

**16 MONOGRÁFICOS
SOBRE LA REPRESENTACIÓN
CINEMATOGRÁFICA DE LA
LOCURA, LA CONDUCTA
PATOLÓGICA Y LA PSIQUIATRÍA**

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

Grupo Embolic

N7



Monografies & Aproximacions, n^o 7

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, 2019.

Disseny de portada: Silvia Costa

Coordinadora editorial: Rosa Isusi-Fagoaga

Anacleto Ferrer es professor de la Universitat de València

ISBN: 978-84-09-09844-6

16 MONOGRÁFICOS SOBRE LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA LOCURA, LA CONDUCTA PATOLÓGICA Y LA PSIQUIATRÍA

Grupo Embolic (Anacleto Ferrer, Xavier García-Raffi, Bernardo Lerma
Cándido Polo)

1. El síndrome de Zelig. Los psiquiatras en el cine de Woody Allen.....	3
2. El celuloide oculto: Homosexualidad y represión en el cine norteamericano.	8
3. Alienistas y alienígenas: Una revisión psicopatológica desde la sala de cine	18
4. Mad Doctor. Locos por la ciencia.....	24
5. Plomo en las alas: pilotos y estrés postraumático.....	33
6. La vida invivable de la señora Lázaro (Notas a propósito de la biografía cinematográfica de Sylvia Plath)	39
7. El psiquiatra como asesino en serie	44
8. El niño como asesino psicopático.	50
9. El vampirismo y su evolución en la pantalla	62
10. Jazz, cine y locura (Notas a propósito del cine jazzístico de Clint Eastwood)	67
11. Don Quijote, un hidalgo de cine	72
12. Freud y el psicoanálisis en el cine	77
13. El manicomio en el cine	82
14. Jung en el cine.....	87
15. El Rey loco: variaciones cinematográficas sobre el Luis II de Baviera... 	94
16. Alcohólicos de película.....	99

1. EL SÍNDROME DE ZELIG. LOS PSIQUIATRAS EN EL CINE DE WOODY ALLEN.

Es bien conocido el singular interés que el cineasta neoyorquino ha mostrado desde siempre por el psiquiatra como referente simbólico de la cordura, un rol profesional al que suele recurrir como pantalla reflexiva sobre la cual proyectar las contradicciones más íntimas de sus personajes. A menudo para expresar en voz alta las preguntas que todos alguna vez nos hemos hecho en momentos de orfandad espiritual, esperando respuestas imposibles de la autoridad moral que se confiere a la figura normativa del experto de la mente. Y aún con mayor frecuencia para ironizar de forma corrosiva sobre la inutilidad práctica de sus servicios, lo que suele repetir cuando él mismo actúa como sujeto analizado — nada incoherente, conociendo sus múltiples neurosis—. Su interés por la teoría psicoanalítica como método de autoconocimiento no suele faltar en la mayoría de sus películas, casi como una cosmovisión ideológica de la que se sirve para la creación de sus personajes. Aunque al mismo tiempo manifieste reiteradas burlas sobre los aspectos más tópicos de la praxis y el culto ritual que sostiene el contrato terapéutico de los analistas. Sobre todo en la intimidad de sus diálogos de alcoba, cuando algún personaje justifica de manera enrevesada sus neurosis, o discute a su pareja la odiosa manía de analizar mediante conceptos abstractos las pulsiones más primitivas. Por eso el cineasta no se recata de afirmar que su obra, su propio universo, no es más que un producto surgido de la aleación inevitable entre el psicoanálisis y la televisión —otra de sus fuentes más inagotables, a la que recurre en numerosos filmes—. Al menos una veintena, de expertos de la psique, preferentemente de orientación psicodinámica, desfilan por el conjunto de su obra filmográfica, con diferente fortuna, desde luego, a partir de aquel rijoso psicoanalista encarnado por Peter Sellers, que sufría una ardiente satiriasis en la que incluso involucraba a sus pacientes, ya en el primer guión de Allen para la gran pantalla: *¿Qué tal, Pussycat? (What's New Pussycat?, Clive Donner 1965)*. A veces con admiración sumisa y cómplice, reconociendo el valor de los privilegiados conocimientos de la ciencias de la mente, que permiten una mejor comprensión de la conducta humana, lo que a veces le ha servido para sostener la estructura psíquica de sus tipos humanos. Y en no pocas ocasiones con ironía o menosprecio, como cuando se critica la odiosa dependencia o la dudosa utilidad de tantos años de malgastar el tiempo y el dinero sin obtener un mejoría definitiva. Así en *Annie Hall (1977)*, el protagonista se queja de estar acudiendo puntualmente al diván desde los 15 años y, sin mostrar esperanzas de éxito, se atreve a lanzar un reto que

reclama no menor fe en sus creencias: "Le doy un año más a mi psiquiatra y si no me voy a Lourdes". ¿Puede hacerse una crítica más rotunda que ésta para el polémico concepto de análisis interminable acuñado por el intocable magisterio de Freud?. Tampoco escapa en el mismo film, cuando el protagonista verbaliza sus pulsiones de autolisis, una mordaz alusión al interés descaradamente mercantil de la parafernalia psicoanalítica, ya que su terapeuta es de estricta obediencia freudiana y "...si te suicidas te hacen pagar las sesiones a las que no asistes".

Sin duda, tan largos años de sumisión como paciente han favorecido su asimilación del lenguaje críptico del psicoanálisis, y resulta coherente que en sus películas esté bien presente la peculiar impregnación de dicha cultura. Por eso resulta inseparable esta influencia de la jerga de Allen, salpicada de madres fálicas y padres castradores, sujetos acomplejados en sus laberintos edípicos y deseos de orgasmos



inalcanzables, entre desarrollos de la libido con las presentaciones más variopintas. Incluso con críticas demoledoras, como en *Sueños de seductor* (*Play it Again, Sam*, Herbert Ross 1972), cuando un Woody—actor, en pleno desamparo, se queja de la masiva deserción de psiquiatras en el agosto neoyorquino que deja la cosmopolita urbe convertida en "un asilo de enajenados". De todos modos, también adelanta sus sospechas de que si hubiera podido contactar con el especialista no habría vacilado en diagnosticarle un problema sexual, sea cual

fuere el conflicto con su pareja y su carencia de relaciones íntimas durante años. Este mismo tema, los vaivenes del amor y el universo de la pareja como fuerza motriz de la existencia aparece con profusión en casi toda su filmografía, sobre todo en algunos de sus mejores filmes: *Manhattan* (1979), *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, 1986) y *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, 1992)

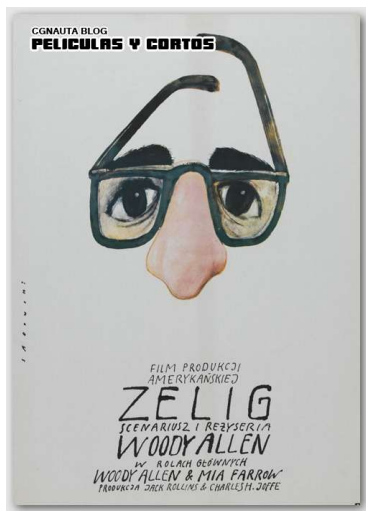
Pero el universo del inconsciente da para mucho, como sabemos desde Freud, que nos hizo ver su presencia en tantos momentos de la vida cotidiana, desde el chiste y los actos fallidos, hasta la multitud de perversiones polimorfas que puede registrar el más inocente de los bebés. No faltan las reivindicaciones hedonistas en el cine de Woody Allen., empeñado en seguir un principio del placer que casi siempre se le resiste a sus

patosos personajes, afectados por una forma de neurosis metropolitana que incluye obsesiones enfermizas, fobias y temores de muerte propias de una personalidad hipocondríaca. Por eso trata el tema de muerte, la más obsesiva de sus preocupaciones recurrentes, con la mayor irreverencia, un truco terapéutico que le permite salir indemne de su angustia: "No creo en el más allá, pero, por si las moscas, me llevaré una muda de ropa interior..." Una buena muestra del humor judío al que suele recurrir apelando a su educación originaria, que le permite saltar con gran agilidad a la vida cotidiana desde las preguntas más trascendentes: "Odio la realidad, pero es el único sitio donde se puede comer un buen filete". Por eso sus personajes siempre deambulan entre restaurantes y cafeterías, clubes de jazz, librerías o exposiciones de arte. Son individuos de apariencia existencialista que huyen de la anomia urbana buscando aprender alguna nueva lección en las películas de sus maestros preferidos: Bergman, Fellini, Renoir o Kurosawa, como a menudo le gusta reconocer. Aunque tampoco desprecia el humor desternillante de sus cómicos favoritos: Charles Chaplin, Buster Keaton, los hermanos Marx y siempre su admirado Groucho, a los cuales recomienda con fervor para ayudarse a superar crisis pasajeras y pensamientos suicidas, en sesiones compulsivas de cinematerapia, otra de sus recomendaciones caseras, como la buena música y un vino bien elegido. Incluso las veladas perversiones de este pesimista compensado son tratadas con la benevolencia que su humor corrosivo permite, haciendo que todo se le perdone, desde sus infidelidades y rupturas sonadas, hasta sus inesperadas tentaciones incestuosas, que ponen seriamente en cuestión la utilidad de sus años de sesiones terapéuticas. Y, por si su cine no fuera bien asimilado en Estados Unidos, ahí está Europa occidental que le recibe con los brazos abiertos cada año, cuando acude a presentar su nueva película, que siempre es celebrada con mayor alborozo de lo que sus compatriotas imaginan.

