta transparente para el espectador. Si bien al principio parece bastante menos entusiasta de la idea de la autoinmolación que su compañero de lucha, que se muestra bastante más convencido, a lo largo del film irán evolucionando en direcciones opuestas. Hay dos circunstancias que van a influir decisivamente en el devenir de los acontecimientos y en las posiciones adoptadas por los candidatos a la inmólación: por una parte el fracaso del plan inicial de cometer el atentado suicida, al ser descubiertos por una patrulla fronteriza israelí lo que les lleva a huir y a internarse de nuevo en el territorio de Cisjordania. Por otra la aparición de la joven Suha, partidaria de formas no violentas de resistencia, que consigue influir en el ánimo de Khaled con su discurso pacifista, pero no así en el de Said que reacciona con una clara conducta de huída hacia delante, como temeroso de que las palabras de la joven le hagan echarse atrás. Y ello a pesar de haberse sentido atraído sentimentalmente por ella, elemento emocional que introduce el director para darle mayor interés a la historia y proporcionar así unos gramos de suspense.

Si bien es cierto que el tema se presta a ser abordado desde parámetros políticos en términos de resistencia a la ocupación o desde planteamientos ideológicos como una reflexión sobre el fanatismo (la secuencia en la que los suicidas "confiesan" ante la cámara los motivos de su acción habla por sí sola) y la manipulación de las personas (el tratamiento que da el director a los dirigentes palestinos nos los presenta como unos individuos con pocas dudas cuando la que está en juego no es su propia vida) más parece que la intención del director sea la de sumergirse en el mundo interior de Said para presentarnos su acción suicida como la de una víctima del sentimiento de culpa. Un remordimiento provocado no por alguna acción ominosa que hubiese cometido él, sino por la conducta colaboracionista y delatora de su padre. En su huída de todo y de todos, Said acaba junto a su tumba llorando sus pecados y preparándose para su expiación. La secuencia en el bazar, en la que el comerciante habla de los testimonios grabados en video a los kamikazes o a los colaboracionistas y nos informa del mayor precio que adquieren los segundos, por su mayor demanda, no es tanto una muestra de la banalización de la violencia en una sociedad que ya está

acostumbrada por llevar muchos años soportándola, cuanto de los mecanismos de supervivencia de un pueblo que trata de dotar de cierta lógica algo que a todas luces escapa a la racionalidad. Ese mecanismo normalizador de lo anómalo es uno de los escasos recursos psicológicos que le queda a un pueblo al que le han quitado todo y al que le han ocupado incluso aquello que los israelíes desprecian: una estrecha franja de territorio, pobre, superpoblada y sin más horizonte que esperar la próxima acción violenta.

Ante esa falta de futuro, ante ese morir en vida parece que se rebele Said; sin embargo, a medida que avanza el film y vemos cómo su mirada se va perdiendo en la lejanía nos percatamos de que no son las razones políticas las que nos pueden explicar su decisión; más parece que nos hayamos ante motivos personales, ante un problema no resuelto. Las palabras de Nietzsche nos pueden ayudar a comprender lo que bulle en la cabeza de Said: "... se trata de una forma de locura de la voluntad que impulsa a la crueldad anímica y que no tiene parangón: la voluntad del hombre de sentirse culpable y reprobable hasta el punto de que la expiación es imposible, su voluntad de concebir que se le castigue sin que el castigo pueda equivaler nunca a la culpa, su voluntad de infectar y de emponzoñar con la cuestión del castigo y de la culpa el fondo más íntimo de las cosas, con la finalidad de cerrarse definitivamente la salida de ese laberinto de "ideas fijas", su voluntad de fijar el ideal de un "Dios santo" para obtener, en presencia de éste, una certeza evidente de su absoluta indignidad. ¡Qué animal enloquecido y triste es el hombre! ¡Qué cosas tan extrañas y antinaturales piensa! (...) Estamos sin duda ante una enfermedad, la más terrible de entre las que han causado estragos en el hombre. Y quien puede todavía oír (si bien ya no se disponen oídos para ello) cómo ha resonado a gritos, en esta noche de tormento y de locura, la palabra amor, el grito del éxtasis, inflamado de deseo, el grito de la redención en el amor, se vuelve hacia otro lado, asaltado por un terror insuperable. ¡Hay tantas cosas horribles en el hombre! ¡La tierra ha sido ya durante mucho tiempo un auténtico manicomio!" (Genealogía de la moral, Tratado Segundo, parágrafo XXII).

A pesar de las dificultades de rodar en Nablus, con un numeroso equipo de personas y de material, el director se lo planteó así como un reto en aras de la

verosimilitud de la historia. Tan sólo un acto de guerra por parte de Israel - que provocó tres víctimas mortales en uno de los escenarios en que habían trabajado la noche anterior - aconsejó al director la conveniencia de trasladarse a Nazaret, lugar donde finalizó el rodaje. Además, aunque le hubiese resultado más operativo trabajar con las más manejables cámaras digitales, el realizador siempre tuvo clara su preferencia por la película fotoquímica de los 35 mm. La búsqueda de verosimilitud no suponía convertir su trabajo en un documento de estética televisiva, algo a lo que desgraciadamente las audiencias están tan acostumbradas por la recurrencia del "caso palestino" en los telenoticias. Según declaraba Hany Abu-Assad al periodista de *The Guardian* que le entrevistó, "la película no sólo retrata la realidad, también usa la realidad para hacer un cuadro". Mucho de eso tienen algunas de las escenas - sobre todo las rodadas en interiores - en las que en un uso magistral de la iluminación y de la selección de localizaciones consigue unos resultados fotográficos extraordinarios.

Cuatro minutos (2006)



Título original: Vier Minuten. **País:** Alemania. **Año:** 2006. **Dirección y Guión:** Chris Kraus. **Producción:** Meike Kordes y Alexandra Kordes. **Fotografía:** Judith Kaufmann. **Música:** Annette Focks. **Intérpretes:** Monica Bleibtreu (Traude Krüger), Hannah Herzprung. (Jenny von Loeben), Sven Pippig (Mütze), Richy Müller (Kowalski), Jasmin Tabatai (Ayse), Stefan Kurt (Meyerbeer), Vadim Glowna (Gerhard von Loeben), Nadja Uhl (Nadine Hoffmann), Kathrin Kestler (Hannah) Peter Davor (Wahrig). **Duración:** 113 minutos. Color.

Situar *Cuatro minutos* dentro del cine psicológico o de temática psiquiátrica posiblemente sea una licencia excesiva. En las publicaciones especializadas se opta por incluirla dentro del "drama carcelario"; sin embargo, hay elementos en el film que aconsejarían su inclusión en ese otro género, si es que tal cosa existiese.

Film controvertido, que ha suscitado las críticas más favorables como las más demoledoras, trata de la especial relación entre dos personas, dos mujeres, cuyas vidas se cruzan en la prisión, partiendo de posiciones contrapuestas y experiencias muy distintas. Una de ellas es Trauder Krüger (la actriz Monica Bleibtreu) una mujer ya mayor, al borde de la jubilación, que ha pasado casi todo

su periplo profesional en la cárcel como profesora de piano. La otra, por el contrario es una joven, Jenny von Loeben (interpretada por Hannah Herzsprung) que apenas pasa de los veinte y que cumple condena por asesinato en el mismo centro penitenciario. La idea para el guión le fue sugerida a Graus por la lectura de una noticia de prensa en la que se hablaba de la singular historia de una pianista octogenaria que se había pasado sesenta años de su vida dando clases en una cárcel berlinesa y que había visto desfilar ante sus ojos regímenes políticos de signo bien diferente. En la entrevista que le realiza Pablo de Santiago (<http://www.decine21.com>) el director explica la fascinación que le produjo el caso de esta mujer, impertérrita ante la sucesión de sistemas políticos de signo contrario y que consigue mantenerse siendo ella misma a pesar de las circunstancias tan adversas. El otro polo de la relación, el personaje de Jenny, también le vino dado por otra noticia de prensa, con lo que el núcleo duro de la historia ya quedaba así propuesto por "la propia realidad"; la destreza narrativa del director y guionista harían el resto.

El marcado carácter religioso de la personalidad de Frau Krüger (que es como le llaman las reclusas) permite leer la historia en términos de una expiación de culpas a través de la redención de una persona desgraciada, Jenny en este caso. Veamos cómo. Tal como se nos va informando a lo largo del film, a través de puntuales *flashbacks*, hay algo ominoso en la vida de la señora Krüger; poco a poco vamos conociendo su colaboracionismo con el régimen nacional-socialista (aunque desde un menos reprobable trabajo de enfermera) así como su enamoramiento de una joven comunista a la que sus correligionarios nazis ejecutan en una improvisada horca. Esa historia pasada, con su doble componente emocional y moral, afectivo e ideológico, la marcará de por vida y condicionará absolutamente su relación ulterior con la joven reclusa pianista. En el personaje de Traude Krüger se acrisolan todas las contradicciones de una persona de orden, austera, conservadora (sus continuas apelaciones a la "música de negros" habría que entenderla no tanto como una expresión de racismo, cuanto un rechazo de la heterodoxia musical que pueda representar el *jazz*), a la que las circunstancias pasadas y presentes golpean y le obligan a salir de su cápsula. El sentimiento de culpa, sin embargo, de no haber hecho nada por salvar

a su joven amante comunista, operará a lo largo de su vida como una pesada losa que sólo podrá expiar si consigue hacer algo por salvar a Jenny, aunque sólo sea dándole la satisfacción de sentirse querida por un público que le aplauda y proporcionándole la ocasión de experimentar el éxtasis interpretando su música favorita.

Sin embargo, los sentimientos de Frau Krüger, como los de cualquier persona, no son tan nítidos como los que un análisis pudiera desvelar. Su obcecación por la disciplina, su (aparente) falta de afectividad, su intransigencia, chocan con esa tarea redentora que se ha impuesto y muestra otras aristas que hacen aún más compleja su personalidad. Posiblemente necesitado de recursos dramáticos que le permitiesen hacer discurrir mejor la historia, el director se ha visto obligado a extremar los perfiles de sus protagonistas; de este modo, Traude y Jenny son los polos contrarios que llegan a atraerse (hay una explícita declaración de amor de Jenny a Traude), y la atracción resultará tanto más fuerte, tanto más dramática, cuanto más se contrapongan en sus modos y en sus caracteres. Así, en la película, en las que las concesiones al humor se producen con cuentagotas, hay una situación muy simpática y que resulta desveladora de la química que se va produciendo poco a poco en esta pareja tan asimétrica. Es la secuencia en la que se presentan a una audición sin que Jenny vaya adecuadamente vestida. Sólo la transferencia de una parte de Traude a Jenny, en forma de préstamo de vestimenta, puede hacer que Jenny esté presentable ante el auditorio y el jurado que la ha de valorar. Pero en ese trapicheo de vestidos se produce algo más que un mero intercambio de ropas: algo de Traude se deposita en Jenny y algo de ésta es recibido por la profesora. El simbolismo de la escena va más allá de un coyuntural recurso para salvar una situación complicada para los planes futuros de la alumna; apunta a la consolidación de una relación en la que se producen campos multiosmóticos, pues no es otra cosa lo que sucede al permeabilizarse las vidas de las protagonistas o las historias pasadas y presentes.

Por otra parte, los continuos altibajos de la relación, las salidas de tono de Jenny, sus arrebatos y accesos de agresividad ("eres una vieja lesbiana"), así como las muestras de dureza e indiferencia de Traude ("tú no me interesas, sólo me interesa la música"), hay que entenderlos como los pasos necesarios de la catarsis

que se ha de producir en el instante en que Jenny consigue liberarse de todas sus cadenas emocionales y expresarse a través de una música en la que, junto a destellos de los compositores clásicos, está presente toda su creatividad y su sentimiento. La contraposición entre dos formas de entender el acto creativo, la que lo considera el resultado del esfuerzo, la constancia y la técnica, y aquella que deposita en la genialidad toda la confianza, encuentran en una interpretación de tan sólo cuatro minutos la síntesis perfecta entre esos dos conceptos de la música y entre dos personalidades tan distintas. La empatía de Jenny con la vieja profesora queda rubricada con la reverencia final, gesto que expresa de la manera más plástica la complicidad que se ha establecido entre ambas. El propósito del director era mostrar con este final "casi feliz", que Jenny acaba sintiéndose muy próxima a su abnegada profesora. No se trata únicamente de un gesto de reconocimiento y de agradecimiento; es la expresión más explícita de que los opuestos se reclaman mutuamente, imagen bien plástica del trasfondo dialéctico que rezuma el film. "Y para que se viera esa cercanía elegí algo que a ella no le gustaba hacer, porque Jenny nunca hace algo en toda la película que no quisiera hacer. Eso es todo, muestra cercanía haciendo algo que no le gusta. Porque ella ha sabido imponer su voluntad con su música, y la reverencia también la hace voluntariamente", en palabras del director.

Por lo demás, la película nos ofrece otros personajes que no llegan a alcanzar la coherencia y la fuerza de sus figuras centrales. Es el caso del melómano carcelero, un personaje envidioso y celoso de las atenciones que la profesora dispensa a Jenny; o el del padre de ésta, un sujeto que había abusado sexualmente de su hija en su adolescencia y cuya presencia en la pantalla no resulta demasiado coherente ni convincente. Si bien es cierto que la sugerencia es un recurso mucho más inteligente que los mensajes excesivamente explícitos, la figura del padre resulta mucho más interesante en las evocaciones que hace Jenny de él, que no cuando se nos presenta corporeizado en la pantalla. Posiblemente sean estos "personajes secundarios" los que le han acarreado peores críticas al director alemán. Y no deja de ser una pena, porque son figuras que hubieran merecido un desarrollo mejor; su complejidad psicológica (policía acomplejado y servil con accesos de sadismo, padre abusador, amargado y

alcohólico) hubiera permitido darle mayores matices a la historia sin necesidad de caer en el barroquismo.

Finalmente hay que añadir que la versión española le resta fuerza a la historia; el doblaje del personaje de Jenny le añade un tono de ñoñería que no encaja en la película y que le da un tinte melodramático. Es precisamente ese rasgo sensiblero el que le ha reportado las críticas más duras, que consideran la película como "un retorno a modelos de representación melodramáticos de acento conservador, en que la intensidad dramática se forja desde la impostura del énfasis sentimental" (<http://www.20minutos.es/cine/cartelera>).

Cuatro minutos, sin embargo, ha sido premiada en diversos certámenes y ha cosechado los favores de la crítica y del público de su país. En los Premios del Cine Alemán en su pasada edición consiguió los galardones a la Mejor Película y la Mejor Actriz, por la interpretación de Monica Bleibtreu. Hannah Herzsprung, por su parte, obtuvo en el 2006, por su papel de Jenny, el Premio del Cine Bávaro a la mejor actriz novel. Tanto en el festival de Shangai, como en los de Sofia o de Reikjavic, ha sido premiada como la mejor película del año.

El último rey de Escocia (2006)



Dirección: Kevin MacDonald. **Producción:** Fox Searchlight Pictures, DNA Films, Filmfour, UK Film Council/Scottish Screen. **Guión:** Peter Morgan, Jeremy Brock, Joe Penhall (sobre la novela de Giles Foden). **Música:** Alex Heffes. **Fotografía:** Anthony Dod Mantle. **Género:** Drama/ Política, basada en hechos reales. **Duración:** 123 min. **Reparto:** Forest Whitaker, James McAvoy, Kerry Washington, Gillian Anderson, Simon McBurney, David Oyelowo, Abby Mukiibi Nkaaga.

En 1974, tres años después de haberse instalado por la fuerza de las armas en el gobierno de Uganda, el presidente Amin dio su autorización para el rodaje de una biografía fílmica sobre su personalidad política, con la intención de mostrarse la vida cotidiana en el África postcolonial desde su experiencia como estadista. Lo que finalmente resultó es un autorretrato, como consta en el subtítulo, plasmado con la excelente fotografía de Néstor Almendros y la mirada psicológica del realizador Barbet Schroeder, que constituye el testimonio más elocuente sobre la desequilibrada mente de aquel líder africano (General Idi Amin Dada. A Self Portrait, 1974). En efecto, la película logra deslindar con nitidez

la frontera imperceptible entre la tiranía y la paranoia surgidas de un ejercicio enfermizo del poder, con recursos tan elementales como el diálogo entre una voz en off y las respuestas del entrevistado ante la cámara, que se intercalan con el colorido ambiental de las secuencias exteriores. No obstante, el resultado final no agradaría al entrevistado, quien reclamó algunas modificaciones en el montaje del cineasta antes de permitir su difusión internacional, al quedar en evidencia los desvaríos de su mente alucinada. Así que el gobernante pudo salirse finalmente con la suya, aunque para ello no dudó en secuestrar a 200 súbditos franceses, encomendándoles contactar con Barbet Schroeder para obtener su mediación en las penosas circunstancias que soportaban.

Uganda era en 1962 un país de 10 millones de habitantes que logró independizarse del Reino Unido por la sublevación armada de las fuerzas rebeldes y la posterior guerra económica contra la antigua metrópoli; aunque el caudillo de los insurgentes, Milton Obote, tardaría pocos años en ser depuesto por supuestas corruptelas poco compatibles con la orientación filocomunista que se le atribuía. Los golpistas contaron con todo el apoyo británico para derrocarlo, a pesar de que el nuevo hombre fuerte, Idi Amin, no tardara demasiado en enfrentarse al Secretario de Estado norteamericano Henry Kissinger, desafiándole a tratar de invadir Uganda con sus tropas. Incluso fue capaz de provocar con sus insultos antiimperialistas al presidente Richard Nixon, a quien después enviaría afectuosos mensajes de aliento durante los peores momentos del escándalo Watergate.

Vemos a un pletórico Amin reforzando su liderato carismático al reivindicar la dignidad de los negros de todo el mundo, de los que aspira a constituirse en icono universal. También lo vemos haciéndose un lugar de mérito entre los países no alineados, mientras reafirma su islamismo con entusiastas alabanzas al coronel libio Muamar el Gadafi: "Nadie como él, el más popular de los dirigentes árabes". Incluso se atreve a provocar a Israel elogiando a Hitler por su antisemitismo o negando las predicciones protocolarias de los sabios de Sión, convencido de actuar estrictamente conforme a la voluntad de Dios, "que siempre guía mi cabeza por delante de todos ellos". Reforzado por este mesianismo delirante, Idi Amin Dada emplea parecidos argumentos para ilustrar a sus

ministros, a los que trata como párvulos asustados en las reuniones del Consejo de Gobierno, adoctrinándoles sobre las formas de hacerse querer por el pueblo. Y de paso previniéndoles contra el espionaje, una de sus mayores obsesiones, "porque ser espía está muy mal y hay muchos de ellos en Uganda"; así que les advierte de que nunca traten de traicionarle, pues allá donde se puedan esconderse siempre les encontrará. Todavía le queda en su atropellado cursillo docente de ideologías dispersas alguna propuesta igualitaria para las mujeres, las cuales "desempeñarán mejor que nadie la dirección de los hoteles, por su demostrada eficacia doméstica como amas de casa". No en vano, este oriundo de la tribu kakwa nacido Idi Awo-Ongo Ongoo, que reclama sus valores de familia y recuerdos de infancia --aunque siempre presumió de sangre real, hasta acabar autonombrándose Presidente vitalicio de Uganda--, tuvo varias esposas y coleccionó un buen número de amantes, prodigando su fecunda paternidad en varias decenas de hijos, de los cuales jamás tuvo la obligación de ocuparse.