En los últimos tiempos podemos apreciar una cierta evolución de la figura del psiquiatra en la filmografía alleniana, desde aquellos primeros analistas ortodoxos de extracción casi rabínica, hasta el psiquiatra más resolutivo, en coherencia con cierta posición pragmática que busca una etiología organicista en los trastornos de conducta. El caso más espectacular de esta aparente reconversión sería *Todos dicen I love You* (*All Says I Love You*, 1996), donde aparece un joven afectado de un ictus transitorio por un proceso tromboembólico que supuestamente habría dificultado el riego sanguíneo del hemisferio izquierdo. Según el guión, este accidente vascular cerebral le habría hecho proclive al republicanismo de derechas más intransigente, para desesperación de las ideas liberales de su padre, un convencido demócrata que respira aliviado cuando el

chico recupera su normalidad una vez eliminado el coágulo.

Incluso en películas recientes puede apreciarse una cierta evolución proclive a las neurociencias, ya que los personajes de Allen hablan menos en jerga analítica, para ironizar en ocasiones sobre algunos psicofármacos y los efectos mágicos de las modernas píldoras sobre las depresiones y las fobias, o para ahuyentar el fantasma inevitable de la muerte. Un final quizás nada incoherente para quien de niño quería ser mago y volverse invisible; sobre todo en el momento fatídico del último suspiro, en el que "lo único que desearía es, francamente, no estar presente..."



Quizás donde más lejos haya ido Woody Allen sea en su atrevida experiencia transgresora *Zelig* (1983), para muchos críticos la cinta más genial de toda su obra. Rodada en clave de falso documental, sin escatimar recursos al director de fotografía para imitar con exactitud el color, la luz y el ritmo acelerado de los negativos de época, se dispuso también de un ingente material de fuentes filmográficas y archivos de los años veinte para poder camuflar con detalle la trama argumental. En numerosas ocasiones, el realizador ha manifestado su interés por aquellos días irrepetibles en blanco y negro de Manhattan, con jazz y música de radio como trasfondo sonoro a las películas que le deslumbraron durante su adolescencia neoyorkina. Así que no es extraño que de sus recuerdos pudiera surgir un personaje semejante que, en cierto modo, sintetiza toda su capacidad de subvertir el orden natural por la ficción, invitándonos a participar de una mentira colectiva que no dudará en sostener desde la ciencia.

Pero en esta ocasión, debemos destacar la condición de caso clínico que caracteriza al protagonista, Leonard Zelig — clarísimo trasunto del propio Allen —, un auténtico hombre camaleón por su extraordinaria capacidad proteica, que llegará a convertirse en objeto de adoración de masas. Alguien que todo el mundo hubiera deseado ser, condenado al drama de no poder ser como los demás, como eterno portador de una maldición mítica. Por eso desarrolla una insólita capacidad de mimesis que le permite transformarse en uno más entre su entorno y modificar su aspecto físico tan pronto como cambia de compañía; se trate de blancos o indios, políticos republicanos o liberales, enardecidos miembros del partido nazi o privilegiados integrantes del séquito papal. A destacar los prodigios técnicos que hacen verosímil la experiencia, mediante una

habilidosa fusión de los actores en el celuloide del momento, con muchos años de antelación sobre la multipremiada *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994). También refuerza su credibilidad la ingeniosa inclusión de famosos personajes de entonces (Al Capone, Josephine Baker, Jack Dempsey, Scott Fitzgerald...) que son extraídos de viejos noticiarios para cobrar vida en el documental, insertándose con las más variadas excusas. Incluso aparecen entrevistas con reputados intelectuales norteamericanos (Susan Sontag, Bruno Bettelheim, Saul Bellow...) que no dudan en contribuir a la impostura teorizando sobre los aspectos socioculturales del insólito fenómeno y los males inevitables de la celebridad.

Esta exageradísima identidad mutante sería consecuencia de un trastorno de personalidad múltiple, como el cineasta pensó destacar en un primer título que se desechó, y que daba un mayor protagonismo a la interpretación psiquiátrica. Tampoco resultaba imprescindible una rotulación muy explícita, ya que la cinta entera se sostiene sobre dicha coartada clínica y la relación entre el paciente y su terapeuta pasa a constituir el eje sobre el que gira el docudrama. Una afable anciana, Eudora Fletcher, nos recuerda los detalles psicopatológicos del extraño caso que le tocó atender cuando era una joven analista — encarnada por Mia Farrow —, hasta enamorarse de su encanto irresistible, mientras alcanzó merecida fama por haber sabido descifrar este enigmático prodigio de la Naturaleza. Sólo cuando comprende la raíz del verdadero problema de Zelig — en *yiddish*, bendito —, su falta de personalidad que le impulsa a impregnarse de la de los demás, es cuando se siente capaz de iniciar el camino inverso irrumpiendo en su más profunda intimidad por medio de la hipnosis, lo que le permite desmontar la estrategia del paciente y reconstruir la personalidad eclipsada.

Y es entonces cuando alcanzamos a intuir algo que quizás sospechábamos desde siempre: acaso sea éste el verdadero síndrome que padece Woody Allen, ese genio mutante que en cada nuevo film se desdobra ante nosotros para burlar sus obsesiones y hacernos partícipes de su propia catarsis exhibicionista. Porque su obra filmográfica, en cierto modo, no es más que un diván colectivo en el que se viola el rigor de la intimidad psicoanalítica mediante la descripción subversiva de las grandezas y miserias de los humanos, a la que asistimos como *voyeurs* divertidos de contemplar nuestra rutina cotidiana transformada por la magia de su cine en espectáculo de masas.

2. EL CELULOIDE OCULTO: HOMOSEXUALIDAD Y REPRESIÓN EN EL CINE NORTEAMERICANO.

—*Corren rumores de que pensáis casaros con un extranjero*

—*Son infundados*

—*Pero... majestad, no podéis morir solterona*

—*No tengo esa intención, Canciller. Moriré solterón*

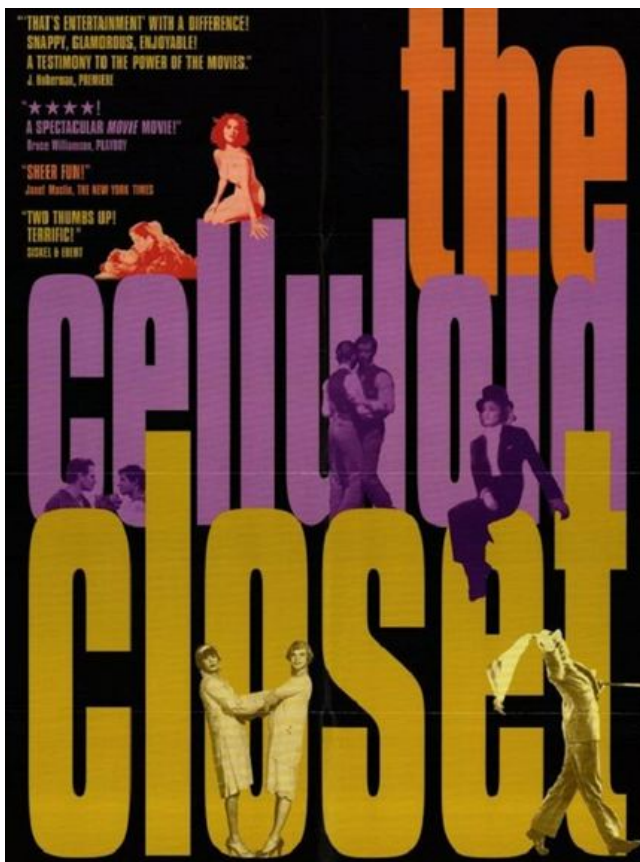
(Greta Garbo, en *La reina Cristina de Suecia*, 1933)

Con la aprobación por parte del Parlamento Español de la modificación del Código Civil que permite el matrimonio entre personas del mismo sexo, han surgido de nuevo viejas voces que insisten en "demostrar" el carácter psicopatológico de las opciones homosexuales, apoyando sus supuestos argumentos en una pretendida autoridad científica. Esa autoridad, sin embargo, queda en entredicho puesto que en 1973 la APA (Asociación de Psiquiatras Americanos) ya había suprimido la homosexualidad de la Clasificación Internacional de Enfermedades Mentales y, algo más tarde, ese mismo camino lo siguió también la Organización Mundial de la Salud.

La industria de Hollywood, sin embargo, no parecía sentirse concernida por tales revisiones taxonómicas ya que, durante mucho tiempo, continuó con su actitud de ignorar la homosexualidad, cuando no de estigmatizarla, en unos estereotipos que respondían a una mentalidad totalmente homofóbica. Esa realidad fue magistralmente documentada por Vitor Russo en su obra *El celuloide en el armario* (1981), un trabajo de investigación de indudable valor, y que algunos años más tarde vio en *El celuloide oculto* (*The celluloid closet*, Rob Epstein Jeffrey Friedman, 1995) su versión cinematográfica en un formato documental. A Robert Epstein y Jeffrey Friedman debemos ese acierto.

A partir de las reflexiones de Vitor Russo sobre el rechazo de la homosexualidad por parte de los grandes productores de Hollywood, el filme combina un estupendo elenco de imágenes que provienen de una extensa selección de secuencias —que abarca desde los orígenes del cinema hasta entrados los años 90— con los testimonios de parte de lo más crítico del panorama cinematográfico norteamericano. Guionistas, realizadores, actores y actrices,

historiadores del cine... van arrojando con sus opiniones y experiencias las tesis de los directores. Nombres como Tony Curtis, Armistead Maupin, Whoopy Goldberg, Quentin Crisp, Jay Presson Allen, Susan Sarandon, Tom Hanks, Shirley Maclaine, Susie Bright, Richard Dyer... aportan sus experiencias desde el lado de quienes han sufrido la humillación, la ignorancia, o incluso el castigo por su opción sexual. El contrapunto lo ponen las declaraciones de Mrs. Gustav Ketterer (de la *Federation of Women's Clubs*) o de Joseph Breen (*Code Enforcement Officer*) en defensa de las tesis homofóbicas y en nombre de una pretendida moralidad y decencia.



Narrado por Lili Tomlin, el filme rastrea minuciosamente la representación cinematográfica de la homosexualidad por parte de la industria de Hollywood. Tras unas primeras imágenes —entre las que destaca un fragmento de un *Edison Experimental Film* (1895) en el que se ve a dos hombre bailando agarrados con total naturalidad— la voz del narrador pone en evidencia cómo en más de cien años de cine la homosexualidad se ha retratado muy raras veces y cuando lo ha hecho ha sido para hacer reír, para dar pena o, incluso, miedo. Aunque fugaces, eran imágenes imborrables que dejaron un legado duradero. Esa gran fábrica de

mitos que fue Hollywood "enseñó a los heteros qué pensar de los gays, y a los gays qué pensar de sí mismos". Testimonios como los del actor Tony Curtis ("las películas son parte de mi vida. En ella aprendemos la vida") o del escritor Armistead Maupin ("son nuestra narrativa, son el tejido de nuestras vidas") aún hacen más evidente el drama de la invisibilidad de la homosexualidad para aquellos que no pueden reconocerse de ningún modo en la pantalla, ya que esa realidad ha sido, cuanto menos, ocultada. Eso explica la ansiedad de verse reflejados, como sostiene el realizador Jan Oxemberg, hasta el punto de buscar un transfondo homosexual en cualquier escena, lo que lleva a situaciones de puro rubor. En el cine, finalmente, aprendemos qué es un hombre y una mujer, qué es la sexualidad. El cine nos proporciona "una especie de historia de lo que piensa de nosotros la sociedad".

En la época del cine mudo la homosexualidad fue un recurso humorístico infalible. Películas como *A Florida Enchantment* (1914), *Algie, the Miner* (1912) o *The Soilers* (1923), abundan en la imagen divertida y cómica de los homosexuales, tanto hombres como mujeres, para provocar la sonrisa del espectador. La utilización de pistolas (que pierden o por las que pelean) empieza ya a adquirir un sentido fálico del que no se va a desprender. La conversación entre Montgomery Clift y John Ireland en *Río Rojo* (*Red River*, 1948) además de divertida, es muy sugerente al recrearse en el sentido sexual del revolver ("Sólo hay dos cosas más bonitas que un arma: un reloj suizo y una mujer". La réplica a este aserto no deja lugar a dudas respecto de las preferencias de los rudos cowboys: "¿Has tenido un reloj suizo?")

El precio a pagar por la visibilidad de la homosexualidad parece que fue el de su trivialización y el de convertirse en objeto de burla. El primer personaje gay pasa por ser el mariquita de *La alegre divorciada* (*The gay divorcee*, 1934); ese estereotipo ("blancos delgaduchos con bigotito") haría fortuna durante algún tiempo repitiéndose en films como (*The Broadway Melody*, 1929) o *Myrt and Marge* (1934). El propio Chaplin se había servido del recurso a la imagen del homosexual amanerado (en su caso nada delgaducho) para provocar la hilaridad en *Behind the Screen* (1916). La presencia de los mariquitas en la pantalla aseguraba la risa. Ser afeminado era lo peor que podía haber. Si un hombre se vestía de mujer todos se reían; sin embargo, cuando era una mujer quien se vestía de hombre no se reía nadie. Esta tesis la rubrica en el film la secuencia de *Marruecos* (*Morocco*, 1930), en la que una espléndida Marlenne Dietrich aparece en un club vestida de frac y provocando por igual a hombres y mujeres. Tras tomar una flor de una joven a la que acaba de besar apasionadamente en la boca, se la lanza a un Gary Cooper expectante que no puede disimular su excitación. Lo que destaca la escritora Susie Bright es que esto "no ocurría a un lado de la pantalla, sino en el mismo centro (...) aquello funcionaba para los dos sexos. Y no creo que desde entonces hayan hecho nada tan delicioso en el aspecto sexual". A no ser que se considere otro filme, *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Cristina*, 1933), de la propia Greta Garbo, en el que la estrella sueca interpretaba a una reina lesbiana: Cristina de Suecia. Aunque Hollywood cambió la historia original, no pudo impedir que la película evidenciara la opción sexual de su andrógina majestad.

Producciones como las que acabamos de referir pusieron en alerta a los sectores más fundamentalistas de la sociedad americana que presionaron para que se tomaran medidas que garantizaran la moralidad. El gran cambio vino cuando los magnates del cine se reunieron para salvar a Hollywood. Había que buscar a alguien que estuviera por encima de sospechas. Así que buscaron en el gabinete de Warren Harding. Y entre los miembros del gabinete eligieron al jefe de Correos, Hill Hays ("que se parecía bastante a Mickey Mouse") como *Head of*

Production Code, proclamando en el solemne acto de su firma que "el código establecía criterios de actuación para los productores de películas, las consideraciones que el buen gusto y los valores sociales hacen necesarios en esta forma universal de entretenimiento".

Así fue como se introdujo la censura en "esta forma universal de entretenimiento" que era el cine de Hollywood. Si bien al principio era algo simbólico y nadie se lo tomaba demasiado en serio, las cosas cambiaron a partir de que la Iglesia Católica entrase en acción en 1934 con su Legión de Decencia (*Acceptable Morally Objectionable Comdemned*) calificando las películas y amenazando con campañas de boicot. Durante más de dos décadas un nuevo *Code Enforcement Officer*, Joseph Breen, dirigió la censura y, si bien no borró a los homosexuales de la pantalla, los arrinconó atribuyéndoles un rol bien distinto, el de villanos despiadados, como sucede en *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, 1936). Otras veces los disimulaba bajo formas menos "inmorales" ya fuera convirtiéndolos en judíos o en escritores diletantes. Filmes como *Días sin huella* (*The lost Weekend*, 1945), *Encrucijada de odios* (*Crossfire*, 1947) así lo atestiguan.