Si el personaje real nos impresiona una y otra vez por su aureola de iluminado, no lo es menos su representación fílmica en la ficción a cargo de Forest Whitaker, quien añade a su imponente presencia física el perfeccionismo de comportarse como un auténtico jerarca demente en *El último rey de Escocia*. No es de extrañar que fuera repetidamente galardonado en 2007 con los premios de mayor prestigio, como el BAFTA, el Globo de Oro o el Oscar al mejor actor protagonista; aunque para ello hubiera de estudiar el idioma swahili y familiarizarse con el trato de los nativos, mientras aprendía a tocar el acordeón durante los intervalos del rodaje. Tampoco desmerece su interpretación el debutante James McAvoy, sobre quien recae el papel de narrador de la novela que sirve como argumento, encajando perfectamente desde el principio hasta el emocionante final en la trama ideada por el realizador Kevin MacDonald, habitualmente más conocido por sus documentales.

La película arranca con un globo terráqueo girando sobre su eje, mientras el dedo del Dr. Nicholas Garrigan busca al azar su primer destino profesional, lejos del confort burgués de la sociedad occidental y los valores de la vieja escuela encarnados por su padre, quien ahora le felicita como colega tras haberle servido como modelo en su elección vocacional. Así que cuando la ruleta adivinatoria le

señala Uganda, este joven médico con más apariencia de hooligan escocés o de hippie tardío no puede dejar de complacerse por la feliz combinación de magia, emociones y aventura con que va a comenzar su carrera. Cuando Garrigan llega al país centroafricano, el victorioso Amin ya se ha consolidado en el poder tras el golpe militar de 1971, pero todavía llegará a tiempo de presenciar la persecución implacable y sanguinaria de las etnias langi y acholi, leales al anterior mandatario. En efecto, no menos de 300.000 ugandeses llegarían a ser víctimas de la masacre hasta 1979, cuando el temible genocida resultó igualmente destronado tras fracasar en su invasión de Tanzania, debiendo exiliarse a Libia y después a Irak, para terminar en Arabia Saudita, donde murió casi octogenario, rodeado de su numerosa prole.

Poco podría sospechar de todo esto el joven escocés, volcado en su labor humanitaria y el ejercicio de la medicina general entre las tribus rurales, donde apenas se alcanzaba a conocer de primera mano las condiciones de vida de los nativos y el poderoso arraigo del chamanismo entre el 80% de la población, según le hacen saber otros cooperantes europeos. También por ellos va tomando el pulso a la realidad política del país y las precariedades sociosanitarias de sus habitantes, muy alejadas de las promesas demagógicas de Amin de levantar industrias y construir numerosos hospitales y escuelas, recogiendo lo mejor de cada ideología. Así lo vemos en los testimonios documentales que muestran su participación en asambleas corporativas de médicos para escuchar las propuestas de los profesionales, a los que siempre terminan humillando con sus recomendaciones de que "no beban alcohol, sean limpios como debe ser un médico y, sobre todo, traten de ser buenas personas". También da muestras de su conocida demagogia sobre la exaltación de las tradiciones y los valores africanos frente a la voracidad colonialista de los ingleses, sus enemigos favoritos, a los que ofrece una colecta popular entre los suyos para ayudar al premier Heath en sus penurias; por más que el Foreign Office hubiera contribuido decisivamente al éxito de su alzamiento golpista, y él mismo se hubiera adiestrado como militar sirviendo en el regimiento King's African Rifles, durante la represión de los rebeldes Mau Mau en Kenia.

Un accidente de tráfico en el que resulta lesionado el dictador, en las

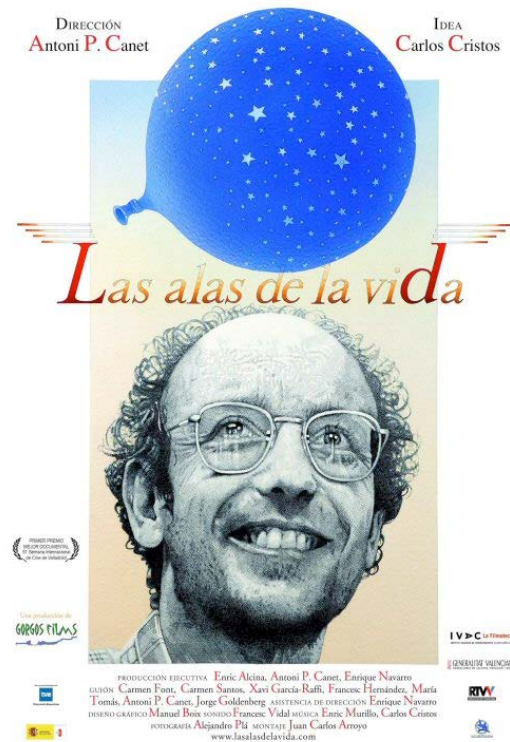
cercanías de la región donde se ubica el centro de salud, hará posible el primer contacto entre ambos personajes y su mutua seducción en posteriores encuentros; hasta que Garrigan termina siendo nombrado médico de cabecera del general, trasladándose con él al palacio presidencial de Kampala. "Como conozco la fecha y circunstancias de mi muerte por mis sueños, no tendrás mucho trabajo conmigo", le adelanta Amin entre sonoras carcajadas para convencerle de sus premoniciones de vidente. Lo cual le resultará tan fácil como hacerle comprender que, por más que le otorgue el privilegio de ser su consejero personal, el paranoico no confía absolutamente en nadie.

No tardarán en producirse envidias y celos hacia el recién llegado, dentro del ambiente hostil y persecutorio que se respira entre los allegados a este reyezuelo en su corte despótica. Las frecuentes "desapariciones" de las que Garrigan será advertido acerca de militares sospechosos, políticos opositores, esposas repudiadas o colaboradores caídos en desgracia, le ponen sobre aviso de la cara menos divertida de un excéntrico tirano que impone su autoridad en medio de un régimen de terror. Hasta que tales sospechas son confirmadas en el depósito de cadáveres, en un nauseabundo escenario de despiece gore inspirado por una mezcla de fantasía vudú y sadismo sin límites, muy compatible con los rumores extendidos sobre la antropofagia practicada por este monstruo perverso. Y todo ello sin dejar de cultivar al mismo tiempo, con un histrionismo más que complacido, la imagen informal de un gobernante querido y populista, capaz de componer e interpretar música de estilo tradicional durante horas, o de competir con los suyos en safaris, carreras de caballos, concursos de tiro, natación o combates de boxeo: "Hay que noquear al adversario, siempre por K.O., les alecciona". No olvidemos que medía casi dos metros y pesaba más de 100 kilos, lo que pudiera justificar su desprecio a los formalismos y protocolos gubernamentales. Así le vemos improvisando a cualquier hora gabinetes de crisis para despachar sus asuntos de Estado, mientras contempla con sus asesores las insólitas facultades de Linda Lovelace en Garganta profunda, aquella mítica exaltación del cine porno. Tampoco se corta en arengar a los asistentes a sus conferencias de prensa apelando al orgullo de sus raíces africanas, "de las que los griegos aprendieron la filosofía y los árabes la medicina"; ni vacila en decretar la

expulsión de todos los comerciantes asiáticos (varias decenas de miles que sostienen la economía del país) o de aquellos periodistas que se atreven a cuestionar su figura. Se irrita sobre todo con la prensa norteamericana que se atreve a acusarle de caníbal, o con los medios de comunicación ingleses que le descalifican por sus locuras, según él por su negativa a reconocer el régimen de Sudáfrica y por su apoyo a la lucha del pueblo palestino.

Precisamente así termina la película, con el aterrizaje en el aeropuerto de Entebbe de un comando de la OLP que acaba de secuestrar un avión comercial de Air France, desencadenando una gravísima crisis internacional por el destino incierto de los pasajeros en este arbitrario régimen que les acoge. Y ahí vemos crecerse a Idi Amin Dada hasta llegar al cenit de su megalomanía egocéntrica, ocupando la cabecera de los noticiarios internacionales mientras el mundo se mantiene en vilo a la espera de las reacciones imprevisibles. No podía esperar un protagonismo mayor quien en una multitudinaria rueda de prensa se había autoproclamado recientemente como "Señor de todas las bestias de la tierra y los peces del mar, conquistador del Imperio británico en África en general y de Uganda en particular".

Las alas de la vida (2006)



País: España. **Año:** 2006. **Dirección:** Antoni P. Canet. **Idea:** Carlos Cristos. **Producción:** Enric Alcina de Gorgos films (Valencia, 2006). **Guión:** Antoni P. Canet, Jorge Goldenberg, Xavier Garcia-Raffi, Francesc Hernàndez, Carmen Font, Carmen Santos, María Tomás. **Música:** Enric Murillo, Carlos Cristos, **Montaje:** Juan Carlos Arroyo. **Fotografía:** Alejandro Pla. **Duración:** 88 minutos.

El control de las emociones por la razón fue uno de los problemas que ocuparon a la filosofía en todas las épocas. La emoción, combustible imprescindible de la personalidad podía, por su intensidad, desbaratar decisiones, desorganizar la conducta y bloquear la vida ordenada. El problema fue heredado por la psiquiatría una de cuyas principales tareas consiste en ayudar a los seres humanos en la gestión de su vida emocional facilitándoles la consecución de una personalidad consistente y una vida estable. Encajar sucesos de fuerte impacto emocional y aprender a asimilarlos superando sus efectos es una de las finalidades de la ayuda terapéutica ante pacientes que se han visto

desbordados por los efectos de un suceso fuera de control. Muertes inesperadas, tragedias familiares, cataclismos naturales y bélicos dejan su huella en las personas y las llevan al límite de su resistencia a costa de su propio equilibrio racional.

No hay noticia más devastadora que la de la propia muerte, a plazo fijo y sin remedio. Y es esta situación el núcleo de la película *Las alas de la vida*, una lúcida reflexión sobre la vida y su finitud, pero también un vigoroso ejemplo de una respuesta humana excepcional frente al hecho de que tus días están contados y el fin está a la vista.

La película constituye una muestra única e irrepetible, un ejemplo con pocos antecedentes en la historia del cine. El autor de la idea y protagonista - el médico Carlos Cristos - invita a acompañarle en su camino hacia la muerte. Evitando el esquema clásico al documental de pregunta-respuesta, el tratamiento del material se ha confeccionado de tal manera que el film se ve con la agilidad y la fluidez propia de la ficción. Es por ello su denominación de largometraje-documental. Durante cuatro años la cámara acompañó a la familia Cristos, reconstruyó su biografía, fue testigo de sus reflexiones y de sus encuentros con especialistas (el investigador Carlos Simón, el catedrático de historia de la medicina López Piñero, los especialistas en cuidados paliativos Gómez Batista y Enric Benito). Se rodaron decenas de horas de un material de una gran intensidad humana y de una profundidad conceptual notable. El material, más de sesenta horas, fue sintetizado con un guión muy elaborado para que mantuviera el equilibrio entre el sólido contenido conceptual del protagonista y la facilidad de visión necesaria al espectador.

A diferencia de otras enfermedades que permiten al sujeto un uso más o menos acelerado de sus últimos recursos, Carlos Cristos sufre AMS y por ello está sometido a una progresiva pérdida de movilidad por degeneración neurológica del cerebelo que, afortunadamente, no se generaliza a las funciones superiores del cerebro. El propio Carlos explica en la presentación su caso nada más comenzar la película: "Me llamo Carlos Cristos, tengo 47 años, soy especialista en medicina familiar y comunitaria desde hace algo más de veinte años y creo que

soy consciente del significado y las implicaciones de la "atrofia de múltiples sistemas" (AMS, antes Síndrome de Shy-Drager) del que he sido diagnosticado. Se trata de una enfermedad neurodegenerativa que, en la variante que yo presento, se caracteriza por ataxia progresiva, junto con afectación del sistema nervioso autónomo.

Mi afectación actual es moderada, habiendo perdido recientemente la capacidad de caminar. Persiste aún suficiente actividad neuroautonómica para mantener las funciones básicas, pero mi pronóstico no es bueno y la enfermedad es invalidante, genera una dependencia total del/los cuidador/es, y finalmente es mortal. Afortunadamente, no da lugar a deterioro cognitivo, y es previsible la lucidez intelectual plena hasta el final. El fenómeno es inexorable e ineluctable, por su escasa o nula respuesta a tratamiento sintomático y sin posibilidad de tratamiento causal". La cámara, sin falsedades ni ocultamiento, grabará la lucha cotidiana de Carlos para mantener su movilidad al tiempo que trata de ser útil para los demás, busca mantenerse activo en su entorno familiar y dotar de sentido al tiempo que le resta.

La película muestra un panorama completo de los tópicos que rodean a los enfermos terminales. La precisión de Carlos - divulgador de la medicina y con un programa propio de radio sobre temas de salud en Radio 5 - a la hora de describir las particularidades de cada situación - y la de su mujer Carmen Font, también médico - ilumina el estado psicológico del enfermo y las sucesivas variaciones de ánimo ante la enfermedad. Aparecen así en la pantalla un conjunto de perfiles psicológicos en los que los protagonistas explican con suma claridad las consecuencias de la situación en forma vívida y rotunda, un material de primera clase para cualquier profesional de la salud mental.

El primero de ellos es el que podríamos rotular como el de "la comunicación de la mala noticia". El largo y penoso camino del diagnóstico de la enfermedad desde los síntomas iniciales y confusos pasando por los diagnósticos erróneos, la incertidumbre y el trasiego por las consultas de los especialistas para, de súbito, surgir el diagnóstico fatal. Un diagnóstico que se ofrece incompleto al paciente - una situación que ha generado múltiples estudios - no

sabiendo el especialista qué actitud tomar - pese al deseo expreso de Carlos de que no se le ocultara nada - a la hora de comunicarle la previsión de su futuro. Un paciente que alcanza el conocimiento cabal de lo que le espera y debe asumirlo con una sensación distante, como si aquello no le estuviera pasando a él porque la enfermedad "la asumes con la cabeza pero no con el corazón".

El segundo perfil es la descripción del esfuerzo y la tensión psicológica sufridos por la mujer de Carlos, Carmen Font, en su rol de "cuidador principal". La reflexión de Carmen sobre el papel del cuidador a partir de su experiencia alerta sobre la posibilidad de dejarlo exhausto, psicológicamente "roto", si no se le cuida adecuadamente. La exposición de motivos es detallada: el estrés prolongado de la atención al enfermo que absorbe la energía del cuidador, la tendencia a negarse a pedir ayuda, los sentimientos de culpabilidad ante la propia flaqueza, el falso heroísmo de creerse capaz de un esfuerzo sin fin, la soledad en la que se encuentra si renuncia al entorno laboral por consagrarse al cuidado del enfermo, el aislamiento social más o menos extremo del contexto social de amistades y conocidos que van dejándole de lado por el miedo a sentirse interpelados para una posible ayuda o por el terror atávico ante el deterioro físico de la persona a la que se aprecia.

El tercero fundamental de los perfiles es el de la "resistencia psicológica" del propio protagonista en su lucha contra la enfermedad. Carlos asume el reto como un asunto personal, algo contra el que está dispuesto a jugar todas sus bazas, un enemigo que no es visto como una fuerza anónima sino como un verdadero rival. Carlos experimenta sobre sí mismo todas las terapias y tratamientos que tengan alguna base científica, una probabilidad real. Su información e investigación sobre la enfermedad - minoritaria y condenada a ocupar un bajo puesto en la lista de prioridades de los grandes laboratorios farmacéuticos - es constante hasta convertirse en un verdadero experto. Toma sistemáticamente datos de su organismo (tensión, frecuencia cardiaca, temperatura, etc.) para poder investigar él mismo o para que puedan investigar otros en el futuro. Así, por ejemplo, usa la "cúrcuma", un colorante alimentario usado abundantemente en la cocina india al comprobar por estudios epidemiológicos la baja incidencia de las enfermedades degenerativas del

sistema nervioso en las zonas donde es utilizado de forma mayoritaria y constante. Algunas de las terapias experimentadas son claramente de riesgo por sus posibles efectos secundarios o por la magnitud de la dosis empleada. Este atrevimiento nunca anula el juicio racional que le lleva no sólo a rechazar sino también a recomendar e insistir en la red de Internet formada por los enfermos de ASM que eviten caer en manos de cualquier curandero o médico milagro que trate de aprovecharse de su desgracia ofreciéndoles terapéuticas sin base. Carlos ve su lucha como una parte del todo. Su ofrecimiento como voluntario para una terapia experimental con células madre al doctor Carlos Simón busca no tanto la salvación individual como el dar pasos para un futuro tratamiento de la enfermedad.

La contienda de Carlos trata igualmente de amortiguar los efectos de la enfermedad sobre su movilidad. Acude a todos los recursos que pueda imaginar para mantenerla, recursos que se basan en su propio ingenio (sillas de ruedas de oficina para desplazarse por los pasillos, puntales de obra para ayudarlo a incorporarse). Esta faceta de inventor contribuye a mantenerlo interesado y activo en nuevos proyectos, ofreciéndole un escape, una preocupación diferente a la de la enfermedad. Así, vemos a Carlos y su compañero de invenciones Guillem explicarnos como construyeron un teclado de ordenador adaptado que permite guiar el dedo evitando que los temblores de la enfermedad le lleve a tocar una tecla que no se desea. La distracción, el juego, la diversión indudablemente unida a todo proceso de creación ayudan a Carlos a mantener el equilibrio, incluso la esperanza, en una situación proclive a la depresión y la desesperación. Ese aspecto mágico, de ilusión, que ofrece la innovación está presente en una de las escenas más bellas de la película - que ha dado lugar al cartel de la misma - en el que juegan con un globo prisionero de una corriente de aire creada con un ventilador como si lo guiaran con un encantamiento mientras suena la música de Bach.

Quedaría, por último, señalar como último de los perfiles psicológicos el peso del "tabú de la muerte". La película acompaña a Carlos Cristos en el proceso de renuncias (a su profesión, a la montaña, a conducir) que su condición de enfermo le va imponiendo. A semejanza de los libros morales del medioevo que

señalaban las etapas del buen morir, Carlos las va cumpliendo con resignación y firmeza. Le atemoriza, sin embargo, las perturbadoras posibilidades de alargar la vida sin sentido ni esperanza que tiene en su mano la medicina actual. Es este el motivo de su defensa rotunda del "testamento vital", un documento legal en el que el enfermo señale sus decisiones para el caso en que no pueda tomarlas por sí mismo y que es expuesto con precisión y sin ambages por la doctora Carmen Santos. Carlos expone como elementos básicos del documento - en la escena más emotiva de la película - el derecho irrenunciable a no sufrir aunque se acorte la vida con la administración de calmantes y la renuncia a cualquier ayuda mecánica artificial si no existe ninguna esperanza de mejora. Son puntos clave de un discurso sólido que nos recuerda que la vida tiene un fin y que la muerte no es el fracaso de la medicina, no debe ser ocultada debajo de la alfombra. La presencia de los doctores Gómez Batiste y Enric Benito, especialistas en medicina paliativa, refuerzan todavía más este mensaje: el miedo bloquea nuestra razón. El terror social a la muerte ha llevado a las personas a perder el disfrute y el sentido de la vida que merece ser sentida con intensidad y verla tanto más valiosa cuanto que sabemos que es limitada.