Los directores, sin embargo, usaban de su astucia para burlar la censura, recurriendo a procedimientos ingeniosos que, sin aludir abiertamente a la homosexualidad, la dejaban flotando en el ambiente. Hitchcock salva magistralmente la situación en *Rebeca* (*Rebecca*, 1940) en la secuencia en la que el ama de llaves le enseña las estancias de la difunta Rebeca a la nueva señora. John Huston demostró no menos habilidad en *El halcón maltés* (*The maltese Falcon*, 1941) con el tratamiento que le dio a Peter Lorre (un señor Cairo con perfume de gardenias) en su primera entrevista con el imperturbable Humphrey Bogart. Hitchcock, sin embargo, supo llevar las cosas aún más lejos en su desafío con la censura en *La soga* (*The Rope*, 1948). Como refiere Farley Granger, uno de sus protagonistas, o el propio guionista, Arthur Laurents, a los censores de la época se les debió pasar que Brandon y su compinche eran homosexuales.

Cuando se trataba de lesbianas, los censores solían ser más permisivos siempre que ellas "estuviesen entre rejas" o recibieran el "merecido castigo"; eso es lo que sucede en filmes como *Sin remisión* (*Caged*, 1950) en el que las lesbianas acaban perdiendo su feminidad o en *Young Man with a Horn* (1950) en el que lo que pierden es al marido como consecuencia de su transgresión ("estás enferma, Ami, deberías ir al médico" sentencia un ofendido esposo momentos antes de dejar a su mujer, Lauren Bacall, tras su "aventura" femenina).

Como sostiene en el film *Stewart Stern*, los cincuenta se presentaban en principio como una época tranquila en la que imperaba la virilidad y en la que parecer gay era casi tan

malo como serlo. Por eso no nos ha de extrañar el interés de ciertos padres por curar la homosexualidad de sus hijos, como sucede en *Te y simpatía* (*Tea and Sympathy*, 1956), o de ciertas personas en negar la evidencia, como ocurre con el personaje que interpreta Sal Mineo en *Rebelde sin causa* (*Rebel without Cause*, 1955), todo un icono del mundo gay y al que en el filme se le niega su homosexualidad. De ahí que el final sea coherente con su condición. "El verdadero rebelde es Sal Mineo, que tiene motivos para rebelarse. Es un gay en una sociedad homofóbica. Tiene que morir", declara Stewart Stern, el guionista del filme dirigido por Nicholas Ray. Otro guionista, Gore Vidal, manifiesta cómo "éramos expertos en sugerir cosas sin decir una palabra sobre el tema". Para él el mejor ejemplo es el de *Ben & Hur* (1959). La secuencia de la diana, cerrada con un más que afectuoso abrazo, y el diálogo que mantienen Boyd y Heston ("Después de tantos años seguimos tan unidos" afirma el primero; "en todos los sentidos" contesta Ben Hur) confirma el acierto de la sugerencia del cambio propuesto por el guionista.

Así que Hollywood hubo de aprender a escribir entre líneas y el espectador, consecuentemente, a leer del mismo modo. El resultado de esto fue que el público gay estaba desesperado por "pillar algo", aunque fuera tan poca cosa como una simple canción — "una vez tuve un amor secreto oculto en el fondo de mi corazón" *Doris Day en el oeste* (*Calamity Jane*, 1953)— o la aparición de Joan Crawford luciendo una ajustada camiseta negra — (*Johnny Guitar*, 1954)— . En este tipo de cine casi todas las manifestaciones de la homosexualidad son indirectas, "y lo interesante es que así se expresaba la homosexualidad en la vida. Sólo podíamos expresarnos indirectamente. Lo mismo que los personajes de la pantalla. En cierto sentido, los personajes estaban en el armario como nosotras". *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), *Gilda* (1946), *En un lugar solitario* (*In a lonely Place*, 1950) o *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentleman prefer Blondes*, 1953) vendría a corroborar esta posición, tal como apunta el guionista Paul Rudnick.

En las comedias de los años cincuenta y sesenta era habitual la presencia de personajes gays. *Confidencias de medianoche* (*Pillow talk*, 1959) y *Pijama para dos* (*Lover come back*, 1961) son buenos ejemplos. El escritor Armisted Maupin explica, a propósito del primero de estos filmes, que "Rock — Hudson— tenía un cine en su casa y le gustaba pasar sus viejas películas. Casi todos sus amigos querían ver las películas de Doris Day. Creo que si nos daba tanta risa es porque siempre había un chiste gay oculto en esas comedias. En algún momento el personaje de Rock se hacía pasar por gay para ligarse a la chica (...) Era tremendamente irónico, porque se trataba de un gay que interpretaba a un macho que se fingía gay". Como tremendamente irónica, además de hilarante, es la secuencia final de *Con faldas y a lo loco*

(*Some like hot*, 1959); no nos resistimos a transcribirla:

—Osgood, he de ser sincera. No podemos casarnos.

— ¿Por qué no?

—En primer lugar, no soy rubia natural.

—No me importa.

—Y fumo, fumo muchísimo.

—No me importa.

—Tengo un pasado horrible. Desde hace tres años vivo con un saxofonista.

—Te lo perdono.

—Nunca podré tener hijos.

— Los adoptaremos.

—No lo entiendes? Soy un hombre.

—Nadie es perfecto.

Sin embargo, cuando la cosa se ponía fea y surgía el sexo de verdad "se cogía el lápiz



azul y las tijeras, y fuera la escena".

Es lo que sucedió con *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) que vio eliminada en la versión definitiva la secuencia del baño en la que un joven Antonino (Tony

Curtis) masajea a un maduro Craso (Laurence Olivier). Además de la sensualidad de la escena, el diálogo que mantienen en clave de ostras y caracoles resultaba demasiado obvio como para que a los censores les pasara desapercibido. El resultado fue una versión mutilada en la que se rebajaban algunos grados la temperatura. Otro ejemplo clamoroso fue el de *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a hot Tin Roof*, 1958), película que fue ampliamente recortada para evitar que se notase el interés sexual por el amigo Skipper. Y es que Tennessee Williams tenía la negra con la censura; otra de sus obras que también había sido llevada al cine, en este caso por J. L. Mankiewicz, *De repente el último verano* (*Suddenly last summer*, 1958) de tan mutilada casi ni se entendía, "todos se daban cuenta de lo que estaba pasando, pero no se podía decir (...) Nos pusimos a cortar y no se entendía nada".

El cine se ha hecho mayor de edad

Con este elocuente título (*The Screen comes of age*) se abordan en el documental los cambios más importantes que se sucedieron a partir de la década de los sesenta en el tratamiento de la homosexualidad por parte del cine norteamericano. El hecho de que en las películas inglesas se abordara este tema con una mayor naturalidad (el caso paradigmático sería el de Dick Bogarde en su interpretación en *Víctima* (*Victim*, 1961) no podía dejar indiferente a la industria de Hollywood. El que una gran estrella en una película comercial hiciese explícito su deseo sexual por otro hombre, aunque fuese en la lejana Europa, algo había de repercutir en las anquilosadas entendederas de los productores americanos. La batalla contra la censura no sería fácil, pues a pesar de que un buen número de realizadores se decidieron a abordar este tema, no pudieron evitar transmitir la imagen de que en definitiva se trataba de algo impropio de gente decente. Un filme como *The Children's Tour* (1962) confirmaría lo que aquí se está diciendo. Una decepcionada Sirley Mac Laine se lamenta de no haber hecho más por cambiar ese estereotipo: "No éramos conscientes. Pudimos ser pioneros pero no lo fuimos, porque no lo hicimos bien. Estábamos empeñados en no entender lo que hacíamos (...) El fondo del tema ni se mencionaba en los ensayos. Audrey y yo nunca hablamos de ello. ¿A que es asombroso? Completamente asombroso". Otros filmes como *Tempestad sobre Washington* (*Advise and consent*, 1962) o *La gata negra* (*Walk on the wild side*, 1962) confirmarían esta opinión; por eso tienen plena vigencia las palabras del guionista Barry Sandler cuando sostiene que "los que crecimos durante los sesenta sólo veíamos imágenes de gays desdichados, suicidas y desesperados". Es una época oscura, opinión que comparte el realizador Jan Oxemberg, para quien imágenes de los homosexuales como las que aparecen en *The Detective* (1968) o en *La zorra* (*The Fox*, 1968), "magnificaban la tristeza y el odio hacia nosotros. Predicen que nunca hallaremos amor (...) La pauta estaba bien clara: los de sexualidad dudosa morían de mala manera, en el último rollo".

Y por fin sucedió, se hizo una película que rompía con estos clichés de la homosexualidad y en la que los gays analizaban su propia vida. Quien dice esto es Mart Crowley, el guionista de *Los chicos de la banda* (*The boys in the Band*, 1970): "Yo aún no había salido del armario, y la película me presentó a los gays con un increíble sentido de la camaradería. Una sensación de pertenecer a un grupo que yo nunca había sentido", y con una gran dosis de humor añade "y como agradable novedad, todos acababan vivos". Sin embargo eran años en los que todavía la homosexualidad aún era considerada una enfermedad mental y, consiguientemente, sometida a las terapias más diversas. Para que eso no se le olvide al espectador, Epstein y Friedman nos obsequian con una secuencia de cine mudo no identificada en la cinta en la que se le están aplicando electroshocks al que se presume como un

homosexual.

Las imágenes de archivo en las que aparecen manifestándose miembros del Gay Liberation Front exigiendo sus derechos, anuncian la inminencia de una serie de cambios que están a punto de suceder. Como adelantándose a ese reconocimiento de la despatologización de la homosexualidad, un año antes de que esto suceda, en 1972, se estrena *Cabaret*, un musical de Bob Fosse que, en palabras de su guionista Jay Pressen Allen, "es la primera película que acepta abiertamente la homosexualidad". Algunos años más tarde, y recogiendo ese espíritu, se estrena *Próxima parada: Greenwich Village (Next stop: Greenwich Village, 1976)* que, si bien nos presenta la homosexualidad como algo aceptable moralmente, hace recaer el papel de gay en un actor negro y latino (Antonio Fargas), lo cual no le parece a éste una cuestión irrelevante: "A los poderes fácticos les resultaba más fácil presentar un homosexual negro que un homosexual blanco. ¿Por qué? No lo entiendo... pero si lo entiendo. Por la misma razón que nos dan las comedias de situación en la tele y no los dramas serios sobre nuestra vida. Pero en la comedia se dice mucho — concluye optimista—".

Pero la nueva visibilidad —señala Tom Hanks— tenía un problema y era que la venganza acechaba a la vuelta de la esquina. Los homosexuales autoestopistas que aparecen en *Punto límite cero (Vanishing point, 1971)* vuelven a soportar sobre sus espaldas todos los tópicos y estereotipos que se le atribuyen al mariquita, para acabar, como era de esperar, rodando por los suelos después de haber intentado sin éxito atracar al "macho dominante". Y lo triste del caso es que la gente aplaude. Eso mismo cuenta Ron Nyswaner, el guionista de *Philadelphia* (1993): "A mí me ha pasado estar en un cine, disfrutando de la película, y de pronto aparece un personaje pseudo—homosexual que resulta ser el villano, el asesino, y lo matan y la gente aplaude. Fui con mis amigos a ver *Una extraña pareja de polis (Freebie and the Bean, 1974)* y de pronto aparece un asesino travestido que hace una especie de ballet. Y por supuesto el héroe saca un revólver y llena de agujeros al travesti asesino. Y la gente estalló en aplausos. Allí pasaban dos cosas: se aplaudía la muerte del villano, pero también la muerte del homosexual". Es obvio que las películas son heterosexuales, "pero eso no significa que te tengan que insultar", concluye.

Esa "villanización" del gay hace que la pantalla se pueble de homosexuales que han pasado de víctimas a asesinos. *A la caza (Cruising, 1980)*, *Ventanas (Windows, 1980)*, *Fanático (The fan, 1981)* son algunos de los títulos que ahondan en el estereotipo criminalizado del homosexual. Tan grosera era la manipulación que Hollywood estaba haciendo de la homosexualidad, que el estreno de *Cruising* provocó airadas manifestaciones de la comunidad gay pidiendo su retirada de las pantallas. Ese hecho no le pasa desapercibido al *Celuloide oculto*

que recoge —sirviéndose por segunda vez de unas imágenes de archivo— las protestas en la calle. Por eso, cuando por fin una película — *Su otro amor* (*Making love*, 1982)— se atrevió a presentar la homosexualidad como un acto de amor, no de violencia, hubo que advertir previamente al público, que no podía dar pábulo de lo que vería a continuación. Como recuerda su guionista, Barry Sandler, en la película aparecía sobreimpreso un cartel que decía: "Presentamos con orgullo una de las películas más honestas y polémicas. *Making love* abre nuevos caminos con su delicado tratamiento de la homosexualidad". No obstante, Daniel Melnick recuerda las dificultades que tuvieron para encontrar los actores, ya que sus asesores les decían, tanto a Harry Hamlin como a Michael O'Keefe, que "muy probablemente interpretar a un homosexual destruiría su carrera". Y es que, a pesar de la "normalización" que supone *Making love*, "a la gente convencional — apunta el escritor Quentin Crisp— le disgusta la homosexualidad porque no pueden evitar pensar en lo que hacen los homosexuales entre ellos. Y cuando piensas en lo que hacen otros, te ves a ti mismo haciéndolo, y eso no les gusta". Es una opinión que comparte la también escritora Susie Bright que, a propósito de películas como *Personal best* (1982), *El color púrpura* (*The Color Purple*, 1985) o *Telma & Louise* (1991), subraya cómo las reacciones del público son muy distintas según se trate de hombres o de mujeres haciendo el amor. En palabras de ella: "El desnudo femenino no molesta, ni las mujeres aniñadas, ni ciertas maneras de relacionarse que resultan sexy, agradables, eróticas. A las mujeres no les molesta y a los hombres tampoco. Incluso les excita. A los machos les incomoda ver a dos hombres amándose, porque eso significa debilidad, y la debilidad se equipara a la sensualidad para con otros hombres. Lo cual es una ridiculez. Por eso van diciendo "soy un hombre", como si ser hombre dependiera de a quien te tires hoy".

La actriz Susan Sarandon, a propósito del suicida final de *Telma & Louise* insiste que lo que hay entre ellas no es únicamente sexo, sino amor, ya que "si vas a saltar al abismo, no vas tirando los tejos. Para mí era declarar que se ha alcanzado una unión, que son una para la otra, en la tradición de *Dos hombres y un destino*". Mucho más irritada se la ve a la actriz cuando se le pregunta por su relación con Catherine Deneuve en la película *El ansia* (*The Hunger*, 1983) y por los comentarios que hubo de soportar, en el sentido de que debía estar borracha para hacer una escena de cama con la diva francesa. Y es que, como se recoge de su testimonio, "se piensa que si dos mujeres están juntas, es algo experimental, o una fase que acabará cuando aparezca el hombre adecuado", porque eso es algo que los hombres heterosexuales pueden aceptar. Es exactamente lo que sucede con *Tomates verdes fritos* (*Fried green tomatoes*, 1991), en el que la relación entre las protagonistas se ve interferida con el anuncio de boda que hace una de ellas.

El conformismo de la gente de Hollywood, que recibe unos ingresos muy por encima

del resto de la gente, es uno de los argumentos que se utilizan en *El celuloide oculto*, para intentar dar razón de las resistencias de la industria cinematográfica a los cambios de mentalidad y de su anclaje en los viejos clichés. Daniel Melnick lo dice sin ningún género de reservas: "En este negocio te pagan más de lo debido. Más de lo que ganaba tu padre. Y todos tenemos miedo de que nos quiten el chollo. Por eso casi todos son conservadores". Sin embargo, con *Philadelphia* (1993) se produce definitivamente un punto de inflexión. El largo silencio parece que ya esté terminando. Han surgido —vuelve a señalar Susan Sarandon— muchas voces que hablan claro, "sin disculpas". Y la relación de películas que corroborarían esta impresión es extensa: *Poison*, (1991), *Edward II*, (1991), *Mi Idaho privado* (*My own private Idaho*, 1991), *Swoon* (1992), *The hours and times* (1992), *Vivir hasta el fin* (*The living end*, 1992), *Juego de lágrimas* (*The crying game*, 1992), *Banquete nupcial* (*The wedding banquet*, 1993)... y un largísimo etcétera.