La experiencia que el espectador adquiere con la película es respecto a este tabú terapéutica. Abrumado por la continua propaganda del cine comercial que une cine y espectáculo, superada la valla del tema con un acto de voluntad alentado por las magníficas críticas que ha podido leer en la prensa y el prestigio del primer premio de la sección "Tiempo de Historia" del festival de Valladolid, el espectador comprende que el film le habla de la vida y no de la muerte. Sigue el itinerario vital de Carlos en ese último tramo de la vida y asiste a sus reflexiones no exentas de humor pues, como el mismo Carlos señala, su intención es aclarar los temas de la forma más sencilla posible y "si es posible con una sonrisa". Toma, sobre todo, conciencia del esfuerzo y desgaste innecesario que supone la negación individual y social del hecho corriente del fallecimiento de todos los que estamos vivos. Disfruta del film y sus momentos de humor, comparte con Carlos su gusto por la montaña, por la mar, por el vuelo en ala delta, por los inventos, por su Galicia natal - que recorrerá en un viaje nostálgico hacia su pasado, hacia la niñez- ; se identifica con elementos biográficos que pertenecen a toda una

generación (la lucha contra Franco, la canción protesta, la pérdida de la fe) y se enfrenta con serenidad al horizonte de que todo acaba y tiene un final. Sale de la proyección impregnado de un moderado optimismo racional y reconfortado por el testimonio del protagonista que le recuerda que sigue vivo y tratando de llevar lo mejor posible su vida, que así lo hará mientras pueda mantenerse con dignidad y activo. En definitiva, el secreto de la vida es que carece de secreto; es una experiencia única, hermosa y terrible. Que hay que mantener mientras no se pierda la esperanza de poder disfrutar de ella. Como Carlos concluye rotundo respecto a su futuro: "mientras haya música seguiré bailando". El secreto de todo se reduce a estar decidido a no abandonar, a seguir bailando mientras suene la música y puedas, a trancas o barrancas, seguir girando y disfrutando del baile

Lejos de ella (2006)



Canadá, 2006. **T.O.** Away from her. **Directora:** Sarah Polley. **Guión:** Sarah Polley, basado en el relato "The bear came over the mountain" de Alice Munro. **Producción:** Daniel Iron, Simona Urdl y Jennifer Weiss. **Música:** Jonathan Goldsmith. **Fotografía:** Luc Montpellier. **Montaje:** David Wharnsby. **Diseño de producción:** Kathleen Climie. **Vestuario:** Debra Hanson. **Intérpretes:** Julie Christie (Fiona Anderson), Olympia Dukakis (Marian), Gordon Pinset (Grant Anderson), Michael Murphy (Autrey), Kristen Thomson (Kristy), Wendy Crewson (Madeleine). **Duración:** 110 min. Color.

La presencia e las pantallas de filmes sobre historias relacionadas con la enfermedad de Alzheimer parece proporcional a su incidencia entre el envejecimiento de las sociedades avanzadas. Como ya apuntábamos en otro lugar (véase el comentario en esta misma sección sobre *Iris*), en las últimas décadas hemos asistido a una eclosión de películas que han abordado este problema, bien es cierto que desde perspectivas muy distintas y con un resultado dispar, tanto desde planteamientos dramáticos -las más- hasta enfoques que no dudaríamos en situar dentro de alguna forma de comedia o del *thriller*. De entre todas ellas

resultan particularmente reseñables *¿Te acuerdas del amor?* (*Do you remember love*, Jeff Bleckner, 1985), *Paseando a miss Daisy* (*Driving miss Daisy*, Bruce Beresford 1989), *¿Es hora de decir adiós?* (*Time to say goodbye*, David Jones 1997), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), *El mundo de Marty* (*Le monde de Marty*, Denis Bardiau, 2000), *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001), *Iris* (*Iris Murdoch*, Richard Eyre 2001), *Una canción para Martin* (*En sang för Martin*, Bille August, 2001), *La memoria del asesino* (*De zaak Alzheimer*, Eric van Looy, 2003), *La ventana de enfrente* (*La finestra di fronte*, Ferzan Ozpetek, 2003), *El diario de Noa* (*The notebook*, Nick Cassavetes, 2004), *Inconscientes* (Joaquín Oristrell, 2004), *¿Y tú quién eres?* (Antonio Mercero, 2007), *Sacrificios del corazón* (*Sacrifices of the Heart*, David S. Cass Sr., 2007). A estos filmes hay que añadir ahora dos cintas de procedencia y formato bien distinto, recientemente estrenadas en nuestro país. La primera, el debut como realizadora de la actriz fetiche de Isabel Coixet, *Lejos de ella* (2006), de Sarah Polley. La segunda, *Bucarest, la memoria perdida* (2008), una película realizada por Albert Solé, hijo del dirigente del antiguo Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC), Jordi Solé Turá, uno de los llamados "padres de la Constitución española" y a cuyo recuerdo en vida dedica el film. Ocupémonos ahora de la primera de ellas.

Away from her, título original de la cinta, es el tercer trabajo como realizadora de Sarah Polley, una película que ha dirigido con tan sólo veintisiete años; anteriormente ya había hecho un par de cortos: *Don't Think Twice* y *The Best Day of My Life*. Por otra parte, y a pesar de su juventud, su experiencia como actriz resulta impresionante; además de haberse puesto últimamente a las órdenes de Isabel Coixet en filmes como *Mi vida sin mí* (*My Life without me*, 2003) o en *La vida secreta de las palabras* (*The Secret Life of Words*, 2005), antes ya lo había hecho con directores como Hal Hartley, Michael Winterbottom, Kathryn Bigelow, David Cronenberg o Atom Egoyan. El suyo es un caso de precocidad cinematográfica habida cuenta de que con tan sólo seis años ya hizo su primera aparición en un film de Philip Borsos, *Navidades mágicas* (*One Magic Christmas*, 1985), en el papel de Molly. El ambiente familiar que le tocó vivir (su padre era el actor británico Michael Polley y su madre, Diane Polley, era directora de *casting* además de actriz) indudablemente tendría mucho que ver en ello.

Según cuenta Leo Aquiba Senderovsky (ver <http://www.Critica de Cine.com>) fue a la vuelta en avión de un viaje a Islandia, donde había estado trabajando en la película de Hal Hartley *No Such Thing* (2001), cuando leyó en la revista "New Yorker" el relato *The Bear Came Over the Mountain* de Alice Munro. "La historia -explica Polley- me conmovió muchísimo. Acababa de trabajar con Julie Christie, y mientras la leía, no podía dejar de ver su rostro en el personaje de Fiona. Significativamente rodeado de una atmósfera y un ritmo que por momentos nos recuerda a Bergman, así como de unas localizaciones tan gélidas como las que tanto estimaba el director nórdico, el film narra la historia de una pareja de sexagenarios canadienses que se han visto golpeados por la "enfermedad de los recuerdos"; ella (una magnífica Julie Christie) por padecerla en sus propias carnes, él (un sobrecogedor Gordon Pinset) por haber de aprender a convivir con la *otra persona* en que se ha convertido su pareja, con la que ha mantenido una convivencia ininterrumpida de cuarenta y cuatro años. La historia tiene el mérito de ofrecernos una visión plurifocal del drama que están viviendo los protagonistas, pues si en ciertos momentos parece que es el sufrimiento de ella el que a la directora le interesa especialmente transmitir, hay otros en que es la situación de desconcierto y desamparo del marido la que ocupa todo el foco. Así, y a pesar del inevitable protagonismo de la Christie y de Pinset y, por consiguiente de Fiona y de Grant, los personajes a los que interpretan, se acaba componiendo un film coral en el que la mano de la directora novel tiene mucho que ver. Además, y a pesar de la centralidad del tema del Alzheimer, Polley consigue ir más allá, al introducirse en la fragilidad de los sentimientos y de las relaciones personales.

Por otra parte el film tiene tanto de documento didáctico que enseña al espectador cómo comprender la enfermedad, sus síntomas (el tópico despiste de guardar la sartén en el frigorífico, el perderse en la nieve durante el día y aparecer ya de noche en una carretera), sus fases ("lo que primero se olvida es el pasado más reciente", el inevitable momento de haber de pasar a la "segunda planta"), sus vaivenes (los contados momentos de lucidez que sorprenden al marido), el trato que hay que dar al enfermo (la lectura de los cuentos del escritor islandés, la compañía constante), como de reflexión psicodinámica en torno a las

reacciones que experimentan aquellos que se han visto afectados directa o indirectamente por la enfermedad.

La directora canadiense demuestra una exquisita sensibilidad a la hora de abordar la situación emocional de las parejas de los enfermos, se trate de Grant o de Marian, personas que pasan por la difícil y singular experiencia de ceder su lugar a otras personas porque la enfermedad no sólo ha dañado a los enfermos directamente afectados sino también a aquellos con quienes hasta ese momento han compartido sus vidas. Y Sarah Polley todo eso lo aborda con enormes dosis de comprensión y de ternura hacia quienes les ha tocado vivir la experiencia de verse abandonados por aquellas personas de quienes deben cuidar y cuya deriva emocional es tan importante como el proceso de pérdida de conciencia que sufren los dos enfermos. Si este mal devastador a unos les ha enajenado su memoria, a otros les ha privado de sus parejas y de su mundo afectivo; difícil trance por el que deben pasar también aquellos que han de aprender a convivir con situaciones inimaginables en sus periodos de añorada felicidad. Y todo ello sin caer en el melodrama ni en el exhibicionismo, riesgos difíciles de eludir, y entretejiendo la historia con algunos elementos que la hacen más compleja (la relación con Kristy) o que incluso introducen un cierto elemento de suspense cuando no de desconcierto como ocurre con el equívoco en torno al marido de Mariam (a quien en un gesto de ironía por parte de la directora, Grant suele llamar Miriam de forma reiterada).

La realizadora apunta algunas líneas en su narración que permiten sugerir ciertas reflexiones en torno a temas tan dispares como el de la moralidad de la ciencia o el de la perspectiva de género. Así, el trato y el carácter exquisitamente "profesional" pero frío de Madeleine, la directora de la residencia geriátrica Meadowlake (que impone la prohibición de que los pacientes reciban visitas durante el primer mes de estancia, para facilitar la "adaptación" de los enfermos), suscita en Grant cierto malestar que, unido a su frustración por la pérdida efectiva de su esposa, le lleva a musitar, más que expresar abiertamente, sus divergencias con los protocolos de actuación asistencial, en una línea que señala su actitud crítica con la deshumanización de una medicina que ofrece confort, atención y buenos cuidados, pero escasas dosis de "calor humano". La más cálida relación

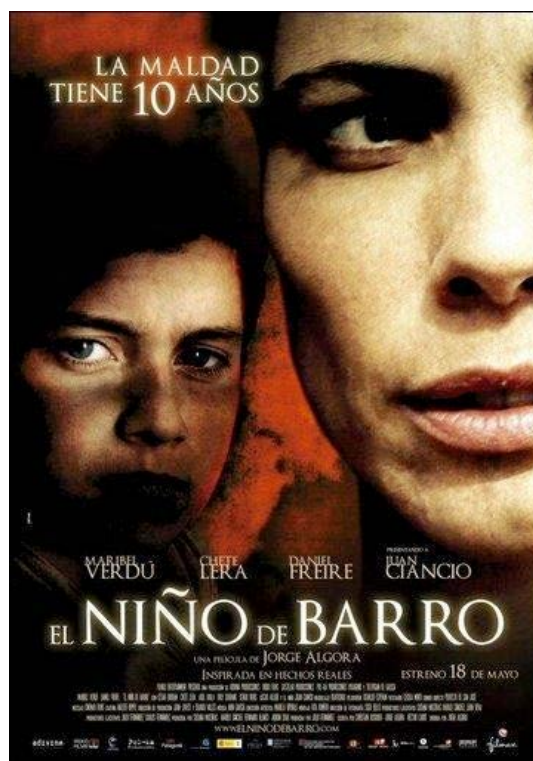
con Kristy, la cuidadora, que le ayuda tanto a él como a su esposa y con la que en un momento determinado adquiere cierto grado de confidencialidad ("por cierto no le he preguntado su nombre", "tampoco si está casada"), trasluce la simpatía de la realizadora por un discurso que pretende recuperar otra mirada distinta de la dominante y que, indudablemente, parece deudora de la de Isabel Coixet. Aunque sus circunstancias personales (mujer joven con tres hijos abandonada por su marido, "tengo tres hijos si a eso se puede llamar casada") no son como para echar cohetes, mantiene una alegría y una entereza que tiene algo de terapéutica para el desangelado profesor. La fortaleza vital y emocional de las mujeres parece ser la tesis que se desprende del personaje que interpreta Kristen Thomson.

Y al final los surcos de los esquíes son una sencilla metáfora de cómo unas vidas encauzadas y que discurren sin mayores sobresaltos (no más allá de las ocasionales aventuras del protagonista con sus jóvenes alumnas) de los que una pareja puede asumir, se ven un día desdibujadas por la dirección que uno de ellos ha seguido, no tanto por haber elegido otra ruta cuanto por no poder evitar la deriva que le supone el haber perdido su memoria, en definitiva su conciencia. El film reivindica así la mirada sobre el individuo como persona que necesita conservar su pasado, porque es al perder los recuerdos cuando, en buena medida, se produce nuestra degradación y nuestra deshumanización. Los breves y contados *flashbacks* que puntúan el filme operan así como los asideros con los que el protagonista pretende anclarse en una felicidad perdida y añorada, al entender que en definitiva somos nuestros recuerdos y que sólo cuando los perdemos hemos dejado de ser nosotros. Ese es el drama Fiona, también el de quienes la estiman.

Con la presencia de Sarah Polley y Julie Christie, la película fue estrenada el 11 de septiembre de 2006 en el Festival Internacional de Toronto. Tuvo una muy buena acogida tanto por parte de la prensa especializada ("Variety, the Hollywood Reporter") como de la prensa generalista de Toronto, que destacaron tanto la dirección de actores como el papel de Julie Christie y de Gordon Pinsent. *Lejos de ella* obtuvo además dos nominaciones a los Oscars, a la mejor actriz (Julie

Christie) y al mejor guión adaptado (Sarah Polley), así como una nominación para el Globo de Oro a la sexagenaria actriz británica.

El niño de barro (2007)



Director: Jorge Algora. **Intérpretes:** Maribel Verdú (Estela), Daniel Freire (Comisario Petrie), Juan Ciancio (Mateo), Abel Ayala (Cayetano), Chete Lere (Forense Dr. Soria), César Bordón (Octavio, el policía compañero de Estela), Rolly Serrano (Blas, el patrón de Cayetano). **País:** Argentina-España 2007. **Duración:** 103m.

Es la duda del adulto ante el niño que comete actos crueles y salvajes - desconcertado primero por un hecho que rompe con el candor de la infancia, y abrumado después por la reflexión de quién o qué pudo contaminar esa inocencia y empujarla al mal-, la que constituye la base de *El niño de barro*. Publicitada con el eslogan de que la maldad "tiene diez años" la película muestra un caso único o al menos muy infrecuente: un niño que era asesino en serie en la ciudad de Buenos Aires en 1912. Desgraciadamente, la actualidad nos ha dado muestras de niños criminales, como los dos menores de Liverpool que secuestraron y asesinaron a un niño de tres años. Pero, por ahora, el caso del "petiso orejudo" es, que sepamos, ejemplo único de asesino infantil en serie.

En el cine ya había tratado el tema de la psicopatía en la infancia en la interesante película *El niño que gritó puta* (*The Boy Who Cried Bitch*, 1991), que presenta a un menor con trastornos de conducta. Lo que empieza con un comportamiento despótico que encajaría con lo que la psiquiatría actual define como "síndrome del emperador" acaba con un niño dispuesto a imponer su voluntad a su madre incluso bajo la amenaza de la muerte con el comportamiento cruel y sádico propio de un adulto demente.

El niño, en la realidad, es víctima y no verdugo y la inmensa mayoría de las veces su triste papel es acabar como víctima fácil de psicópatas sexuales que ven en su fragilidad e inocencia el recurso para satisfacer sus pulsiones sin demasiado riesgo. La crónica sociológica modelo de un caso así fue hecha por Fritz Lang en *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), una estremecedora reflexión sobre la violencia psicopática enmarcada en el contexto social en el que los crímenes se produjeron: la Alemania a punto de caer en la vorágine del nazismo. *El niño de arena* sigue la misma estela de reconstrucción social; la película, de hecho, es un homenaje a la cinta de Lang y el cinéfilo lo capta inmediatamente cuando escucha silbar al niño asesino la obertura de *Peer Gynt*, de Edvard Grieg, que tataraba el asesino en la cinta de Lang. Su director, Jorge Algora, quiere subrayar también una tesis sociológica sobre el caso: el niño asesino no sería más que la síntesis del desorden y la violencia social que imperaba en la ciudad de Buenos Aires en ese momento histórico. Más allá de las características psicológicas del individuo, la anarquía y la brutalidad de la sociedad argentina provocaron la aparición del "petiso orejudo": débil, canijo, con una cabeza pequeña y grandes orejas, ropas gastadas, una cuerda de las usadas por los mozos para acarrear bultos como cinturón -su arma de crimen- y un cuerpo lleno de costurones recuerdos de las palizas proporcionadas por un padre violento y de los patronos a los que sirvió cargando y descargando mercancías.

La descripción del ambiente social que rodeo a los hechos quiere, pues, ser el elemento fundamental de la película. Las psicopatías mostradas en su contexto social sirven, como ya evidenció la obra maestra de Fritz Lang, para hacer una verdadera acusación social. Si bien no es posible explicar la conducta psicopática como resultado de la acción de la sociedad, sí que se pueden señalar los rasgos de

esa conducta que fueron potenciados por la situación social. Los crímenes aparecen como un espejo deformante del malestar social, una piedra lanzada al estanque de una sociedad que se ve en la obligación de reflexionar cómo ha podido crecer un individuo así en su seno. En *El niño de arena* la tesis sociológica es enunciada explícitamente por el comisario Petrie, el forense Dr. Soria y todos los investigadores policiales del caso: la emigración, las avalanchas de emigrantes, han creado unas condiciones de miseria y explotación que han hecho tambalearse toda la estructura de la sociedad argentina. En los barrios miserables en los que se hacían los emigrantes todo puede pasar y, al final, ha pasado lo peor; los crímenes más brutales e injustificables.

La película recrea con acierto los barrios populares en que sucedieron los hechos: laberintos de casas, calles sin iluminación, cobertizos abandonados, casas en semiruina y niños en las calles. Niños sin escuela, en pandilla, buscándose la vida sin más alternativa que la explotación en algún trabajo. Los padres se debaten entre dejarlos en la calle a la ventura o ceder en su entrega al *Moloch* laboral y acabar bruscamente con su infancia. En la calle está el peligro: que se dediquen al robo, al hurto. Hay, además, otros peligros más graves. Por ganar unos céntimos, por distraerse, los niños acuden a los requerimientos de los adultos que les piden que les hagan tal o cual pequeño servicio. Algunas de estas peticiones son siniestras: un fotógrafo pedófilo tienta a los pequeños para que adopten posturas "interesantes". Uno de ellos es el pequeño Mateo, un niño sensible con pesadillas premonitorias. Mateo detecta el mal, sufre con las muestras de bestialidad que le rodean. En la feria, como parte del espectáculo, el feriante azota al vacilante caballo que tira del tiovivo infantil. Los espectadores, bestiales, ríen los golpes; la sangre del caballo alcanza a Mateo. Por la noche, las pesadillas le angustian. Alguien va a morir. Un lazo invisible une a Mateo con el que, al final de la cinta, sabremos es un niño asesino: ve con sus ojos, adivina sus fechorías, trata de evitarlas pero sus intentos no sirven, llega tarde y su presencia levanta sospechas: la policía lo toma por un testigo ocular, un colaborador del asesino que se presupone es un adulto. Es esta trama para provocar la intriga de quién será el responsable de los crímenes la parte más débil de la película. Se juega a la duda pero el resultado no es convincente. Sólo en el último tercio de la

cinta la atención se centra en el criminal: Cayetano. Pero ya es demasiado tarde y la cinta se apresura hacia el final sin contarnos lo que había prometido: describir con cuidado el ambiente familiar de Cayetano, repasar los elementos de su biografía que pudieron empujarle hacia el crimen. Un caso con tanto interés se malogra por supeditar la narración a la intriga detectivesca elaborada de tal manera - un tanto esotéricamente con ese vínculo espiritual entre Mateo y Cayetano, el espectador de sus crímenes y el niño asesino- que no contribuye a ahondar en el ambiente sociológico que era la finalidad declarada de la película.

Así pues, el ambiente social queda trazado en sus grandes rasgos. Como en la cinta de Fritz Lang, la policía se muestra incapaz de resolver los crímenes que afectan a los niños del barrio y provocan la inquietud general. Es una policía corrupta que practica el asesinato por encargo. Uno de sus miembros, Octavio, es la pareja de Estela, la madre de Mateo. Es un hombre violento que se deja sobornar para matar al fotógrafo pedófilo simulando un burdo suicidio. Las fuerzas vivas, se supone, quieren calmar el asunto y desean un culpable rápido ante la opinión pública. Despechado por las reticencias de Estrella a continuar la relación, difundirá el rumor de la posible culpabilidad de Mateo y el niño acabará muriendo a manos de un comité de ciudadanos dispuestos a tomarse la justicia por su mano.

Pero es Cayetano, el pequeño criminal, el que despierta la atención del espectador. Sus asesinatos son simples, de una brutalidad sin sofisticación alguna. Todas sus víctimas fueron menores de entre 3 y 6 años demasiado débiles para oponer resistencia pues, Cayetano, los realizó en el último año de su carrera criminal, cuando ya era un adolescente. A la primera víctima, un niño, lo estrangula con la cuerda que lleva por cinturón. A su segunda víctima, una niña, la entierra viva. La tercera, también niña, muere quemada viva cuando Cayetano prende fuego a su vestido. Un bebé se salva por muy poco cuando es rescatado del abrevadero donde lo había arrojado. La última víctima, un niño de corta edad, es estrangulada y en una mezcla de curiosidad y sadismo Cayetano le incrustará un enorme clavo en la cabeza. Todos son chicos del barrio, habitantes del mismo círculo que el criminal. En el velatorio será detenido cuando escudriñaba con la mirada el cadáver de su víctima sorprendido por la desaparición del clavo de su

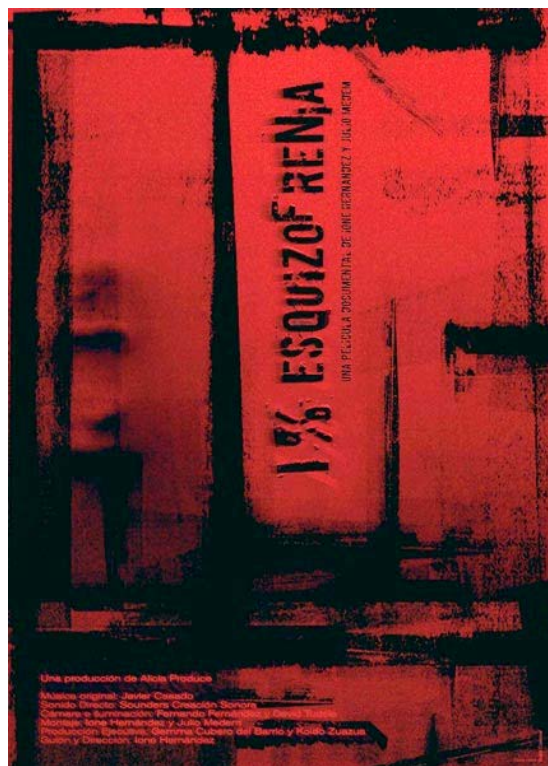
cráneo. En su casa Cayetano guardaba los recortes de sus asesinatos. Analfabeto, disfruta sabiendo que esos trozos de papel prensa hablan de él. Explicará sus crímenes al forense y al comisario jefe en términos crudos y explícitos: mató a otros niños porque eran víctimas más fáciles que un adulto. Quizás, reflexiona, hubiera matado a un adulto si lo hubiera atrapado durmiendo, inhabilitado. No quiere robar porque es demasiado complicado y tiene miedo que le sorprendan, prefiere el asesinato; es más sencillo y satisfactorio. Al matarlos se excita bestialmente hasta el punto que a uno de ellos lo mordió en éxtasis. El recuerdo de sus crímenes le empuja a la masturbación. No tiene remordimientos por lo hecho y sólo lloró una vez porque se le escapó una de sus víctimas; un niño chico al que ya tenía convencido para que le acompañara al galpón desierto donde pensaba asesinarlo.

El niño criminal tenía al ser detenido dieciséis años, pero sus fechorías comenzaron cuando tenía sólo diez. Cayetano Santos Rodino fue descubierto la primera vez tratando de arrojar a un pequeño de veintidós meses a una zanja de espinos; la segunda pegando patadas a una niña de corta edad. Las mascotas de los vecinos sufrieron su violencia y perros, gatos y pájaros comenzaron a desaparecer en su presencia de las casas próximas. El padre, un emigrante calabrés, alcohólico y brutal, intentó encauzarlo a base de golpes, llenando su cuerpo de cicatrices, hasta que alarmado por su comportamiento, pidió que lo encerraran en un reformatorio. En el examen forense se le contarán a Cayetano hasta veintisiete de ellas, sólo en el cráneo. Los ocho hijos del progenitor son todos enfermizos, aunque quizás este dato fuera "cocinado" para encajar con la descripción "degenerada" que se hizo de él tras ser detenido. Al salir del reformatorio en el que pasó dos meses comenzó su carrera como pirómano incendiando varios almacenes y talleres. Tras un período de inactividad se atrevió a agresiones más directas, impulsado quizás por los recuerdos morbosos de sus conversaciones con los otros chicos del reformatorio. Intentó prender fuego a un bebé a la puerta de su casa pero fracasó; más tarde, tuvo éxito con una niña de cinco años a la que prendió las ropas. Los crímenes se sucedieron en el orden, más o menos, que narra la película hasta completar la lista de cuatro víctimas. Trabajaba como mozo de cuerda, cargando y descargando por unas

monedas. Estaba siempre deambulando y eso facilitó su acción. Fue clasificado psiquiátricamente como "imbécil" y en la línea de Lombroso su frente huidiza, su cabeza pequeña, su mirada apagada junto con los antecedentes familiares bastó para presentarlo como un criminal nato. Incluso se creyó que debía haber alguna conexión entre sus orejas monstruosas y su maldad y se le operó de ellas. Quizás fuera lo que la psiquiatría actual definiría como un "deficiente mental ligero". Su falta de astucia no fue una coartada: encerrado en el penal de Ushuaia fue muerto en 1944 por sus compañeros de una paliza porque quemó uno de los gatitos que los reclusos tenían como mascotas.

La película, por la edad del culpable, vuelve a dar vuelo a la duda entre la base genética o ambiental de las conductas psicopáticas. Sabemos de psicópatas ya adultos y detenidos que adjudicaron a unos u otros factores ambientales el desarrollo de sus conductas; uno de los más repetidos es el consumo de pornografía sádica. Por otra parte, la falta de empatía presente en estos sujetos se ha querido explicar por deficiencias neurológicas. Cayetano no iluminó con su testimonio el dilema que sigue siendo tema de discusión. La película trata honestamente de incidir en uno de los polos mostrando el ambiente social en el que se crió. Al menos, el tópico del psicópata inteligente y refinado del cine comercial al uso salta por los aires con el caso de El niño de barro. La reconstrucción de las biografías de psicópatas famosos contradice el tono laudatorio hacia la superioridad del mal que parece desprenderse como un tufo del doctor Hannibal Lecter y sus sofisticados depredadores de seres humanos.

Uno por ciento, esquizofrenia (2007)



Dirección: Ione Fernández y Julio Medem **Guión:** Ione Fernández y Julio Medem **Producción:** Alicia Produce, España, 2007 **Género:** Documento, color **Música:** Javier Casado **Duración:** 75 minutos

A mitad de camino entre el documental cinematográfico y el reportaje periodístico, este acercamiento audiovisual al mundo de la esquizofrenia, que fue presentado en el Festival de Cine Europeo 100% (Sevilla, 2006), compone un excelente testimonio de la enfermedad mental crónica y sus condicionamientos ambientales. Siguiendo la estructura sincopada que tan buenos resultados proporcionó al director de *La pelota vasca*, este filme montado como un mosaico recoge una amplia variedad de testimonios intercalados de profesionales de diferentes orientaciones clínicas, pacientes diagnosticados como esquizofrénicos y familiares afectados directamente en su convivencia. Las entrevistas fueron recogidas por la realizadora en planos medios estáticos y examinadas después conjuntamente por ambos promotores, para recaer sobre Julio Medem la selección definitiva del montaje. Quizás resulta inevitable en esta metodología fílmica que al terminar la narración podamos experimentar una cierta dispersión,

provocada por la rápida sucesión de opiniones de distinto signo sin la pausa interlocutora del entrevistador.

Sobre todo, cuando se trata de un asunto de tanta trascendencia como la de este trastorno psicótico, cuya prevalencia oscila en torno al uno por ciento de la población mundial, según la OMS, que viene advirtiendo acerca de su preocupante crecimiento epidemiológico. No en vano, se estiman cifras entre 50 y 60 millones de personas afectadas por la enfermedad, que no sólo causa efectos devastadores en el equilibrio psíquico de quienes la padecen, sino también en el entorno más cercano a sus familias. Otro tanto ocurre entre la red de servicios públicos de Salud Mental, ya que su atención reclama una importante partida de recursos sanitarios, tanto en el ámbito hospitalario de pacientes crónicos y agudos, como en control ambulatorio de los nuevos casos y las estrategias rehabilitadoras. Y en consecuencia, la imprescindible coordinación con los servicios sociales para posibilitar espacios intermedios de terapia ocupacional, integración psicosocial y reinserción comunitaria.

Huyendo de la experiencia traumática de la enfermedad y la "línea de sombra", en palabras del Medem montador, o de los prejuicios hacia la locura, con intención de "derribar los muros", según la directora, el filme discurre con fluidez y coherencia ideológica hasta su final, que deja una cierta sensación de interrupción prematura. Sobre todo, cuando escuchamos la sincera versión de los pacientes como Efrén, Xabi, Antonio, Andrés o Montse, los auténticos protagonistas que salen de su cueva hasta llegar a ocupar primeros planos, desde sus respectivas teorías sobre las causas que originaron su desequilibrio: la droga, la familia, el sexo, la gente... A través de su lenguaje franco y espontáneo podemos imaginar la durísima experiencia de emparanojarse en el delirio o la insoportable invasión de las alucinaciones en lo más íntimo de la persona, sin escatimar detalles del cuelgue por las repercusiones del trastorno en su vida cotidiana. En algún momento, sus opiniones sobre la enfermedad, los tratamientos farmacológicos y los demás recursos terapéuticos, son intercaladas con escenas de lúgubres pasillos de hospital y luces en claroscuro. Sin duda, las más apropiadas al trasfondo pesimista de quien alberga unas dudas bastante razonables sobre si este calvario llegará a terminarse algún día.

La esquizofrenia, la locura por antonomasia, está presente de principio a fin del documental, obviamente, pero desde una visión poliédrica que se enriquece a través de los distintos capítulos que componen cada una de sus representaciones; desde el ingreso hospitalario hasta el suicidio, y desde el miedo a la locura hasta la creatividad y el arte. En cada uno de ellos se confrontan por la magia del cine opiniones encontradas de médicos y pacientes, cuyo debate sólo existe en la pantalla por la descontextualización intencionada de las entrevistas, con el espectador individual como testigo de privilegio ante la disparidad de posiciones. Sobre todo, cuando entran en escena los profesionales desde sus distintas orientaciones, que terminan por dar un fiel reflejo de las dificultades con que tropieza la tarea clínica de un problema que excede con mucho las competencias sanitarias. Porque es ahí, en el cruce de las dimensiones biológicas, psicológicas y sociales que atraviesan la condición esquizofrénica, donde tiene origen la discrepancia de concepciones etiológicas, psicopatológicas y asistenciales que enfrenta a los terapeutas, a veces desde posiciones irreconciliables.

Así veremos pronunciarse de forma ecléctica a José Guimón, catedrático de psiquiatría, definiendo al esquizofrénico como prototipo de locura y portador de la enfermedad clave, ya que reúne en el síndrome los más diferentes rasgos clínicos de la psicopatología. El profesor norteamericano Jeffrey Lieberman se esfuerza en resaltar la detección precoz del cuadro, alineándose sin vacilar con las posiciones más organicistas que apuestan por el futuro de las neurociencias y al desarrollo de las investigaciones genéticas. Justamente la postura inversa a quienes sostienen el papel desencadenante de los factores ambientales y sociogenéticos, como el sociólogo Ignasi Pons que desde su experiencia gestora se muestra particularmente crítico con la ortodoxia psiquiátrica y la industria farmacéutica. Su discurso contra la corriente biologista que hoy ostenta la hegemonía en la especialidad parece imbuido de un radicalismo anacrónico y falta de autocrítica, ya que no es capaz de ponderar los avances innegables de las actuales herramientas de asistencia. Algo que desde el otro extremo lleva a un optimismo terapéutico que tampoco podemos corroborar actualmente, cuando el doctor Miguel Casas se ciñe a un excesivo protagonismo del escenario clínico,

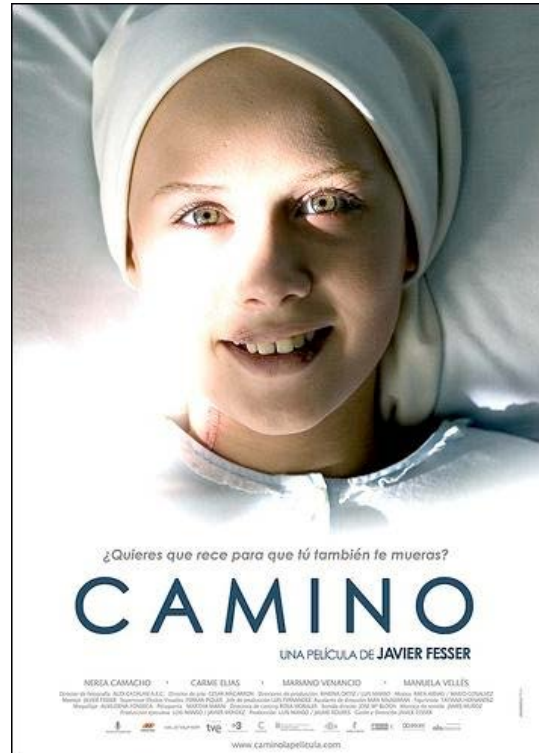
menospreciando la imprescindible realidad psicosocial donde la enfermedad surge y donde se reactiva, si no se actúa preventivamente.

Ambas posiciones podrían incurrir en una suerte de reduccionismo dogmático como el que producía algunas décadas atrás por una excesiva ideologización, que poco beneficia al pragmatismo de la asistencia cotidiana, muy necesitado de actitudes integradoras antes que excluyentes. Cualquier clínico experimentado podría compartir esta precaución, seguramente, para beneficio de los muy distintos tipos de pacientes que, a menudo, suelen requerir intervenciones individualizadas, como parece desprenderse de las entrevistas. El doctor Juan José López Ibor apela a la experiencia clínica y a la relación médico-enfermo, desde un planteamiento más tradicional que parte de la angustia del psicótico que pierde el control de su vida, mientras que el psiquiatra Manuel Desviat apuesta por la denuncia del miedo a la locura para combatir la estigmatización del enfermo mental. De este modo se pueden hacer posibles la rehabilitación psíquica y la integración comunitaria que permitan una progresiva normalización personal. Algo que también sostienen el psiquiatra Jesús de la Gándara, apostando por las terapias de expresión artística, y la psicóloga Margarita Laviana, más comprometida con el entorno cotidiano donde interactúa el enfermo mental.

Porque es allí es donde están los verdaderos "muros invisibles" con los que tropiezan los enfermos, mucho más sutiles que los del manicomio, como resalta Enrique Arqués, psicólogo clínico y partidario del lugar imprescindible de la escucha, allí donde recupera su voz el paciente esquizofrénico. No faltan familiares comprometidos como Silvestra Moreno de la asociación catalana, o Begoña Ariño, que ha hecho de la enfermedad de su hijo un leit motiv con el que llenar su propia vida, para poner un adecuado contrapunto a las vivencias de los enfermos y al debate entre los profesionales. Y Julio Medem, que alguna vez quiso ser psiquiatra, no puede negar el influjo de la formación médica en su sensibilidad artística, aunque sólo sea por el privilegiado ojo clínico con que maneja la cámara de cine. No es casualidad que Isabel, psicoanalista y hermana de un paciente esquizofrénico con trece años de internamiento, se dirigiera a él en busca de ayuda tras haber conocido su obra; "pero yo sólo le pude ofrecer un documental",

declaraba el director vasco cuando explicó la génesis del proyecto ante los medios de comunicación. Afortunadamente, muchos miles de personas más van a poder beneficiarse de esta ayuda ejemplar.

Camino (2008)



Director: Javier Fesser. **Guionista:** Javier Fesser. **Montaje:** Javier Fesser. **Camino** (Nerea Camacho) **Gloria:** Carmen Elías, **José:** Mariano Venancio, **Nuria:** Manuela Vellés, **Inés:** Ana Gracia, **Tía Marita:** Lola Casamayor, **Cuco:** Lucas Manzano, **Don Miguel Ángel:** Pepe Ocio, **Don Luis:** Jordi Dauder

Religión viene de "religio", sentirse unido, estar vinculado a una realidad ultramundana que justifica y da sentido a la vida. La religión es una enorme fuerza espiritual que sirve de ayuda y consuelo a muchas personas que se sienten confortadas ante las dificultades de la vida por el convencimiento de que saldrán adelante por la fuerza de la oración y de la fe. Pero esa fuerza es contradictoria, también puede alienar y destruir a las personas, convencerlas de que deben sacrificarlo todo por esa realidad invisible en la que creen. El creyente es salvado o muerto por la dosis de su fe. A un paso de la salvación por el amor está la caída en el infierno del fanatismo. La fuerza psicológica de la religión presenta una doble faz: ayuda a las personas o las destruye. Porque el fanático se aísla de la

vida, la agosta a su alrededor, la mata en sí mismo. El miedo al pecado y la omnipresencia de la culpa tejen un círculo infernal del que no escapa y que tritura su personalidad asfixiándola bajo una rigidez que le empuja a la neurosis.

El cine ha representado con tintes amargos el fanatismo religioso, un tema al que ha sido especialmente sensible como arte asociado a las masas y a sus preocupaciones. La primera superproducción de la historia del cine, *Intolerancia* (*Intolerance*, Griffith 1916) era una reflexión sobre el fanatismo y la hipocresía a lo largo de la historia; y uno de los genios del cine, el danés Carl Theodor Dreyer, centró su producción en torno a la problemática de la verdadera religión y su degeneración en el fanatismo. Su obra maestra, *La palabra* (*Ordet*, 1954), muestra la oposición entre el amor ingenuo de una niña por su madre y su fe en la resurrección de la madre muerta ante el escepticismo, la frialdad, el egoísmo y la intolerancia de su abuelo el pastor protestante y sus rivales religiosos igualmente fanáticos.

El proceso de laicismo acelerado producido en la sociedad desde la década de los sesenta y el surgimiento del integrismo islámico ha reforzado en la pantalla el carácter retrogrado e intolerante del fanático religioso, un personaje al margen de la dinámica social, generador de tensiones e infelicidad. Esta tesis, con una fuerte raigambre cultural, heredada del pensamiento ilustrado, es el núcleo central de *Camino*. La víctima inocente será una niña, la hija de una madre entregada a la causa del Opus Dei. Este elemento constituye el aspecto escandaloso de la película al presentar a los miembros del Opus con la actitud propia de los sectarios y a la Obra como una secta.

La película, y es su máximo interés desde el punto de vista psicológico, trata con éxito desigual de adentrarse en el mecanismo de transmisión del fanatismo religioso en un ambiente y en unas circunstancias próximas. No es la convulsa Edad Media ni la caza de brujas en la Europa Central en el siglo XVII ni el Irán de Jomeini. Es en la sociedad actual y en un ambiente reconocible. Éste es su mérito fundamental al margen de la polémica de los excesos de trazo en la narración, acusación usual contra los films de tesis.