Antes de los títulos de crédito, el documental acaba con una llamada a la tolerancia y al reconocimiento de la diversidad, acompañada de nuevo con las imágenes del baile masculino del *Edison Experimental Film*: "A Hollywood aún le asusta pensar que la sola mención de la homosexualidad, su mera presencia en las pantallas, le da legitimidad. ¡Pues claro que se la da! Los gays son seres humanos. El cine nos haría reír más y llorar más si reconociera la diversidad de la humanidad"

3. ALIENISTAS Y ALIENÍGENAS: UNA REVISIÓN PSICOPATOLÓGICA DESDE LA SALA DE CINE

Uno de los primeros asuntos llevados a la gran pantalla por la fantasía de los hombres en feliz connivencia con la magia cinematográfica fue el *Viaje a la Luna* (*Le voyage dans la lune*, 1902), del pionero Georges Méliès, sin duda influido por la prodigiosa imaginación del novelista Julio Verne. De este modo, apenas nacido unos años antes, el séptimo arte echaba mano de la literatura y la mitología para nutrirse de motivos con los que dar fundamento a la labor de los guionistas, tanto más exitosa conforme permitiera visualizar los sueños universales. Y eso que las primeras representaciones de esta gesta, cómica antes que épica, no podían ser más



grotescas: vehículos espaciales de diseño imposible, tripulados por sabios excéntricos con pocas habilidades para el contacto diplomático con los selenitas, o más bien lunáticos habitantes del satélite, que por primera vez recibía visitantes de la vecina Tierra.

Aún habrían de pasar 67 años hasta que pudiéramos contemplar por televisión las imágenes del primer alunizaje en directo, que confirmaba el potencial profético de la naciente industria a la que alude Pablo Francescutti en un ensayo imprescindible. Ya en 1938, Orson Welles, uno de los mayores genios de la historia del cine, había conseguido conmocionar a los millares de oyentes norteamericanos de la CBS con una dramatización radiofónica que la víspera de Halloween desató una oleada de histeria colectiva conocida por los sociólogos como la "Emisión del pánico". Se trataba de la retransmisión de *La guerra de los mundos*, basada en la exitosa novela del visionario Herbert G. Wells, que en 1898 inauguraba desde la literatura esta tendencia futurista, como la película homónima de Byron Haskin (*The War of the Worlds*, 1953), llevaría medio siglo después a las salas de cine a la ficción científica. Pero antes de ambas apariciones en los medios de comunicación, la calle estaba sensibilizada con estos temas y la llamativa expresión iconográfica del arquetipo extraterrestre gracias a las revistas populares del género *Amazing Stories*, cuyas fantásticas historietas *pulp* lograron un notable

éxito de masas. Otro tanto podemos decir de la iconografía del cómic sideral, que desde los primeros años treinta ya contaba con héroes espaciales como *Buck Rogers* y *Flash Gordon*, posteriormente adaptados a la cultura de las series televisivas con mayor fortuna que a la gran pantalla, donde pasaron bastante desapercibidos.

Gracias a la intuición de Hugo Gernsback, la ciencia—ficción era patentada como un nuevo género de afortunada síntesis y posibilidades ilimitadas, tanto como acicate de la ciencia desde su estímulo a través de la fantasía como afirma Isaac Asimov, como argumento de peso para la elaboración de guiones fílmicos, según reconocen directores como Spielberg, Lucas, Cameron y Scott. En efecto, gracias a esta extrapolación metafórica, igual se podía reflejar la paranoia colectiva ante el "peligro amarillo" de Oriente encarnado por el *Dr. Fu Manchú* que el pánico ante los primeros gestos beligerantes de Adolf Hitler, ya en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, con la psicosis atómica resurgían viejos temores apocalípticos y el mundo se aprestaba a alinearse en dos grandes bandos, malos y buenos transmutados en marcianos y terrícolas, que trasladaba los conflictos ideológicos a la inmensidad de los espacios siderales. No es de extrañar que, desde entonces, la representación cinematográfica de los alienígenas haya ido paralela a la evolución de las circunstancias sociopolíticas, ubicándose como aliados o enemigos, ángeles o demonios venidos del cielo, según su utilidad simbólica en la correlación de fuerzas del orden mundial.

Viajeros de las galaxias: ángeles, robots y replicantes

Lejos de la trayectoria circense y fraudulenta que los sectores más interesados estaban dando del fenómeno ufológico, algunos cineastas comprometidos aprovecharon las posibilidades del tema para acentuar la vertiente más crítica del peligro nuclear. Otro tanto hacían paralelamente los médicos más sensibilizados desde *Physicians for Social Responsibility*, una asociación que exigía la supervisión más rigurosa del poder subliminal que contenían las películas y series televisivas en el imaginario colectivo. Así surgieron crudos documentales de denuncia destinados a provocar la indignación de los pueblos y sus gobernantes, como *El juego de la guerra* (*The War Game*, 1965) a cargo de Peter Watkins y *El día después* (*The Day After*, 1978), de Nicholas Meyer. El temor generalizado al fin del mundo que se respiraba con fundamentos de verosimilitud durante los años de postguerra pudo calar en forma de catastrofismo pesimista, haciendo reaccionar también a los científicos bajo sospecha mediante campañas de propaganda como la famosa *Átomos para la paz*, empeñada en divulgar la faceta más positiva de la investigación nuclear. También el cine de ficción demostraría su capacidad de incidencia con algunos filmes que destacaremos por su notable impacto cultural, impulsados por cineastas que buscaron más allá del efectismo promover

acciones colectivas de protesta. Así lo vemos en películas como *El planeta de los simios* (*The Planet of the Apes*, 1968), donde Franklin J. Schaffner logra con una sola imagen denunciar de manera contundente la locura autodestructiva de la humanidad, que aparece bien visible a los ojos del último ser racional sobre la Tierra. La estatua de la Libertad semienterrada y casi irreconocible permite comprender al astronauta cautivo que ha regresado del futuro el devenir que esperaba a su avanzada civilización, ante el triste panorama de un planeta sometido por una estirpe de monos evolucionados desde la regresión filogenética. Y en una parodia del juicio a Galileo, la nueva ciencia dominante no dudará en reprimir la insolente oposición de este vestigio del antiguo régimen de los humanos belicosos con la prescripción de una lobotomía, que el protagonista sólo evitará fugándose con ayuda de algunos simios disidentes.

También destaca el componente autodestructor de la tecnología elevada a razón suprema, cuando se llega a la impostura de querer sustituir la cualidad racional del hombre en la magistral obra de Stanley Kubrick *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968). A través de la enajenación subversiva que se apodera de *Hal 9000*, el peligroso ordenador de la nave *Discovery* que va eliminando uno a uno a los tripulantes, asistimos a esta disquisición cibernético—moral en medio de un ambiente claustrofóbico que culmina con el triunfo del hombre sobre la máquina, entre los valeses y la música clásica que sirven de sonido ambiental a los paisajes siderales. La película, estrenada meses antes de la llegada del hombre a la Luna, consiguió un notable éxito proporcional a las discusiones sobre la interpretación semántica de sus claves, algunas de las cuales ya habían sido apuntadas con mayor firmeza en un filme previo de final muy diferente. Entonces se parodiaban los peligros de la carrera armamentística y las previsibles consecuencias de la sinrazón que anidaba en las cabezas nucleares de los responsables del orden mundial. Un riesgo demasiado real como para delegarse en la dudosa infalibilidad de los hombres, que es la contundente denuncia de aquel film magistral: *Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?* (*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963).

Habría que esperar hasta finales de los setenta para que la vieja concepción del alienígena como peligro colectivo, por deslizamiento metafórico de la polaridad de fuerzas rivales que ponía en peligro el equilibrio del universo, fuera dando paso a otra visión no beligerante que apostara por la aproximación amistosa entre las culturas respectivas. Steven Spielberg sería el mago capaz de impulsar este prodigioso cambio de actitudes tan arraigadas con *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), gracias a una reconversión ideológica entre la religión y la ciencia que algunos sectores críticos han tildado de mística. Incluso se habla de una lectura judeo—cristiana del enigma tradicional acerca de

la existencia de otros seres vivos, aquí ejemplificados como individuos angélicos de apariencia bien reconocible y disposición a confraternizar con la humanidad. Un deseo recíproco que en la película alcanza su clímax culminante en la montaña donde se producirá el encuentro trascendental entre humanos y extraterrestres, en medio de revelaciones, delirios e interpretaciones de signos, que llevó en aquel tiempo la pasión del contactismo al momento más entusiasta de la ufología. Algunos años después, el realizador insistiría de nuevo en su particular visión optimista con *E.T. (The Extraterrestrial, 1982)*, un drama familiar ambientado en escenarios intergalácticos que tiene la originalidad de incluir a los niños como protagonistas. En efecto, son ellos los principales destinatarios del mensaje profético del film y los únicos capaces de conectar con la sensibilidad y los poderes paranormales del monstruo mesías con su empeño en defender su lado más entrañable, a pesar de la implacable persecución de la comunidad científica.