Camino comienza con el resultado de un proceso: una niña agoniza

rodeada de su familia, de las enfermeras, de los médicos, de los sacerdotes en un hospital de Pamplona del Opus Dei. Hay una gran expectación. El sacerdote que le da la extremaunción habla de alegría. La madre que atiende a la niña muestra una cara esperanzada. La niña es muy joven. Sólo unos sollozos parecen responder a la situación de forma natural. Un largo flashback reconstruirá al espectador el desarrollo de los acontecimientos que han llevado a la niña Camino a yacer moribunda en la cama del hospital. Un proceso que continuamente enfrentará dos realidades: la ingenua pasión de Camino por la vida, por su amor platónico, por sus amigas, por sus ilusiones infantiles confrontada con la realidad elevada de la madre siempre dirigiendo a su hija hacia el "ofrecimiento", la renuncia, el sacrificio, el cielo. No hay comprensión, no hay pacto, no hay negociación entre ambos niveles. La madre sólo ve en su hija lo que desea ver. Y lo que sospecha lo elimina con habilidad, evitando el encontronazo pero sin perder de vista su propia autoridad, su obligación de rendirse a los fines superiores, su derecho a manipular la vida de los demás en función del interés divino.

Es esta legitimación de la tutela el rasgo más sobresaliente que de la lectura del fanatismo ofrece la película. La madre no es más que un eslabón de una cadena en que el abuso y el control sobre los individuos son aceptados y santificados. En la residencia del Opus donde la hermana mayor de Camino, Nuria, ingresó y está como numeraria, el teléfono es mantenido bajo llave, las llamadas del exterior son filtradas a voluntad de la directora, las cartas leídas y censuradas, la intimidad sometida a vigilancia, la confesión utilizada como un medio para conocer los elementos débiles de un individuo que deben ser vigilados por su propio bien. La delación, contando los secretos íntimos de las compañeras a la directora, es un servicio gustoso a los ojos de Dios y una forma de protegerlas de sí mismas. Los detalles se anotan, se guardan en una carpeta en un fichero. El vigilado debe aceptar ese control ya no por su bien sino también por su felicidad. Vivir sin tutela es vivir sin exigencias personales, sin renunciaciones. El tutor pule los defectos, señala metas, marca renunciaciones a los pequeños placeres que pueden impedirle avanzar hacia la perfección simbolizada en la entrega al ideal, al Padre. El ángel de la guarda, recuerda la madre a la niña Camino, está

siempre presente: es su ángel. Sus apariciones en la película son amenazadoras y terribles en medio de los sueños febriles de la niña. El ángel corta las desviaciones de los sueños de Camino hacia cualquier forma de felicidad terrenal aunque sea asequible y modesta. Madre y ángel de la guarda se alternan admonitorios en los sueños de la niña: cuando la tutela materna no es posible siempre está presente la celestial.

Las crisis entre los planes divinos y humanos son evitadas mediante la hipocresía y la manipulación. La madre de Nuria le ocultó las cartas de un novio italiano cuando se despertó en ella la vocación. Su padre las descubrirá en el joyero de la madre junto a la pequeña caja de los secretos de Camino que la madre escondió al descubrir su amor platónico por un niño de su edad. Obligar a afrontar la disyuntiva por sí mismas a las personas es una imprudencia, someterlas a una innecesaria turbación, a una tentación que debe ser evitada.

La aceptación gustosa de esa tutela es el elemento central de la transmisión del fanatismo. El individuo acepta su anulación como el elemento decisivo de la virtud. Así se entiende la resignada actitud de Nuria ante el apartamiento de su familia biológica porque, le explica la directora, el amor a los suyos y su añoranza es una aña gaza del diablo para apartarla de su tarea, ya que "sólo Dios basta". La culpa, el miedo a desviarse, acogota al individuo que se siente desvalido fuera de esa familia extensa que es siempre una Iglesia y sin la dirección espiritual de los pastores. El miedo y la renuncia son los motores del fanatismo que oculta bajo la intolerancia una fuerte inseguridad.

Esa inseguridad aflora con la meditación sobre el dolor, y es éste un argumento sólido que ha tenido un larguísimo recorrido en la filosofía y teología occidentales. La omnipotencia divina choca con el sufrimiento de los niños. ¿Por qué no se evita si son inocentes? En distintas secuencias de la película surge esta reflexión ante la que la respuesta de la madre y de los sacerdotes es siempre la confianza en los planes divinos. El dolor es una recompensa, la muerte un gozo por la felicidad de entrar en el cielo. La madre de Camino, Gloria, anunció así la muerte de su hermanito Alejandro a su marido y a las aterradas hermanas. Nadie excepto el padre de la niña Camino, José, escucha sus palabras que expresan en

términos llanos el miedo al abandono y a la falta de amor de los que la rodean. Cualquier expresión de duda o de dolor de la niña es transformada por la madre bajo el prisma de la fe a tal Santo o mediante un pasaje bíblico.

Esta actitud antinatural ante el sufrimiento provocará el rechazo del padre de Camino. Un hombre religioso pero moderado es tratado como un descreído, una amenaza. Debemos aceptar los planes de Jesús, le recuerdan. Este interesante punto de la convivencia entre personas con diversas intensidades de fe es esbozado por encima en la película. José no tiene opción a enfrentarse a Gloria porque su muerte en un desafortunado accidente evita el choque. Gloria no cuenta con José al que ha aplicado el mismo patrón de tutelaje que a sus hijas. El padre quiere contrapesar el peso de la madre y tratar a sus hijas en función de su edad, de las necesidades mundanas que deben tener como las otras personas de su edad. Pero la batalla hace tiempo que la perdió con su hija Nuria y la muerte impedirá que la libere por su hija Camino.

Hay otro elemento sorprendente, y que es uno de los mayores aciertos de la narración, un pequeño ratón que vive en la alacena de la casa de la niña y al que espera una siempre dispuesta trampa que la niña desarma para rescatar al roedor. El ratón desvalido revela la caridad de Camino, su preocupación por los demás recompensada por el ratoncito con la belleza del mundo natural y la fuerza de la felicidad terrenal. El ratón guiará en sueños a Camino fuera del mundo hospitalario hacia una hermosa playa de la que será expulsada por el ángel. Otro personaje de un cuento infantil acompaña al ratón en los sueños de Camino; es Mr. Meebles, un hombre que lo sabe todo pero que tiene un problema: que no existe. Esta especie de Dios disminuido, bondadoso con la niña Camino pero impotente ante los avances de la enfermedad simboliza la esperanza en una especie de magia positiva que le libere de un determinismo atroz marcado por los ritmos de su deterioro físico. En su entorno nadie cree ya en el milagro. Los sacerdotes esperan su muerte gloriosa en olor de santidad. Pero Camino quiere vivir y se aferra al futuro soñado. Quizás Mr. Meebles pueda salvarla para esta vida con el poder de los cuentos y de la ilusión.

La película sugiere, por último, una reflexión sobre los límites de la fe y el

impacto psicológico de la religión: ¿es el fanatismo el resultado inevitable de la religión? Otra forma de entender la religión es sin duda posible, más acorde con la felicidad. En el cielo en el que se adentra Camino le espera su amor platónico, el niño Cuco, y su padre muerto. La niña baila un vals con su príncipe azul transformada en la Cenicienta, el papel que no pudo realizar en el Centro Cultural de su barrio por la enfermedad y por la vigilancia de la madre que consideraba el ambiente inconveniente. El film juega con la ambigüedad del nombre real del niño Cuco que es Jesús. ¿A qué Jesús invoca Camino en sus pesadillas? ¿El dolor espantoso que sufre la niña en las operaciones es mitigado por la llamada a un Jesús celestial o por el hijo de una modesta pastelera? La muerte y el dolor son realidades demasiado duras para una niña de once años y sus deseos funden la abstracción teológica con la proximidad del calor humano. Un Dios benevolente puede estar allí también en el cielo de Camino, en el cielo del vals de la Cenicienta.

El intercambio (2008)



Título original: "Changeling". **Género:** Misterio, Thriller. **Dirección :** Clint Eastwood. **Producción:** Brian Grazer, Ron Howard, Robert Lorenz. **Guión:** J Michael Straczynski. **Música:** Clint Eastwood. **Intérpretes:** Angelina Jolie (Christine Collins) , John Malkovich (Gustav Briegleb), Gattlin Griffith (Walter Collins), Colm Feore (James E. Davis), Michael Kelly (Lester Ybarra), Jason Butler Harner (Gordon Northcott), Amy Ryan (Carol Dexter), Jeffrey Donovan (J. J. Jones), Denis O'Hare (Dr. Jonathan Steele), Pete Gerety (Dr. Earl W. Tarr) y Geoffrey Pierson (S. S. Hahn). **Duración:** 140 minutos.

Considerado por muchos el último de los clásicos, Clint Eastwood acaba de regalarnos otra gran película, El intercambio, en un año en el que también se anuncia ya el inminente estreno del Gran Torino.

Bajo la nítida textura de sus imágenes, El intercambio amaga una inquietante exploración sobre la naturaleza del mal en una sociedad imbuida por el puritanismo moral, en la que medra sin apenas oposición la corrupción ejercida desde diferentes

instancias del poder.

Basado en un hecho real que hizo tambalear el sistema legal californiano, el film arranca con un plano general en blanco y negro de una calle de Los Ángeles. Cuando la cámara se coloca casi al nivel de los transeúntes, la imagen va poco a poco adquiriendo color. Estamos en marzo de 1928 y el espectro de la depresión económica se cierne sobre América. Un sábado por la mañana en un barrio obrero de la ciudad, Christine Collins (Angelina Jolie), una madre soltera que posee un empleo como encargada de sección en una compañía telefónica, se despide de su hijo Walter (Gattlin Griffith) y sale a regañadientes para ir a trabajar. Es su día libre y había prometido llevar a su hijo al cine, pero es requerida para cubrir una ausencia y no puede negarse. Al regresar a casa, el niño ha desaparecido. Empieza una búsqueda que no parece dar frutos hasta que, meses después, la policía le entrega a un niño de nueve años que dice ser su hijo. Aturdida por la policía, la prensa sensacionalista y sus propias emociones, Christine le deja quedarse en su casa, aunque desde el principio sabe que no es Walter. Intenta convencer a la policía de que siga buscando a su hijo, pero pronto descubrirá que la connivencia de la administración pública –que le envía a un médico forense para hacerle creer que el niño entregado es el suyo– y el corrupto departamento de policía –del cual se dice que son los verdaderos criminales de la ciudad– no le dejan otra alternativa que emprender en solitario una lucha sin cuartel. Tachada de loca, e incapacitada, por fin encuentra un aliado. Se trata del reverendo Briegleb (John Malkovich), que la ayudará en su pugna contra las autoridades municipales hasta que llegue conocer el trágico destino de Walter y de otros niños.

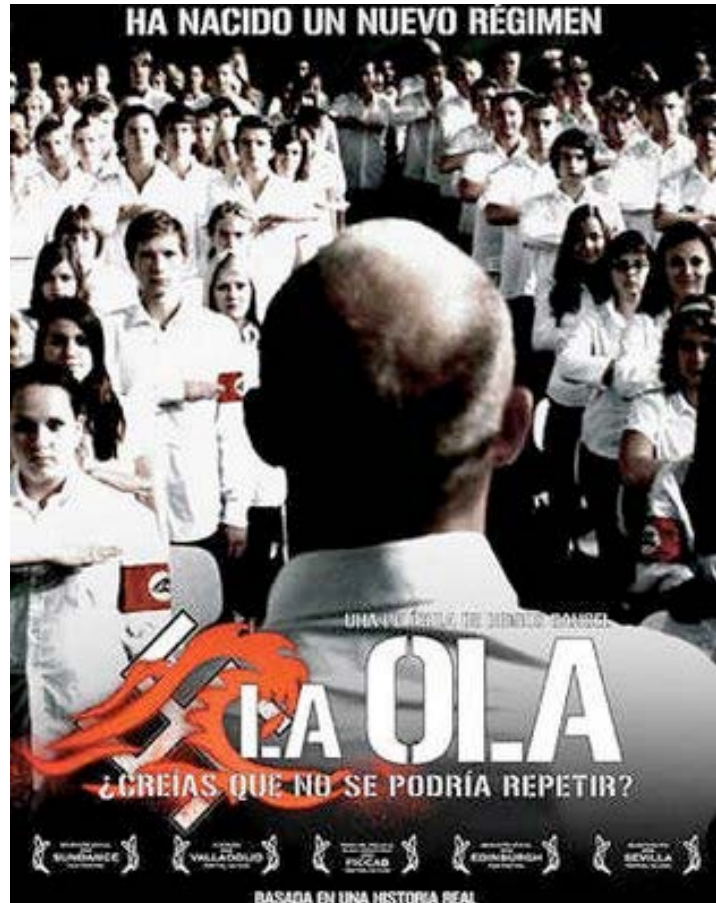
Como en *Mystic River*, Eastwood dirige la cámara a la existencia de un mal que se ceba en los más desprotegidos: los niños, en ambas cintas, a los que un poder externo y psicopático cercena la inocencia y, con ella, la vida. Además de a otro mal, acaso menos evidente, pero igual de destructivo: el de un sistema cuyo único fin es perpetuarse, arrollando lo que se le interpone sin reparar en límites morales. Parte de dicho sistema es la psiquiatría institucional, presente en la película en dos momentos de un relato perfectamente modulado: el primero, representado por el médico forense que la policía envía a casa de Christine para que la convenza de que el pequeño falsario es su verdadero hijo, y que si no lo reconoce es a causa de su

propia inestabilidad emocional; el segundo, el proceso de pérdida de identidad a que se la somete tras su ingreso en el manicomio, al que la conduce esposada la policía en virtud de un denominado "código 12" (una suspensión de derechos por vía médica), con el perverso argumento de que una mujer incapaz de reconocer a su propio hijo sólo puede estar loca. Allí coincide con otras mujeres (prostitutas, ladronas, ex-amantes de policías) cuya única patología es la insumisión ante los abusos de poder policial, tanto en el ámbito público como en el privado. Los pasajes en el manicomio, que con profusión de electrochoques y manguerazos de agua helada para quebrar la voluntad de la interna habrían hecho las delicias del Sam Fuller de Corredor sin retorno o del Graeme Clifford de Frances, cuestionan una vez más la existencia de una falsa cordura que no duda en recurrir a la ciencia para enmascarar la realidad y sojuzgar a quienes le hacen frente. El papel del médico que intenta doblegar la voluntad de Christine, reconducirla –forzándola a firmar un documento en el que admita su error– es especialmente crítico con una cierta imagen del psiquiatra: lejos de presentárnoslo como un profesional comprometido con su trabajo y respetuoso con los derechos de sus pacientes, encarna la sumisión de la ciencia al poder, así como la miseria de los individuos que se crecen ante los débiles y se prosternan ante los poderosos. La humillación que experimenta al tener que obedecer las indicaciones del reverendo Gustav Briegleg, que se presenta en el manicomio con una orden de excarcelación, produce en el espectador una inevitable satisfacción, al no poder evitar la identificación con aquellos personajes nobles, de vida incierta, que representan la integridad moral ante la corrupción institucional. Riesgo éste, por otra parte, que no es ajeno a las cintas que ha dirigido Eastwood: el deslizamiento hacia percepciones maniqueas de la realidad sobrevuela a baja altura por la superficie de sus historias y a punto está en ocasiones (*Million Dollar Baby*) de tocar tierra.

En cuanto a los actores, Angelina Jolie lleva el peso de toda la película de una manera convincente y logrando que el espectador se angustie con su búsqueda y se identifique con su desesperación. Junto a ella, un ambiguo John Malkovich, en el papel de un pastor luterano embarcado en una furibunda cruzada contra los desmanes de la policía y que será el único que la ayude. Jason Butler, en el papel del psicópata asesino Gordon Northcott, y Geoffrey Pierson, en el del prestigioso

abogado que se hace gratuitamente cargo del caso de Christine, completan un reparto muy bien compensado. Por último, la fotografía, algo envejecida, nos lleva a la época en la que se desarrolla la historia, y la música, una de las grandes pasiones del director del cintas como Bird o Straight No Chaser, nos conduce sin estridencias por los intersticios de esta poliédrica historia.

La ola (2008)



Título original: Die Welle. **País:** Alemania, 2008. **Dirección :** Dennis Gansel. **Producción:** Christian Becker, Nina Maag, Anita Schneider. **Guión:** Dennis Gansel, Peter Thorwarth. **Música:** Heiko Maile. **Intérpretes:** Jürgen Vogel (Rainer Wenger), Max Riemelt (Marco), Jennifer Ulrich (Karo), Jacob Matschenz (Dennis), Frederick Lau (Tim), Christiane Paul (Anke Wenger), Elyas M Barek (Sinan), Cristina do Rego (Lisa), Maximilian Vollmar (Bomber), Max Mauff (Kevin), Ferdinand Schmidt-Modrow (Ferdie), Tim Oliver Schultze (Jens), Amelie Kiefer (Mona), Odine Johne (Maja), Fabian Preger (Kaschi), Teresa Harder (Madre), Jaime Ferrel (Policia), Liv Lisa Friess (Laura), Dennis Gansel (Martin), Johanna Gastdorf (Mare de Tim), Gerald Alexander Held (Pare de Tim), Maren Kroymann (Directora de la escuela). **Duración:** 107 minutos.

Un profesor de un gimnasio alemán, Rainer Wenger, debe explicar como

tema de la semana de proyectos (una especie de crédito destinado a complementar la educación del alumno y de contenido sociopolítico), la autocracia. El profesor—irritado porque se le ha privado de explicar "anarquismo" en favor de un colega conservador que ha decidido arrebatárselo porque, se insinúa, hace demasiado atractiva esta ideología a los jóvenes al exponerla con una pasión excesiva derivada de su militancia juvenil como "Okupa" alternativo en Berlín—, se plantea el reto de demostrar su capacidad docente explicando el tema opuesto con resultados todavía mejores. Se trata, pues, de ejercer un papel en el que el accesible "Rainer" se convierta en el "Señor Wenger". Este juego oculta una importante dosis de narcisismo. Demostrará que es mejor que sus aburridos y convencionales colegas, les superará en su propio terreno consiguiendo el sumun de la didáctica: convencer y hacer propias entre los alumnos ideas que uno, en realidad, odia.

El problema será que el experimento se le irá de las manos (como también le sucedió a William Ron Jones, el profesor norteamericano, que tuvo que interrumpir su experimento llamado "The third wave", la tercera ola, ante el rumbo que estaban adquiriendo los acontecimientos) y cuando acaba la semana de proyectos los alumnos se niegan a reintegrarse al marco académico, rechazan que todo lo que han vivido y experimentado acaba con una nota más de su curriculum. La pérdida del control sobre el grupo, que se niega a recular porque no quiere aceptar que todo lo que ha pasado se cierre como un suceso escolar, llevará al profesor al borde mismo del abismo. Descubrirá que su liderazgo es unidireccional: funciona sólo si sigue desempeñando el papel que él mismo ha construido con objetivos inicialmente "didácticos". Sus alumnos quieren seguir oyendo la música de la canción que él mismo les ha enseñado que es la mejor (no sin razón la versión alemana del libro de M. Rhue llevaba por título Die Welle. Bericht über einen Unterrichtsversuch, der zu weit ging, es decir: La ola. Relato de un experimento de clase que fue demasiado lejos).

"¿Qué es la autocracia?" Con esta pregunta comienza el profesor Wenger la primera de las clases de la semana. Es una pregunta académica convencional, aburrida, a la que los alumnos responden con los clichés que han adquirido en una educación democrática que ha demonizado la experiencia autoritaria alemana en el Tercer Reich. Su escepticismo será general cuando se les azuce con el interrogante

de si podría darse de nuevo un episodio de naturaleza autoritaria en Alemania. Los alumnos señalan los grandes temas que justificaron el fascismo y que ahora lo imposibilitan: el nacionalismo extremo, las grandes diferencias sociales, la presencia de una fuerte crisis económica, el malestar producido por la derrota en la Gran Guerra. Olvidan a los seres de carne y hueso, a los protagonistas de la pesadilla nazi; personas de la calle, personas como ellos que se vieron arrastrados por un torrente emocional ante el que no pudieron ni quisieron decir no. Este olvido del "factor humano" es determinante y Wenger, queriéndolo o no, les irá poco a poco introduciendo en la base emotiva del autoritarismo. Las explicaciones sociológicas son necesarias pero no suficientes para explicar un fenómeno como el fascismo. En una sociedad democrática, en un momento de bienestar económico, en una educación que ha hecho del recuerdo de los errores del pasado uno de sus elementos de identidad, es posible repetir el fenómeno apelando a la fuerza del grupo y de las emociones irracionales que genera. Y Wenger lo va a hacer.

Wenger incorpora elementos que van cohesionando al grupo: una especie de uniforme, unos modos de actuar en la clase. Pero rápidamente el sentimiento de pertenencia fomentan la incorporación de nuevos componentes proporcionados por los alumnos que van sintiendo en su personalidad el placer emocionalmente incontrolado de saberse respaldados por un grupo creciente de compañeros. Un saludo, un signo que es pintado por toda la ciudad, un embrión de jerga y, sobre todo, la configuración desde una nebulosa inicial de un enemigo externo: los anarquistas; burla final de unos alumnos que ya no recuerdan que eligieron entre "autocracia" o "anarquía" en la semana de proyectos por motivos como el aburrimiento o la facilidad de aprobar. Lo que comenzó siendo una reflexión sobre una serie de temas como la disciplina o la importancia del grupo para potenciar el valor de las aportaciones individuales de sus miembros acaba convirtiéndose en un movimiento irracional, cohesionado por el ideal de construir colectivamente alguna cosa fabulosa, algo portentoso que consiga prolongar "el movimiento" más allá de la semana escolar a la que estaba limitada su duración.

Porque, y éste es uno de los elementos más interesantes de la película, el grupo les ha proporcionado una identidad nueva, les ha cambiado y, sobre todo, les ha dado una respuesta, ha generado un marco en el que su vida, de pronto, tiene un

sentido. Han dejado de vivir en el aburrimiento de una vida llena de comodidades pero sin retos, han visto esfumarse las sospechas sobre si son o no verdaderamente alemanes o turcos, han encontrado las normas que desaparecieron de sus hogares desestructurados o que no son capaces de implantar unos padres colegas, han sentido el reconocimiento de los demás y la autoestima frente a la indiferencia y soledad que les rodeaba. Y se sienten seguros, se sienten fuertes. Eran débiles pero con el grupo lo pueden todo. La victoria en el partido de waterpolo frente al instituto que siempre les humilló les señala el camino del éxito.

Sin los elementos históricos perturbadores, en un marco cotidiano próximo y reconocible, se nos presenta el esquema psicológico usual de los movimientos sectarios pero también de los movimientos políticos fascistas. En imágenes y en la pantalla vemos cristalizar los análisis de Reich y su Psicología de masas del fascismo (1933): el fascismo, señalaba Reich, no está compuesto de individuos superiores y brutales sino de pobres diablos ("la mentalidad fascista es la del "pequeño hombre" mezquino"), de personalidades timoratas, de hombres y mujeres que se sienten interiormente frágiles y dubitativos y a los que la masa, el grupo, les da la fuerza psicológica de la que individualmente carecen. Por esa seguridad pagarán sin dudar un precio: la sumisión ciega al líder. Hay, además, una ecuación inversa por la cual cuantas más personas se adhieran al grupo más fuertes deben ser quienes rechacen unirse a su seguridad. La confiada líder de la clase de la era "pre-ola" descubre con asombro que su novio, resignado comparsa de sus decisiones, se niega a poner en cuestión la "ola" y sus compañeros le dan de lado indiferentes ante su prestigio de muchacha estudiosa. Sus intentos de parar "el movimiento" le serán cada vez más costosos. Sufriría, deducimos, si el fenómeno se extiende, el mismo grado de perplejidad y estupefacción que sufrieron los intelectuales alemanes que no se plegaron al avance imparable del fascismo y veían maravillados cómo sus colegas acababan aceptando las explicaciones pueriles que sobre el mundo daba la ideología nazi.

Otro punto de interés de la película es el examen del carácter contradictorio que tiene el liderazgo en los movimientos fascistas. El liderazgo de Wenger es ahora incuestionable: es el hombre que creó, que dio origen al grupo, que cambió sus vidas. Y la capacidad de dirigir a sus alumnos en una u otra dirección es total.

Wenger, asustado del monstruo que ha creado, descubrirá que sus alumnos no sólo han superado el marco académico y se han entregado al vandalismo por "la ola". También, que se niegan a que el grupo muera y le exigen la continuidad de su liderazgo. Esta jefatura fatal trae inmediatamente a la memoria del espectador el nombre prohibido: Hitler.

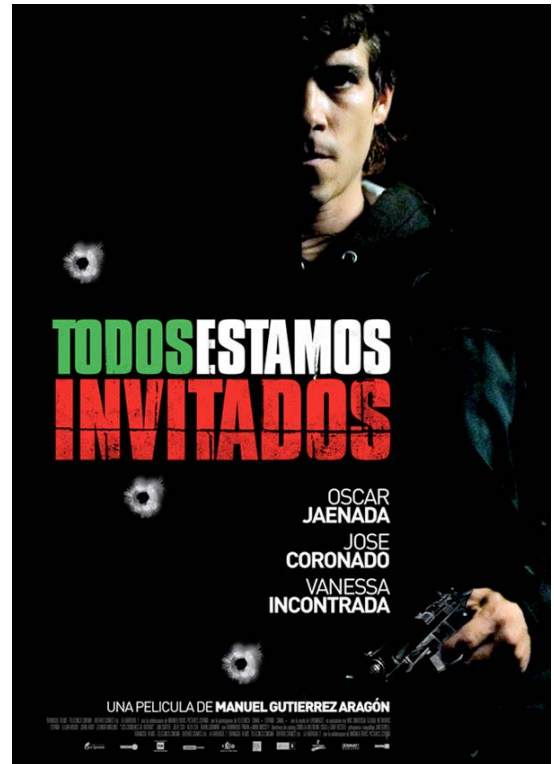
Tratando de "parar la ola", Wenger someterá a sus alumnos a una especie de ducha escocesa psicológica. Reunidos en el salón de actos para decidir qué hacer con "el movimiento" lanza un discurso de tono político en el que señala a unos pocos capitalistas como responsables de la situación de alienación económica de Alemania y sugiere a sus alumnos que "la ola barra el país" aplastando cualquier resistencia. El entusiasmo con el que los alumnos reciben el mensaje que "deseaban" oír es cortado bruscamente por Wenger con la muestra del precio que tendrían que pagar: la violencia; empezando por la eliminación física de los que se oponen, incluso aunque fueran miembros del grupo que, asustados, han decidido abandonar "la ola". Esta ducha fría provoca la sorpresa y la confusión. El profesor, descubren decepcionados sus alumnos seguidores, no quiere continuar. Quiere terminar con el "movimiento" y abandonar el rol de líder que ha estado representando. Todo parece acabarse ahí. Uno de los alumnos, el más desamparado, amenaza con una pistola para que la "ola" continúe porque "el movimiento es mi vida". El trágico final, el suicidio del adolescente y la detención de Wegner, se produce entre la desesperación de unos por lo que ha pasado y el morbo de otros que graban con sus teléfonos móviles el hecho. Esa banalidad de las grabaciones nos garantiza que la normalidad ha regresado. Algunos de esos vídeos serán pasto de Internet o de los reality show".

Una pregunta inquietante aparece con fuerza en la mente del espectador en ese momento, una pregunta con el fondo de la imagen del Führer: Pero ¿y si hubiera querido continuar Wenger? ¿Si, intoxicado por el gusto por el poder, el "señor Wenger" decidiera seguir representando el papel de líder autoritario que diseñó como un mero experimento didáctico? Cuando Chaplin preparaba El gran dictador, contempló horas de documentales de propaganda nazi. Chaplin estaba indignado ante lo que consideraba una actuación mediocre de Hitler. Porque, y desde el principio no tuvo ninguna duda, Hitler estaba actuando, era un mal actor al que las

masas elevaban a la categoría de dios. Si les quitaba el sonido, recuerda Chaplin, en la pantalla no se veía más que un hombre gesticulando desafortadamente, sobreactuando sin medida. El histrionismo de los líderes fascistas y la estructura de espectáculo con el que se preparaban sus intervenciones eran la clave de su éxito. Sus gestos, descontextualizados del drama que crearon, eran ridículos. Él no había hecho más que hacer evidente esa ridiculez. Acabado el discurso, acabada la representación, no quedaban sino seres de una mediocridad pasmosa, unos bufones pretenciosos. En la obra *En el búnker con Hitler*, de uno de sus aristocráticos ayudantes de campo, Bernd Freytag Von Loringhoven, se nos muestra a Hitler como un individuo sobrecargado con el peso del liderazgo, víctima de un papel. Nos cuenta cómo arrastraba exageradamente los pies para provocar lástima y desvincularse del desastre que se estaba produciendo.

Nos encontramos al fin en lo que se ha llamado "el misterio Hitler": cómo alguien puede mantenerse tanto tiempo con un discurso de una mística tan básica y no sólo convencerse él mismo sino conseguir el fanatismo elemental de millones de ciudadanos de una de las naciones más cultas del mundo. En la película se nos ofrece algunas pistas al respecto, algunas sugerencias sobre lo que puede ser ese liderazgo infernal y la adhesión irracional que produce. Hay dos películas que nos ayudarán a completar el perfil. Son dos películas de propaganda, es decir, dos films que tratan de convencer al espectador con la emoción y no con el razonamiento: *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935) y *El flecha Quex* (Hans Steinhoff 1933). La primera nos muestra el final sociopolítico que podría tener el experimento de Wenger: las masas exultantes ante el renacer de Alemania y su dios vivo Adolf Hitler. En la segunda vemos como el nazismo se hizo con los corazones de los jóvenes alemanes. El paralelismo con el fallido experimento escolar resulta inquietante.

Todos estamos invitados (2008)



Director: Manuel Gutiérrez Aragón. **Guión:** Manuel Gutiérrez Aragón, Ángeles González-Sinde. **Fotografía:** Gonzalo Berridi. **Género:** Drama. **Música:** Ángel Illarramendi. **Actores:** José Coronado, Óscar Jaenada, Vanessa Incontrada, Iñaki Miramón. **Nacionalidad:** España. **Producción:** Enrique Cerezo. **Año de Prod.:** 2008. **Duración:** 95 min.

Todos estamos invitados es un *thriller* político que aborda la vida de los amenazados por ETA a través de Xabier (José Coronado), un profesor universitario que es amenazado por sus opiniones críticas con la situación del País Vasco. En el polo opuesto, Josu Jon (Oscar Jaenada) es "un gudari" que ha perdido la memoria al sufrir un aparatoso accidente intentando saltarse un control de la guardia civil después de quemar un camión. Este suceso le lleva a un hospital penitenciario, donde espera la decisión del juez. El joven no sabe quién es, y mientras las monjas que le cuidan le dicen que ha de ser (o seguir siendo) un buen cristiano, sus antiguos camaradas de dentro y fuera de la prisión intentan que recuerde su pasado: "eres un valiente gudari que pronto podrá reincorporarse a la lucha". La vida de estos dos hombres tendrá un punto de

unión: Francesca (Vanessa Incontrada), la joven siciliana amante de Xavier que ejerce de psicoterapeuta en el establecimiento psiquiátrico que lleva la supervisión de Josu. Entre Francesca y Josu Jon se crea una corriente de simpatía. Ella quiere ayudarle a recobrar la memoria, pero él ¿desea en verdad recuperar la memoria o prefiere olvidar quién ha sido y lo que ha hecho?

"Si pierdo la memoria, qué pureza", hacía exclamar Pere Gimferrer a otro poeta, solitario y loco, en un hermoso verso de *Arde el mar*. Liberado de rencores, del veneno ideológico inductado que, como diría Jean-Jacques Rousseau, había ahogado en él la piedad, ese sentimiento natural que nos hace empatizar con nuestros semejantes, Josu Jon, el antiguo "gudari", redescubre el amor inocente y la desasosegante huella de la culpa. Si en términos generales, y según Sigmund Freud, recordar cura; en esta historia, más próxima al filósofo ginebrino que al psicoanalista vienés, la pérdida de la memoria, ese archivo de ideas aprendidas y viejas cuentas pendientes, posibilita la eliminación de las barreras con que el fanatismo, viejo como las naciones y rancio como las iglesias, se guarece de la oreante expresión del único sentimiento natural que nos preserva de los males del "amor propio": la piedad.

En una reciente entrevista publicada por *El cultural* del diario *El Mundo* el 3 de abril de este año, explicaba Gutierrez Aragón: "Juan María Bandrés me contó la historia de un etarra que perdió la memoria hace bastante tiempo. Es un poco como ese pianista sueco que apareció en Inglaterra. La posibilidad que se le plantea es la de volver a nacer. Para ello, tendrá que hacer frente a las presiones de quienes le dicen que es un héroe, un gudari. Son como esos amigos malos de Pinocho. La película se interroga sobre lo que debemos hacer con el recuerdo, hasta dónde debemos olvidar para poder avanzar y hasta dónde es justo. En este caso, también surge la duda de si el etarra realmente ha olvidado porque quiere o porque ha perdido la memoria".

El rodaje en San Sebastián no esquiva la conflictiva Parte Vieja, campo de batalla de la "lucha callejera" y escenario de sonados atentados de la banda terrorista, y la cinta no se anda con tibiezas al retratar los estamentos que rodean al protagonista. La Universidad es un territorio hostil; la Iglesia, encarnada en un

sacerdote miembro de la misma sociedad gastronómica a la que pertenece Xavier, es ciega y sorda; la Ertzantza le instruye con gélida profesionalidad acerca de su rutina de supervivencia: "la mejor autoprotección es silencio", le advierte.

En efecto, a la cena de la que habla la película estamos todos convidados, profesores y jueces, psiquiatras y psicoterapeutas, cocineros y escultores, fontaneros y eclesiásticos. En ella se nos invita a escoger entre comer kokotxas con el abogado proetarra al que da vida Iñaki Miramón y los que prefieren conversar sobre la consistencia del pilpil para que no se les note el miedo o abandonar el banquete con Xabier Legazpi y los amenazados.

Isla Interior (2009)



Título original: La isla

interior. País: España. **Año:** 2009. **Género:** Drama. **Dirección:** Dunia Ayaso, Félix Sabroso. **Guión:** Dunia Ayaso, Félix Sabroso. **Montaje:** Ascen Marchena. **Fotografía:** Juan Antonio Castaño. **Efectos visuales:** Ramon Cervera. **Música:** Lucas Vidal. **Sonido:** Alex F. Capilla, Eduardo G. Castro, Jorge Ruiz, Pelayo Gutiérrez. **Producción asociada:** Patricia Campo. **Producción ejecutiva:** Ana Sánchez-Gijón, Elvira M. Sales. **Productora:** Little Giraffe S.L., La Mirada Producciones, Ayaso y Sabroso, Mecanismo Films. **Distribución:** Alta Films. **Intérpretes:** Geraldine Chaplin (Victoria), Candela Peña (Coral), Antonio de la Torre (Iván), Alberto San Juan (Martín), Cristina Marcos (Gracia), Celso Bugallo (Juan), Paola Bontempi (Ana), Ángel Burgos, Gonzalo Berzosa, Vicente Ayala (Raul), Marta Rubio, Blanca Rodríguez (fan de Gracia). **Duración:** 93 min. **Color**

La localización insular de la historia les sirve a los directores del film de coartada para justificar el título elegido para su película, La isla interior, una reflexión cinematográfica sobre algunas de las caras que presenta la enfermedad mental y sus terribles efectos sobre la vida familiar, expresada a través de una

metáfora que traduce el aislamiento y la soledad que sufre la persona enajenada. La preocupación, cuando no angustia, de un grupo de hermanos por poder heredar la enfermedad mental de su padre opera como el cemento que une tres historias, tres trayectorias personales que, aunque si nos atenemos al rol social que han asumido (una actriz televisiva, una mujer que hace faenas domésticas y un profesor de literatura que tiene fijación con París) pudieran resultar muy diferentes, resultan al contrario bien homogéneas: son tres personas que naufragan en el piélago de la inseguridad, del miedo, de la soledad, de la obsesión enfermiza.

Narrada a partir de un gran flashback inicial, esta primera aproximación al drama de la pareja de realizadores canarios trata de una historia coral en la que sus protagonistas, los distintos miembros de una familia, nos presentan sus particulares maneras de vivir su relación con la locura o, al menos, su miedo a que ésta se instale definitivamente en sus vidas. Juan, un septuagenario diagnosticado de esquizofrenia, ha tenido un intento de suicidio y se encuentra ingresado en la UCI de un hospital de Las Palmas de Gran Canarias debatiéndose entre la vida y la muerte. Las consecuencias de su conducta autolítica han sido el desencadenante de que se reúna la familia para acompañarlo en sus momentos finales y el pretexto cinematográfico para contarnos a través de algunas pinceladas episodios importantes en su vida, la de su mujer y sus hijos.

Coral, Martín y Gracia, magníficamente interpretados por Candela Peña, Alberto Sanjuán y Cristina Marcos, son personas que siempre han convivido con la enfermedad mental, ya sea porque la han visto adueñada de su padre enfermo, o bien porque la sufren en sus propias carnes de alguna manera. Comparten el pánico a la enfermedad, pero lo manifiestan de formas bien distintas. Coral, una joven supuestamente independiente (ese es el rasgo que atrae a su aprovechado amante), emancipada, que ha sabido buscarse la vida, arrastra una terrible inseguridad y tales carencias afectivas que la convierten en presa fácil para personas sin demasiados escrúpulos. Sus frecuentes cuadros de ansiedad (que le llevan a encerrarse en el coche) son el indicador de alguna experiencia traumática no superada y que el espectador pronto comprende que tienen que ver con alguno de los miembros de su conflictiva familia. La atormentada

relación que mantiene con su hermana puede entenderse en un primer momento en clave de celos fraternales, aunque a medida que avanza la historia se conocerá que reside en motivos más graves: presuntamente en los abusos sexuales por parte de su progenitor.

El hecho de que Gracia, la actriz, la segunda de las hermanas, trate de justificar esos hechos apelando a la condición de esquizofrénico de su padre (que es algo así como estar incapacitado para ver, le dice en algún momento), está en la base de los conflictos entre ambas, por entender Coral que aquella pretende justificar lo injustificable. Por otra parte Gracia, que aparentemente es la que ha conseguido vivir mejor y que ha comenzado una prometedora carrera como actriz participando en una popular serie televisiva, es una mujer diagnosticada y medicada como psicótica, dependiente para siempre de neurolépticos y que comparte con su hermana las carencias afectivas y una terrible inseguridad emocional. La que parece una acomodada posición social y un éxito profesional es tan sólo la contrapartida de su soledad y de su pánico a ser abandonada. En una divertida secuencia de la película (pues los realizadores no renuncian a utilizar dosis de buen sentido del humor incluso en los momentos más dramáticos) Gracia se sale del guión del personaje que interpreta en la serie Veterinarios, mezclando situaciones de su vida íntima. El desconcierto del realizador del telefilm, que en principio lo ha considerado un rasgo de la genialidad de una actriz que tiene las tablas suficientes como para improvisar pero que pronto se da cuenta de que se trata de algo peor, no es inferior al de la propia Gracia sumida como está en la confusión entre lo que es su vida real, lo que le sucede propiamente a ella y lo que le pasa al personaje que interpreta en la serie. Los pies descalzos de Coral y de Gracia son la imagen más plástica de esa desnudez, de esa fragilidad anímica en que se encuentran ambas y de cómo tienen mucho más en común que diferencias que las separen. Como lo es el hecho de que ambas queden embarazadas (supuesta o realmente viene a dar lo mismo en la película) de amantes que juegan con sus sentimientos y que no están dispuestos a asumir compromiso alguno.

El tercero de los hermanos, el varón, Martín es una persona terriblemente insegura, con un acusado trastorno obsesivo compulsivo, y criado a la sombra de

una madre sobreprotectora y dominante que lo tiene totalmente anulado. El orden de los elementos dispuestos en la mesa, la imposibilidad de conducir si no es oyendo música francesa a través de unos auriculares... son sólo algunos de los rasgos de esa personalidad neurótica, capaz de desarrollar una vida aparentemente normalizada pero al precio de una angustia, un sufrimiento, que lo hacen absolutamente infeliz. La secuencia en el parking habla por sí sola. Su falta de sentido de la realidad, su desdoblamiento en el mundo literario al que aspira a pertenecer (aloja en su cabeza la idea de una novela que es incapaz de llegar a escribir) y del que tan sólo consigue ser un mero expositor sub especie de profesor de instituto, le llevan a enamorarse de una menor y –se supone– que a buscarse su ruina profesional y personal. El intento de cancelación de uno de los pasajes que tenía reservados para viajar a París es la prueba de su soledad. El abandono de la agencia de viajes, dejando plantada a la empleada que había hecho las gestiones, todavía demuestra algo peor: cómo el pánico impregna absolutamente toda su vida.

En un escorzo final que nos recuerda al famoso Cristo de Mantegna (a pesar de que su referente pictórico, al decir de Sabroso sea Edward Hopper) los realizadores nos presentan a Victoria, una Geraldine Chaplin en la cima de su carrera, sumida en un mar de lágrimas, consciente, aunque no lo quiera reconocer, del fracaso absoluto de su vida y de la de su familia, de la farsa que ha mantenido durante tanto tiempo, de la apariencia de normalidad que ha pretendido transmitir, pero derrumbada ante el drama que ejemplifican los continuos intentos de suicidio de un esposo atormentado. Algunos minutos antes los directores habían tenido tiempo para el humor al hacerle expresar a Victoria su envidia por el tratamiento psicofarmacológico que estaba siguiendo su marido, ya que le mejoraba enormemente su aspecto al reducirle las arrugas de la cara. Pero ese rasgo de humor sólo consigue distender momentáneamente la tensión del espectador, no así la de Victoria, cuya soledad y abandono queda perfectamente plasmada en la partida de parchís que echa con Juan, el único de los miembros de la familia que se ha prestado al juego. Una partida, como la de El séptimo sello, contra la figura de la muerte, representada aquí en su marido.

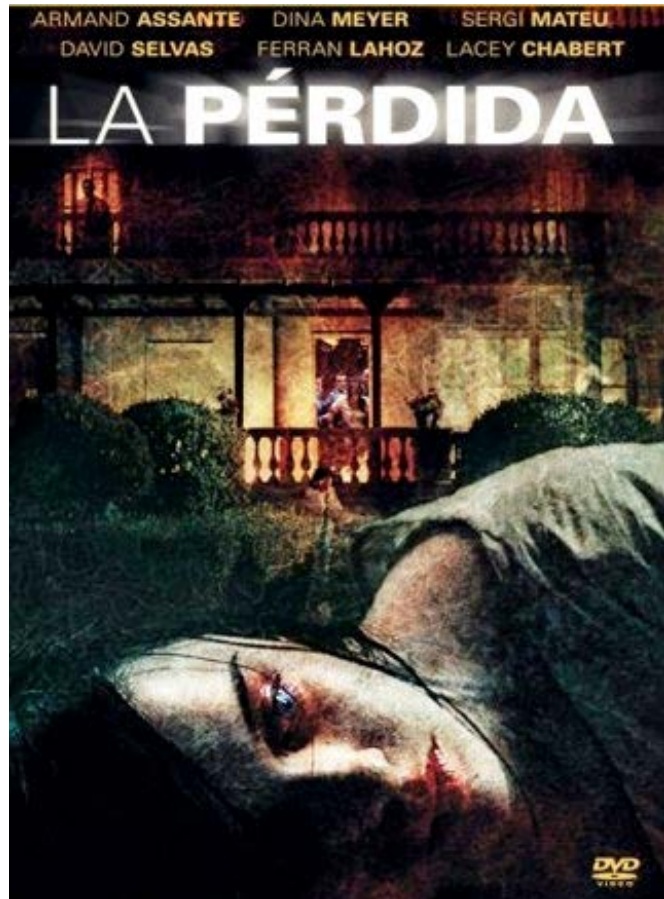
La secuencia final, la foto casi fija de lo que queda de la familia, vista a

través del cristal de la cabina del tanatorio que aloja el féretro del padre muerto, no puede resultar más elocuente. Como lo es la de la joven empleada de la funeraria corriendo las cortinas, proporcionándoles de este modo a los realizadores el *raccord* de imagen que nos conduce al final.

Desde que comenzaron allá por el año 1997 su periplo en la realización con *Perdona bonita pero Lucas me quería a mí*, *La isla interior* es la sexta de las películas dirigida conjuntamente por Dunia Ayaso y Félix Sabroso y que se decide abiertamente por un registro dramático. En unas recientes declaraciones manifestaban en plural el interés que siempre habían manifestado por contar una historia sobre la imposibilidad de cambiar que padecen muchas personas. “Todo aquello que heredamos de lo familiar –decían– a veces se convierte en un obstáculo infranqueable que nos impide hacer el dibujo de nuestras propias vidas. En esta idea comienza todo. Muchas experiencias personales y de nuestros alrededores nutren esta película”. Una película que, en definitiva, dibuja perfectamente el arquetipo de la familia psicógena. Nada más, ni nada menos.

En una mesa redonda realizada en el marco del Festival de Màlaga de Cine Español, en su edición de 2008, Felix Sabroso hablaba de su experiencia de codirigir junto a Dunia Ayaso como una experiencia además de muy positiva, nada forzada y muy natural y, textualmente, describía su complementariedad como “un alma en dos cuerpos”. Posiblemente, sin pensarlo, ya se estaba adelantando algunos meses a lo que sería la temática de su nueva película: la de las escisiones y las compenetraciones anímicas. Pero si en el certamen cinematográfico hablaba de dos almas que en un ejercicio erótico llegaban a expresarse en un único acto creativo, lo que ahora nos muestra *La isla interior* es la antítesis de esa situación integradora: ahora serán los cuerpos escindidos de los personajes, sus somas fragmentados en distintas almas los que se enseñoreen del film

La pérdida (2009)



Título original: "THE LOST". **Dirección:** Bryan Goeres. **Producción:** Manuel Corbi. **Guión:** J. Beattic y D. Dworkin. **Música:** Sam Murria. **Intérpretes:** Aramand Assante, Dina Meyer, Lacey Chabert, Sergi Mateu, Jorge Bosch, Miquel Gelabert, Ferrán Lahoz, Toby Harper, Rachel Lascar, David Selvas.

A pesar de la pretensión de hacer visible en la pantalla una historia "cien por cien catalana", según el propósito anunciado por Drimtim Entertainment en alianza con algunas cadenas televisivas, esta película tiene bien poco de trama nacionalista y en ningún momento logra disipar su absoluta impregnación de los tópicos habituales de suspense en los psychothrillers que nos invaden sistemáticamente desde Norteamérica.

Kevin es un reputado psiquiatra que años atrás decidió abandonar la práctica clínica para dedicarse por completo a la creación literaria acerca de su especialidad, hasta lograr un notable éxito con las publicaciones con que se gana cómodamente la vida. Así lo vemos firmando numerosos ejemplares de sus libros en Nueva York después de una concurrida conferencia sobre los alter ego, o

rePASando con su agente editorial el calendario de compromisos para los siguientes días en Europa, comenzando por París y Londres. Mientras se relaja tomando una copa en una cafetería es abordado por Mira, una bella mujer que le pide una dedicatoria de su última obra para su hermana, la cual había sido paciente suya tres años atrás. Cuando el médico le pregunta por los datos personales y algunos detalles acerca de su evolución posterior, la supuesta admiradora le informa con crudeza de la fatalidad con que el destino viene tratando a Jane. La enferma permanece actualmente encerrada en un viejo manicomio de España, tras haber incendiado la vivienda de Alonso, su profesor, lo que nos permite comprender las escenas con las que el film comienza: una mansión devorada por las llamas, con peligro evidente para sus moradores, mientras una joven parece deleitarse perversamente con el espectáculo.

Poco a poco va cambiando la expresión del psiquiatra triunfador, conforme su interlocutora se apodera de la iniciativa al acusarle directamente de impericia profesional en su diagnóstico de trastorno de identidad, responsabilizándole de una malapraxis que habría tenido como consecuencia el internamiento involuntario de su hermana y un grave deterioro a partir de su hospitalización. En consecuencia, le anuncia el propósito de su familia de querellarse contra él, a través del escrito de su abogado que le entrega, amenazándole también con arruinar su brillante carrera literaria, a no ser que se comprometa a acudir a España de inmediato para poner fin a las duras condiciones en que se encuentra Jane. Sin otra opción que aceptar este chantaje, por más que su diagnóstico haya evitado su ingreso en prisión, el Dr. Kevin se ve obligado a suspender sus compromisos publicitarios inmediatos después de estudiar la situación con su editor. Al mismo tiempo acude a una supervisión conjunta del caso con el psicoanalista que le viene ayudando a lidiar con sus propios fantasmas que por las noches le perturban.

La atmósfera del hospital de Santa Ávila en El Vendrell (Barcelona) --un viejo instituto reconvertido para la ocasión en un asilo--, no puede ser más deprimente: el tradicional manicomio lúgubre donde se hacían más de trescientos pacientes, a cargo de tres médicos, un residente y seis celadores, bajo la dirección del siniestro Dr. Delgado. Éste no duda en transferir el seguimiento de

la paciente al recién llegado, a quien presenta como "una celebridad ", tras revisar conjuntamente el expediente clínico donde están registrados hasta tres diferentes alter ego con nombres de mujer, correspondientes a otros tantos alias empleados por la paciente en momentos de trance de su mente escindida. Esta derivación incluye el compromiso de suspender el potente tratamiento psicofarmacológico al que estaba siendo sometida, para abrir alguna vía de acceso mediante hipnosis al inconsciente que su dispersión oculta, según el plan de trabajo que el doctor explica a la enferma en su reencuentro con ella. Jane no tardará en poner en escena algunas de sus representaciones apenas se sienta liberada, con un histrionismo cercano a las celebradas mutaciones de Joanne Woodward cuando inauguró la fecundidad cinematográfica de los trastornos de personalidad múltiple con Las tres caras de Eva; sólo que aquí este síndrome proteico incluye una intensa descarga neurovegetativa capaz de cambiarle a la enferma incluso el color del iris. Un síntoma por sí sólo suficientemente llamativo como para la corroboración diagnóstica que sostiene una historia clínica tan poco ortodoxa como los métodos del experto, quien pone una cámara fija al servicio de las dotes de actuación de la paciente, que son grabadas y posteriormente magnificadas en el film con sobreabundancia de efectos especiales de imagen y sonido.

La obsesiva producción de dibujos sencillos y símbolos recurrentes surgidos de su mente, ya liberada de la medicación, nos lleva por sinuosos recorridos a una espiral que parece perderse en la escalera sin final de *Vértigo*, interrumpida por un clímax de ataques comiciales de dudosa credibilidad clínica, más allá del efectismo teatral. En tales circunstancias se hace evidente la identificación desde el inconsciente más profundo de la paciente con algunas jóvenes desaparecidas en extrañas circunstancias, cuyos nombres –Isabel, María, Kaya-- adopta en una forma de suplantación totalmente incomprensible para la disciplina psiquiátrica. No es de extrañar que aparezca entonces un extravagante personaje, Eneko Gil, dotado de poderes paranormales que le permiten captar rastros de energía de individuos ausentes en objetos de uso cotidiano que les hayan pertenecido; a pesar de la advertencia policial sobre los dudosos antecedentes de este alcohólico vidente, que está contribuyendo con sus trances delirantes a aumentar el confusionismo. El resultado final es que ambos, el

psiquiatra y el espiritista, acaban detenidos por allanamiento de morada tras merodear por el sótano de aquella mansión donde Jane provocó el incendio, en busca de pistas y objetos que les permitiesen ensayar su experimento.

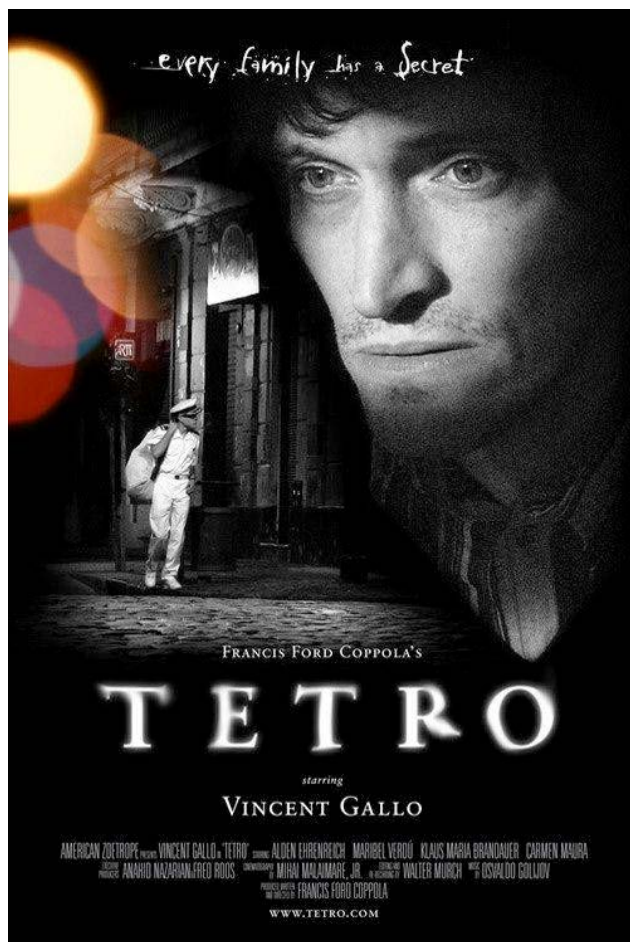
Al aviso de la policía se añade una denuncia profesional al comité deontológico de la APA, promovida por el Dr. Delgado, quien vuelve a asumir el caso por medio de electrochoques y tratamiento psicofarmacológico, tras desautorizar los métodos empleados por su colega norteamericano. Éste será llamado urgentemente a Nueva York para defender su criterio técnico y procedimientos terapéuticos, mientras a su vuelta se suceden extrañas percepciones sensoriales y pesadillas recurrentes en las que revive el abandono de su propia esposa sin una sola explicación que la sirva de consuelo a las huidas de aquella, presa de miedo. Ni siquiera su cómplice coyuntural es capaz de rastrear algún hábito de vida cuando le entrega un anillo que perteneció a su mujer, a pesar de sus poderes esotéricos, capaces de detectar la morada de los muertos. Y allí es precisamente donde termina el recorrido del médico, cavando fuera de sí en el interior de unas minas de sal abandonadas, lindantes con la finca de la familia Alonso.

El mismo inspector Molina, que nunca dejó de tenerle bajo sospecha y venía siguiendo sus pasos con los Mossos d'Esquadra –tal vez el único testimonio de la denominación de origen catalana–, será testigo de la exhumación del cadáver de la esposa desaparecida y de su emotivo reencuentro. Hasta que hace ver al psiquiatra que es su mente enferma la que oculta los hechos, del mismo modo que ha escondido bajo tierra los restantes cuerpos. Pero "nada no es tan necesario como la verdad ", escuchamos según la cita nietzschiana, que sirve para adelantarnos el sorpresivo desenlace del film. Es el doctor el asesino que él mismo está buscando y esta idea le sume en su peor momento, perdido ya en su laberinto de interpretaciones imposibles, mientras acaba refugiado en un rincón de su celda con la pose catatónica de un paciente esquizofrénico.

"El hombre que trataba de entender al monstruo ha terminado por ser ese mismo monstruo ", sentencia el policía para tratar de cerrar el caso con algún aprendizaje para los expertos. Una moraleja pseudocientífica que desde el Dr.

Caligari hasta Hannibal Lector viene alimentando la figura del psiquiatra como serial killer y protagonista cinematográfico bajo sospecha, hasta componer un arquetipo cinematográfico de indudable éxito

Tetro (2009)



Título original: Tetro. **País:** USA, Argentina, Italia, España. **Año:** 2009. **Dirección y Guión:** Francis Ford Coppola **Producción:** Fred Roos. **Fotografía:** Mihai Malaimare Jr. **Música:** Osvaldo Golijov. **Montaje:** Walter Murch. **Vestuario:** Cecilia Monti. **Maquillaje:** Norberto Poli. **Peluquería:** Osvaldo Esperón. **Sonido:** Federico Esquerro. **Dirección de arte:** Javier González Duato. **Dirección de producción:** Adriana Rotaru. **Intérpretes:** Vincent Gallo (Tetro), Maribel Verdú (Miranda), Alden Ehrenreich (Bennie), Klaus Maria Brandauer (Carlo y tío Alfie), Carmen Maura (Alone), Rodrigo De la Serna (Jose), Leticia Brédice (Josefina), Mike Amigorena (Abelardo), Sofía Castiglione (Maria Luisa), Francesca De Sapio (Amalia), Adriana Mastrángelo (Angela), Silvia Pérez (Silvana), Erica Rivas (Ana). **Duración:** 122 minutos. **Color.**

Una mariposa nocturna revoloteando como hipnotizada alrededor de una bombilla encendida. Esos primeros fotogramas en blanco y negro, inevitables evocadores de recuerdos infantiles, son los que ha escogido el director para

introducimos en una historia que tiene que ver con un pasado familiar mantenido en secreto, pero que la necesidad vital de un joven de poner en orden sus sentimientos acabará desvelando.

Desde su presentación en Cannes, el interés que ha suscitado este controvertido film argentino de Francis Ford Coppola se ha evidenciado, además de por la cantidad de críticas recibidas, por el considerable número de entrevistas que le han hecho a su realizador tanto en publicaciones especializadas (Cahiers du Cinema) como en algunos de los diarios generalistas de mayor tirada (El País), como queriendo desentrañar de este modo unos motivos que no resultaban suficientemente explícitos en la cinta. Y, sin embargo, a pesar de lo extenso y sincero de sus respuestas, el cineasta norteamericano no ha conseguido convencer a sus críticos de las excelencias de su película.

Su deseo de hacer un film más en la onda del "cine de autor" a la europea, del cine independiente, que no de las superproducciones hollywoodienses a las que nos había acostumbrado, con sus sagas de mafiosos o de apocalípticas guerras, está detrás de su última historia sobre Tetro. Se trata de una película sobre las relaciones conflictivas en el seno de una familia; "Every Family Has a Secret" reza el cartel utilizado para la edición inglesa de la película, como queriendo resumir en una breve frase su leitmotiv. Bennie (Alden Ehrenreich), un ingenuo joven vestido de marinero, llega a Buenos Aires para encontrarse con Tetro (Vincent Gallo), su hermano mayor, que desde que desapareció de su casa en Nueva York hace más de diez años juró que jamás volvería a tener contacto con nadie de su familia. La suya era una familia de inmigrantes italianos afincada en Argentina que, debido al gran éxito musical del padre, Carlo Tetrocini (Klaus María Brandauer), un genial pero también autoritario personaje, reconocido director de orquesta, se traslada a Estados Unidos. Cuando Bennie encuentra a su hermano, brillante escritor aunque de carácter conflictivo, es recibido con frialdad e invitado a no alargar demasiado la estancia en su casa, un pequeño apartamento en el barrio de La Boca. Sólo la intervención de su pareja, Miranda, una convincente Maribel Verdú, consigue gracias a su ascendiente sobre el artista, que el chico pueda pernoctar esa noche y quedarse hasta que zarpe el barco que lo ha llevado hasta allí.

Pero, en lugar de ser el hermano maravilloso que era el ídolo de su infancia, el Tetro de ahora es un hombre distante y autodestructivo que cambió su nombre, como si así pudiera escapar de su pasado, y que ya no escribe. Anda con muletas después de un accidente en el que se quedó deslumbrado con los faros de un autobús que venía hacia él. Sólo la atención y amabilidad de Miranda le procura a Bennie algún argumento para continuar en el domicilio de su hermano y poder así llevar adelante algunas averiguaciones sobre un pasado que Tetro pretende ocultar. El hallazgo de una maleta repleta de manuscritos escritos en un lenguaje extraño, como cifrado, que el escritor había ido redactando a modo de memorias no publicadas, le permitirá a Bennie ir conociendo los demonios que acampan en el alma de su hermano Tetro y las razones del rechazo apasionado hacia su familia, aunque será también el motivo de uno, otro más, de los enfados del atormentado Tetro. Cuando éste descubre, al visitarlo en el hospital en el que estaba ingresado recuperándose de las heridas de otro accidente automovilístico (como si se tratase de un fatum que persiguiese a la familia), que Bennie está en posesión de los documentos que él celosamente había guardado, montará en cólera y exigirá al intruso que desaparezca de su vida.

Pero no será eso lo que suceda. Si la ayuda de Miranda había sido decisiva tanto para la permanencia de Bennie en Buenos Aires como para su indagación en los cuadernos de Tetro, aún lo será más en el desarrollo posterior de la historia y en el desenlace del film. El último rapto de agresividad de Tetro convencerá todavía más a su hermano de que ha de concluir lo que ha empezado a escribir y, ya que no lo hace, deberá hacerlo él. Y así sucede: entre los escritos se haya una obra de teatro inconclusa, de la que Bennie también se siente autor en cierto modo por entender que de lo que allí se trata, también es de su vida. Será precisamente el reconocimiento que obtiene ese texto al darse a conocer y su presentación al prestigioso premio literario Glacier de la Patagonia, más tarde bautizado como el Pablo Neruda, lo que dará motivos argumentales a la segunda parte del film y lo que precipite el final de la historia. Y es precisamente en esta parte del film, la del desenlace, donde parece que el director ande más perdido y donde el guión se meta por unos vericuetos de más difícil salida. Determinados homenajes del señor Coppola a alguno de los títulos de su filmografía (como sucede con la indisimulada

apelación a *Dementia 13*, su ópera prima, al presentarnos a Tetro blandiendo amenazadoramente un hacha ante su hermano) o la inclusión de alguna actriz poco convincente para el papel adjudicado (es el caso de Carmen Maura, la opción femenina del director ante la imposibilidad de poder contar con Javier Bardem para el papel de Alone, el crítico literario), hacen que la cinta ruede con dificultad durante una larga media hora y se eche en falta un guión más consistente. De manera elegante, pero no exenta de ironía, lo expresa Gregorio Belinchón en su artículo "Puro Buenos Aires", cuando habla de Tetro como el homenaje de Coppola a una ciudad en la que se había instalado y de la que se había enamorado: "En fin, que Coppola vivió Buenos Aires y, a cambio, en la pantalla le ha rendido un cálido homenaje. Otra cosa es el guión: parece como si fuera cierto que se lo robaron..."; comentario un tanto malicioso que parece poner en duda el desmentido del director de que en el ordenador portátil que sustrajeron en su domicilio bonaerense se encontrara el guión de su última película.

Si hay un claro interés en el realizador por hacer guiños a alguna de sus películas anteriores, no lo es menos el de apelar a sus referentes artísticos: Desde *Las zapatillas rojas* (1949) de Michael Powell y Emeric Pressburger hasta *El hombre de arena* (1817), de E.T.A. Hoffmann y la consiguiente traducción operística de Offenbach (1880). Y para ello el cineasta utiliza el recurso al color, rompiendo la linealidad de la historia e introduciendo de este modo como cortes oníricos que sugieren al espectador las pistas que le puedan conducir al descifrado de la historia. Y cuando ésta se desvela, pilla por sorpresa tanto al público como al joven Bennie. El que creía que era su hermano, en realidad era su padre; y la que había sido su madre y, por tanto, pareja de Tetro, Naomi, una prometedora bailarina, descubre que fue arrebatada por el abuelo y convertida en su esposa para humillación de aquél y como venganza por la muerte de su anterior mujer en un accidente de coche en el que Tetro se encontraba al volante. Ante semejante panorama, con un padre/abuelo castrador, omnipotente y omnipresente en la vida de Tetro, y por extensión en la de Bennie, el espectador entiende el rechazo del escritor hacia su familia y la necesidad imperiosa del borrón y cuenta nueva. Claro que eso no era tan fácil como simplemente enunciarlo y tenía un coste emocional tan fuerte como para llevar a Tetro a la locura y a su ingreso en el hospital público para enfermos

mentales José T. Borda, de Buenos Aires, conocido popularmente como el manicomio desde el que emite LT22 Radio La Colifata.. Fue precisamente en ese contexto en el que conoció a Miranda, una psicoterapeuta atraída por la experiencia singular que se estaba llevando en aquellos momentos en el manicomio bonaerense, y que fue cautivada por la personalidad de Tetro de quien acabó enamorada en una evidente infracción de la deontología profesional. La condición de psiquiatra de Miranda acentúa el perfil psicológico de este drama que a buen seguro hará correr ríos de tinta desde posiciones psicoanalíticas, como ya lo ha hecho en los círculos cinematográficos.

Esta reflexión sobre la familia del director norteamericano no oculta (incluso a veces evidencia sin ningún pudor como cuando se recurre a la figura de Coppelius desmembrando a Olympia) un cierto trasfondo autobiográfico. En respuesta a Bill Krohn, quien le entrevista en "Secretos de Familia" (C.C, Mayo 2009), Coppola afirma que: "... hay mucha mitología familiar detrás de Coppelius. Como sabes, en todas estas películas hay una buena parte de hechos reales y otros completamente inventados; como ya he dicho, yo interpreto todos los personajes. Hay mucho de mí en el hermano, el padre, el tío Alfe, en Bennie. Yo tengo un padre, un hermano, un tío. Pero quizá he trasladado al padre cosas que hicimos mi tío y yo. Aproximadamente, todo se dio en la realidad, pero no exactamente así o no en las mismas personas. Pero sabemos que Coppelius es "Coppola"".

El estreno en España de Tetro ha coincidido con el de Despedidas (Okuribito, 2008), el film del japonés Yojiro Takita ganador del Oscar 2009 a la Mejor Película Extranjera. Desde argumentos radicalmente distintos y tratamientos cinematográficos bien diferentes, ambos cineastas han coincidido en indagar el carácter psicopatogénico de la familia, y de manera especial de la figura del padre. Pero si el japonés, en este amable drama, rehabilita al padre, largo tiempo desaparecido, en un ritual funerario íntimo en el que el hijo le entrega todo su amor en forma de intervención profesional, por el contrario, Coppola nos presenta la muerte de Carlo rodeada de gran boato pero sin un ápice de afecto por parte de Tetro, como queriendo dar la razón a quienes piensan que es necesario que el padre muera para que viva el hijo. La entrega de la batuta a Alfie, el hermano humillado y que había vivido en el ostracismo como consecuencia de la personalidad

arrolladora del fraternal director de orquesta, no representa reconciliación alguna con la figura paterna y sólo en cierta medida con la estirpe familiar. De nuevo los psicoanalistas tendrán mucho que decir.

Shutter Island (2010)



Título original: Shutter Island **País:** USA. **Año:** 2010. **Dirección:** Martin Scorsese. **Guión:** Laeta Kalogridis, a partir de la novela homónima de Dennis Lehane. **Producción:** Martin Scorsese, Bradley J. Fischer, Mike Medavoy y Arnold W. Messer. **Fotografía:** Robert Richardson. **Música:** Robbie Robertson. **Montaje:** Thelma Schoonmaker. **Intérpretes:** Leonardo DiCaprio (Teddy Daniels), Mark Ruffalo (Chuck Aule), Ben Kingsley (Dr. John Cawley), Emily Mortimer (Rachel Solando), Michelle Williams (Dolores Chanal), Max von Sydow (Dr. Jeremiah Naehring), Jackie Earle Haley (George Noyce), Patricia Clarkson (Ethel Barton), Elias Koteas (Andrew Laeddis), Ted Levine (el Director), John Carroll Lynch (el Director adjunto McPherson), Christopher Denham (Peter Breene), Tom Kemp (Ward C. Guard), Ken Cheeseman (Doctor número 1), Curtiss Cook (Trey Washington), Joseph McKenna (Billings), Gregory Seymore

(Soldado número 1), Robert Masiello (Doctor). **Distribución:** Paramount Pictures. **Duración:** 138 minutos. **Color.**

Desconcertante, pero coherente. Tal resulta la historia narrada por Martin Scorsese a partir del guión de Laeta Kalogridis, quien a su vez se basó en la novela homónima de Dennis Lehane, el escritor que le inspiró a Clint Eastwood su impactante *Mystic River*. Y resulta desconcertante porque nadie imagina hasta muy avanzada la cinta que nada es lo que parece. Teddy Daniels, un Leonardo DiCaprio en puertas de la madurez, es un agente federal que, acompañado de Chuck Aule, el lugarteniente que lo admira y obedece sin parpadear, reciben el encargo de investigar la desaparición de Rachel Solando, una peligrosa enajenada, acusada del asesinato de sus tres hijos y que en 1954, de forma incomprensible, ha conseguido escapar del Hospital psiquiátrico Ashecliffe, en Shutter Island, en las Boston Harbor Islands, como reza el texto sobreimpreso,

La llegada a la isla resulta sobrecogedora: a un viaje incómodo, acompañado de náuseas y mareos, se suma una recepción por parte de las autoridades de la institución peor que gélida. Los protocolos de seguridad son casi las únicas palabras de acogida que Teddy y Check oirán de su anfitrión, el director adjunto el señor McPherson. El ambiente de la isla no ayuda a mejorar las cosas: azotada por un temporal de lluvia y viento, será el escenario perfecto para una historia que, a medida que avanza, impregna al espectador de un sentimiento claustrofóbico absolutamente desasosegante. Si algún rasgo define a los protagonistas, así como a quienes les recogen y acompañan es su profesionalidad. Un marcado sentido del deber, una deontología a prueba de bomba, es lo que exhiben sin remilgos cuantos personajes van transitando por delante de la cámara.

Hasta que los agentes federales se presentan al doctor John Cawley, un Ben Kingsley en estado de gracia, pero que no parece que tenga entre sus virtudes la del celo profesional. Encargado de un grupo de pacientes de perfil duro, criminales convictos y potenciales reincidentes, con tal de mantener la calma en su isla el doctor no tiene escrúpulo alguno en aplicar cuantas “terapias”

sean necesarias, por brutales que resulten, aunque eso sí maquilladas con una fraseología científica plagada de nombres de fármacos de última generación y técnicas muy avanzadas. Si los agentes federales nos han convencido en los primeros compases del film, de su honestidad y entrega, el estamento médico nos hace abrigar más de una duda respecto de la limpieza de sus intenciones y de su interés por encontrar a la fugada y por conocer las circunstancias que concurrieron en su desaparición. La presencia en las paredes del despacho del doctor Cawley de grabados con escenas en las que se representan técnicas de sujeción y contención nos hace pensar en cuáles puedan ser sus preferencias terapéuticas.

La actitud de Teddy y Check hace que el espectador empatice con ellos cada vez más: su rigor en la investigación, su procedimiento analítico, su cartesianismo policial, sumado a su integridad moral, hace que las simpatías se vayan decantando por este par de quijotes que chocan con las inercias y el oscurantismo de una institución psiquiátrico penitenciaria que se ha constituido como un Estado dentro del propio Estado, y que pretende imponer unas normas que chocan con las que los agentes dicen haber de observar. El rápido hallazgo, debajo de un baldosín de su celda, de una nota manuscrita de Rachel Solando, la paciente fugada, en la que podía leerse el enigmático mensaje “The Law of 4. Who is 67”, viene a confirmar la eficacia de los agentes y hace abrigar un rápido desenlace.

Sólo hay un elemento que distorsiona el empeño de los investigadores en llevar su trabajo adelante: los episodios de jaquecas que de tanto en cuanto asaltan al agente Teddy Daniels y que incluso, en alguna ocasión, le obligan a tumbarse para poder descansar. Eso unido a lo que unos flashbacks recurrentes nos dicen de su vida pasada. Una vida heroica y ejemplar de combatiente en la Segunda Guerra Mundial, que tomó parte en la liberación de Dachau, pero que sufre ahora el estrés postraumático como consecuencia de haber intervenido en unos actos cuya gravedad le torturan y le hacen sentir una terrible culpa. Esa culpa, por otra parte, también parece tener que ver con el hecho de que su mujer muriese en casa, como consecuencia de un incendio provocado por un pirómano, un tal Andrew Laeddis, sin que él pudiera hacer nada por salvarla. Su

implicación, además, en la muerte de soldados alemanes, por muy de la Gestapo que fuesen, así como su ineptitud para salvar a su mujer, son el plasma que alimentan su culpabilidad y que le incapacita para cualquier actividad cuando la crisis se hace presente.

Hay además otro material que, cuando ya se ha producido el desenlace del film, nos permite comprender que operaba a la manera de hitos con los que el realizador iba jalonando la historia para conducirnos a otra totalmente distinta de la que nos imaginábamos. Los sucesivos episodios oníricos, más espantosos incluso que los terribles recuerdos que le torturaban, establecen una suerte de transición entre las dos historias –la imaginada por el espectador y la narrada por Scorsese- e invierten totalmente los roles. Pero hasta que eso suceda aún tendremos tiempo de confiarnos totalmente con la primera de las historias que nos habíamos construido, habida cuenta de que todo parecía encajar a la perfección. A las dificultades esgrimidas tanto por los funcionarios y responsables policiales como por la dirección médica, se añadía ahora el hecho de la sorprendente aparición de Rachel Solando, explicada de manera poco convincente por el doctor Cawley, así como la serie de descubrimientos que Teddy y Chuck iban realizando. Nada resultaba más lógico que sospechar que algo turbio estaban intentando ocultar los responsables de Ashecliffe.

Después de un pavoroso temporal en el que los agentes federales ven peligrar su integridad y tras otra de sus crisis, neutralizada ahora con una pastilla proporcionada por el Dr. Cawley, Teddy Daniels emprende una búsqueda muy especial con la que pretende ajustar cuentas con algunos de los fantasmas de su pasado. Aprovechando el desconcierto, tras la tormenta, del personal que custodia el penal de alta seguridad, el llamado pabellón C que también aloja la isla, Teddy y Chuck se introducen en él con el propósito de encontrar al peligroso pirómano que acabó con la vida de Dolores Chanal y que se encuentra allí cumpliendo condena. Pero la que empieza siendo una búsqueda compartida pronto se torna en un motivo exclusivamente personal. El encuentro a solas no con el supuesto criminal que no está allí, sino con George Noyce, un izquierdista al que tienen recluido para someterlo a una lobotomía orbital, al testeo de nuevos fármacos psicotrópicos y a toda suerte de experimentos, las

palabras intercambiadas con él, irán girando la historia que dejará ya de responder a la lógica que nos habíamos construido y, al chirriar, empezará a sugerirnos otra distinta. Teddy ya no querrá compartir sus pesquisas con su colega, de quien empieza a sospechar que no esté totalmente de su parte y de quien desconfía que le pueda ayudar.

Todo se precipita: el hallazgo en una gruta de una doctora, que parece ser la verdadera Rachel Solando (antigua colaboradora de los “siniestros” doctores Cawley y Naehring, éste último un viejo facultativo alemán del que Ted sospecha que habría participado en las atrocidades de la medicina nazi), que le informa de los planes inhumanos de estos médicos que utilizan a los penados para experimentar con lobotomías y otros procedimientos en la más rigurosa tradición de la Medicina del Tercer Reich y que le advierte de que no podrá salir de la isla; la visión desde lo alto del acantilado del cuerpo muerto de su compañero tendido sobre unas rocas junto a un misterioso faro del que sospecha encierra algo terrible; el encuentro una vez allí con el Dr. John Cawley, auténtico demiurgo de cuanto sucede en la isla; el reconocimiento de su compañero, al que creía muerto, como ayudante del doctor... todo ello nos descubre a un hombre hundido, al que un día fue un policía y un soldado ejemplar pero que ahora se ha convertido en un trastornado, en un demente, víctima de sus alucinaciones y de su pasado familiar y profesional.

Los papeles se invierten totalmente: el profesional ejemplar no es el agente Teddy Daniels; en realidad éste no es sino Andrew Laeddis, un loco atormentado que arrastra la culpa de haber matado a su mujer después de que ésta ahogase a los tres hijos de su matrimonio en el lago que se hallaba junto a su vivienda. Su supuesto colega Chuck, no es sino el ausentado doctor Sheehan, el facultativo que lo trataba desde hacía dos años, que lo había acompañado a ingresar y que le venía suministrando los fármacos (Clorpromazina) que lo mantenían bajo control. El doctor John Cawley un competente profesional que no duda en cargar con un trabajo de alto riesgo movido por una concepción sumamente altruista de la profesión médica (“La salud mental –había dicho al principio de la película- no es una opción. Uno no puede elegir, sólo seguir adelante”). Si en el film de Scorsese la psiquiatría corría el riesgo de acabar tan

denostada como en *El silencio de los corderos* por culpa de un remedo de Hannibal Lecter, ahora, una vez descubierto que todo ha sido fruto de la imaginación de un agente federal trastornado como consecuencia de sus terribles actos, queda totalmente rehabilitada y recupera su sentido humanitario. El contraste entre el principio de la película con la llegada de los agentes a un lugar siniestro, y su final con un hospital psiquiátrico confortable, en un bello lugar y en espléndido día soleado, resulta de lo más elocuente. Los vericuetos kafkianos de los que se ha servido el realizador han resultado ser un buen recurso para mantenernos la atención hasta el final y para trasladarnos la responsabilidad de haber hecho la elección equivocada. Aunque todavía se está a tiempo de revisar nuestras empatías.

Con *Shutter Island*, de alguna manera Scorsese rinde un homenaje al Doctor Caligari, al asumir esa ambivalencia que caracterizaba al psiquiatra del film de Robert Wiene. Ahora bien, mientras que hay una clara coincidencia en el tratamiento que ambos realizadores hacen de los psiquiatras protagonistas, no sucede lo mismo con los pacientes. Si en *Das Kabinett des Doctor Caligari* (1919) siempre nos queda la duda de que la demencia de Francis fuese un añadido al guión original para edulcorar la historia y salvar la cara de la profesión psiquiátrica, noventa años más tarde, en la cinta de Scorsese, el diagnóstico de Teddy Daniels, no puede ser más claro. Que todo ha sido fruto de la imaginación de un demente queda corroborado en la última secuencia cuando Ted (ya reconocido como Andrew Laeddis) le musita a su “compañero” Chuck, en realidad el doctor Sheehan: “no te preocupes compañero, los atraparé”. La pregunta que deja en el aire (“¿qué es peor, vivir como un monstruo o morir como un hombre?”) augura un desenlace autolítico y nos deja a un Sheehan inquieto ante la cámara. Un último plano del faro precede el fundido fina