Quizás el relanzamiento definitivo de la épica espacial se deba en mayor medida a otro coetáneo de Spielberg, George Lucas, quien, el mismo año que aquél, exhibía la primera entrega de su trilogía sobre *La Guerra de las Galaxias (Star Wars, 1977)* con la que se haría posible la entrada triunfal del subgénero en el universo vedado de las superproducciones. Esta obra mítica está considerada como la película de mayor éxito de masas dentro de la ciencia—ficción, debidamente adaptada a la estructura narrativa de los relatos de aventuras o incluso del *western*, lo que explica la inmediata seducción que el tema ejerció sobre el presidente Reagan, empeñado en incorporar el modelo a su estrategia bélica. Uno de sus mayores logros fue su particular revisión de los tipos fisionómicos que podrían llegar a reclutarse entre los extraterrestres, en cuya representación visual se hizo un auténtico derroche de fantasía que armonizaba la iconografía oriental de los samuráis con el motivo del héroe mesiánico. Ya no se trataba de aquellos hombrecillos verdes con trompetas por apéndices que salían en los primeros cómics, ni de los enanos grisáceos de ojos rasgados que habían descrito con detalle los protagonistas de las increíbles abducciones. Ahora podíamos asistir al desfile de una serie de humanoides con diferentes rasgos antropomórficos y faciales, preparados para invadir e incluso devorar a los hombres, en la más pura tradición *psycho—killer* de sujetos protervos en lucha con héroes benefactores. Y tras la estela abierta por esta epopeya guerrera, no tardarían en producirse para la gran pantalla otras teleseries que habían triunfado en las grandes cadenas, con éxito de taquilla garantizado, como la saga comenzada por Robert Wise a partir de *Star Trek, 1979*.

Pero si de un personaje salvador se trata, dotado con todos los atributos de la predestinación caprichosa de los dioses y el carisma de los viejos cómics, ese es *Superman*, el superhéroe por antonomasia de todas las epopeyas galácticas, que llegaría desde el planeta

Krypton para cumplir en la Tierra su sagrada misión de elegido. El malogrado Christopher Reeves se encargaría de ponerle rostro humano y reclamo erótico al protagonista en la pantalla, iniciando una exitosa saga desde la primera entrega, *Superman* (Richard Donner, 1978). Otras heroínas como *Barbarella* (Roger Vadim, 1968) y *Supergirl* (Jeannot Szwarc, 1984) pasarían fugazmente por las salas de cine, a pesar de su innegable *sex appeal* y el colorido de fantasía futurista que se empleaba para reforzarlo, eclipsadas inevitablemente por un arquetipo pensado a la medida de los tópicos masculinos. En cambio, una protagonista posterior, la teniente Ripley, habría de enarbolar años después la reivindicación más heroica del sexo femenino, aunque fuera a costa de reforzar en sucesivas entregas el personaje por su lado más andrógino. Una representación singular de los seres extraterrestres, en esta ocasión con pocas intenciones confraternizadoras incluso desde antes de llegar a la Tierra, podemos encontrarla en la saga *Alien*, una popular recreación del fenómeno invasor a partir de la exitosa *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979), de Ridley Scott. Lo más novedoso de esta cinta es la hibridación de géneros, entre el terror y la ciencia ficción, concretada en la presencia de un monstruo foráneo de connotaciones vampíricas. Este engendro siniestro consigue camuflarse como polizón entre los tripulantes de la nave *Nostromo* que regresa de una misión espacial, a los cuales irá atacando mientras repele los sucesivos intentos de exterminarlo. Ahora el ente *alienus* se metamorfosea en un proteico reptil de pesadilla, capaz de ocultarse en los lugares



más inverosímiles para llevar a cabo sus propósitos destructores, con insaciable voracidad, atreviéndose incluso con su repulsivo aspecto a entablar una erotizada persecución de la protagonista principal, una espléndida Sigourney Weaver.

Otra atípica protagonista femenina sería la de *Expediente X* (*The X-Files*, 1998), una doctora racionalista que asume el rol pragmático del investigador a la vista de las veleidades mágico—supersticiosas de su compañero de tarea, según el perfil acuñado desde la serie televisiva de la que procedían. Esta pareja de detectives lograría exportar una franquicia de éxito garantizado por el FBI en su

manera de llevar el seguimiento de supuestos casos reales, con el fin de desentrañar la enrevesada red de conspiradores alienígenas que se habría infiltrado en nuestro planeta con

las peores intenciones para la civilización terrestre. Y éste es precisamente el argumento que nos permite enlazar con una de las películas más emblemáticas del subgénero *alien*, con la que pondremos fin a nuestra apretada aproximación al tema: la espléndida *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Se trata de una película de culto entre los aficionados al tema por su innovadora estética futurista y su inspirada ambientación de Los Ángeles en 2019, una metrópoli en penumbra asfixiante que apenas resulta aliviada por la persistente lluvia ácida que cae entre luces indirectas de neón multicolor. Sus calles están repletas de gente que apenas se dirige la palabra, entre miradas de desconfianza cruzadas por la abigarrada multitud que transita vestida con una dispersión de modas y estilos acorde con la procedencia multiétnica de sus habitantes y la variedad de vehículos que utilizan para desplazarse.

El protagonista principal es un policía en pleno desencanto vital y profesional, un vapuleado y anti—heroico Harrison Ford, al que se obliga a dar caza a varios "replicantes" que se han rebelado. Así se denomina una especie de robots fabricados en el laboratorio a imagen y semejanza de los humanos, tan difíciles de distinguir que sólo los agentes especializados y los científicos que los diseñaron son capaces de hacerlo a través de sofisticados test psicotécnicos y medición de respuestas neurovegetativas. Se trata de una reflexión fílmica acerca de la vida artificial y el mito prometeico, encarnado aquí por estos androides que se rebelan contra los dioses humanos, en su desesperación porque se les prolongue la caducidad prevista de su existencia física. Pero la perfección técnica de su génesis llega a extremos tan perversos como la necesidad de someter su cerebro a implantes de memoria que puedan rellenar las lagunas amnésicas que aparecen en sus vidas, hasta hacerles dudar de su réplica. De ahí la afición casi infantil de estos seres clónicos a coleccionar fotos de supuestos antepasados y familiares con las que tratar de sostener una genealogía difícilmente explicable, o su triste dificultad para poder trabar sentimientos entre los hombres. Sería el precio final que habrían de pagar tras haber pasado de temidos demonios extraterrestres a ángeles de la guarda ultratecnificados, por una extraña inversión ideológica de sus papeles que reflejaba el cambio del contexto histórico y sociocultural, como observara con lucidez Roland Barthes

4. MAD DOCTOR. LOCOS POR LA CIENCIA

—*Usted es Fu Manchú, ¿no?*

—*Soy doctor en filosofía por la Universidad de Edimburgo, doctor en derecho por el Christ Collage, doctor en medicina por Harvard. Mis amigos, en confianza, me llaman doctor.*

(La máscara de Fu Manchú (1935))

En la historia de la ciencia existe una larga tradición que busca el secreto del genio científico no sólo en la agudeza de su inteligencia, sino también en los rasgos de su personalidad. Aunque todo intento de pergeñar una caracterización universal de la personalidad del genio siempre ha hallado su contraejemplo en la vida de otros genios que no se ajustaban al arquetipo, suele ser atributo común una radical capacidad de concentración que les lleva a abstraerse de todo excepto del problema investigado. La dedicación a sus investigaciones resulta tan absorbente que, como le ocurre al científico que interpreta Jeff Goldblum en *La mosca (The Fly, David Cronenberg, 1986)*, la más mínima tarea doméstica le supone un extravío innecesario:

—*¿No te cambias nunca de ropa? Siempre llevas la misma.*

—*No, esta está limpia, me cambio de ropa todos los días.*

—*¿Cinco trajes exactamente iguales?*

—*Lo aprendí de Einstein, así no pierdo el tiempo pensando qué ponerme.*

La obsesión, el insomnio y el trabajo agotador llevaron a Newton durante el proceso de elaboración de los *Principia* a lo que hoy no dudaríamos en diagnosticar como un brote psicótico. Friedrich Kekulé, tan metido estaba en sus investigaciones que, mientras dormía, iba madurando la idea que le llevaría a descubrir la representación en el espacio de la estructura molecular del benceno: un sueño muy parecido a la mítica imagen del *ouroboros*, la serpiente que se muerde la cola, principio y fin al mismo tiempo. Einstein y otros muchos científicos han

confesado en sus memorias y diarios cómo, en medio del esfuerzo, experimentaron la necesidad perentoria de encontrar pronto una solución al tema sometido a estudio, transformado en un polo de atracción tan absorbente que amenazaba con arruinar su estabilidad mental o, incluso, su vida entera. El médico austriaco Wilhelm Reich, discípulo de Freud en la Viena de los años veinte y animador principal del movimiento freudomarxista, defendió hasta el final su cosmovisión libidinosa — una especie de panteísmo orgónico — en medio de un delirio persecutorio con identificación mística y sentimientos de martirologio victimista. Quizás no del todo injustificado, tras haber sido sucesivamente expulsado del Partido Comunista y de la Asociación Psicoanalítica Internacional, perseguido por los nazis a causa de su origen judío y abandonado finalmente a su suerte en plena caza de brujas en los EE.UU, donde acabó sus días en la cárcel condenado por estafa tras el escándalo del acumulador de orgones. Esta delirante invención para pacientes aquejados de anorgasmia sirvió a Woody Allen para incluir un divertido *sketch* en su película *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex, But Where Affraid to Ask*, 1972), donde asistimos a una exitosa sesión terapéutica en el "orgasmatrón". La película *Wilhelm Reich: Los misterios del organismo* (*W.R.: Misterije organizma*, 1971), de Dusan Makavejev, recorre la vida del heterodoxo psiquiatra en forma de documental, completando el relato fílmico con una atrevida sátira política sobre la Yugoslavia de Tito, a partir de una obrera reichiana de Belgrado empeñada en alcanzar el orgasmo perfecto.



Esta tensión mental inherente al trabajo científico no tiene, empero, una fácil traducción a imágenes, dado su carácter esencial de angustia interior, de esfuerzo por conformar ideas e intuiciones en el orden elaborado y canónico de una teoría. El cine, que fue calificado en sus comienzos de «maravilla científica», no se ha llevado bien con la ciencia a la hora de plasmar en imágenes la labor de los profesionales a ella dedicados. Fuera quizás de la medicina, donde los constructos mentales de las teorías aparecen envueltos en la condición biológica y dramatizable del paciente de la enfermedad

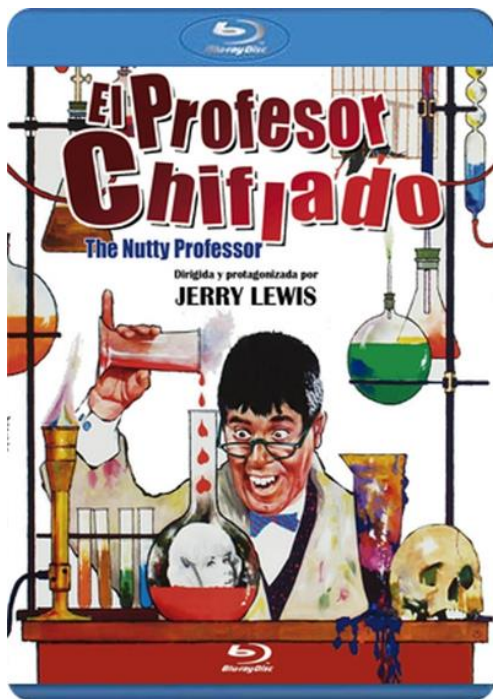
a la que el investigador se enfrenta, al cine le ha resultado una tarea imposible convertir en imágenes el complejo mundo de conceptos y sus sofisticadas relaciones que vertebran el núcleo de las teorías científicas.

La práctica de la investigación, como toda actividad creativa que exige lo mejor de las personas para avanzar, encierra, en definitiva, una potencialidad perturbadora. El método científico, con sus exigencias de rigor y precisión, espolea el conflicto interior de los individuos y, a menudo, hace brotar el trastorno psicopatológico bajo los síntomas básicos de las neurosis obsesivas: análisis *ad nauseam*, fijación recurrente, rituales perfeccionistas, rigidez de comportamiento y hábitos excéntricos. La competición con científicos rivales introduce el secretismo paranoide, la sospecha ante el temor al plagio y aguza la sensación de indefensión frente a los ataques torticeros de grupos interesados en desprestigiar los hallazgos realizados. La concepción generalizada de que la importancia de la ciencia es superior a la de la propia vida, justifica y estimula, en fin, el ideal de sacrificio personal y los excesos en aras de la verdad, si el resultado comporta un progreso en el conocimiento y control de la naturaleza. La ciencia, también, empuja al investigador al dilema de oponerse a los prejuicios comunes — con el riesgo de transformarse en un apestado social — o pasar por la humillación de su acatamiento para conservar su estatus.

Pocos de estos rasgos aparecen en las hagiografías de los grandes científicos, que han sido llevadas a la pantalla en un modelo narrativo conocido como biopic, donde se relatan las peripecias vitales desde un prisma complaciente, coronadas siempre por la glorificación que acompaña a la entrada de los benefactores de la humanidad en el panteón de la historia. Aureolados por el poder que les confiere su ciencia, esta clase de prohombres aparece ante nosotros como una moderna especie de santos laicos, que en lugar de hacer del milagro una excepción lo convierten en regla. Las diversas cinematografías nacionales abordaron el relato de la vida de sus principales científicos dentro de un ampuloso marco historicista destinado a reconstruir el supuesto espíritu definitorio del carácter nacional, visible en el comportamiento de los grandes reyes, militares, artistas o sabios, a los que se suele presentar como epifanía de las características más sobresalientes de la nación. Francia consagró un film a la vida del genial científico y gloria de la patria *Pasteur* (Sacha Guitry, 1935). Hans Steinhoff, en el periodo de exaltación nacionalista del cine alemán de entreguerras, filmó la biografía del descubridor del bacilo de la tuberculosis en *Roberto Koch, el vencedor de la muerte* (*Robert Koch, der bekämpfer des Todes*, 1939). Thomas A. Edison, paradigma de la habilidad técnica y ejemplo del pragmatismo volcado en el trabajo diario de quien no pierde el tiempo en ensoñaciones teóricas — a él pertenece la célebre frase «el genio es el uno por ciento de inspiración y el noventa y nueve por ciento de transpiración» —, mereció el panegírico incondicional del cine

de Hollywood en *El joven Edison* (*Young Tom Edison*, 1940), de Norman Taurog, encarnado por el niño prodigio Mickey Rooney, y *Edison, el hombre* (*Edison, the Man*, 1940), de Clarence Brown, que ocultaba deliberadamente su lado más umbroso en la lucha por las patentes. Ramón y Cajal, la mayor celebridad científica española de todos los tiempos, era retratado como un hombre de coraje y gran constancia en *Salto a la gloria* (León Klimovsky, 1959). El relato de las investigaciones y descubrimientos en ciencia se ciñe al estilo policiaco en su búsqueda por concitar el interés del espectador: sospechas, intuiciones y golpes de vista geniales, como en *Madame Curie* (*Madame Curie*, 1943), de Mervyn Le Roy.

El cine se ha limitado a reflejar el potencial de desestabilización inherente al quehacer científico de modo muy superficial, en los tics y comportamientos del «sabio distraído»; es ésta una visión cómica del talante paranoide que se agazapa en ocasiones tras el aislamiento, las ideas obsesivas y el deseo delirante de triunfo: convenientemente pertrechado con sus gafas de culo de vaso, tímido, desgachado, incapaz de atender a sus compromisos sociales o familiares,



estrafalario en sus costumbres, siempre a la espera de un éxito que nunca acaba de llegar, absorto en temas disparatados o ridículos, contrapunto de la normalidad de los que le rodean y padecen, que le consideran un caso perdido y un peligro público por los desastres que es capaz de provocar con sus experimentos. El actor Gary Grant moduló con habilidad el estereotipo en los filmes de Howard Hawks *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, 1952) y *La fiera de mi niña* (*Bringing up Baby*, 1938), Fred MacMurray lo hizo en *Un sabio en las nubes* (*The Absent Minded Professor*, 1961) y su continuación, *El sabio en apuros* (*Son of Flubber*, 1962), pero sería Jerry Lewis el que le daría la consistencia cómica

definitiva en *El profesor chiflado* (*The Nutty Professor*, 1963), una original versión de Jekyll y Hyde, sólo que en esta ocasión, en vez de en un asesino, después de ingerir la pócima, el apocado científico se transformaba en el irresistible seductor Woody Amor.

—*Yo intento comprenderle. Sé que los científicos y los sabios tienen sus pequeñas excentricidades. Einstein odiaba que le cortaran el pelo, Da Vinci gustaba de pintar, y Newton...*

—*Ese tuvo que ver con unos higos, ¿no es cierto?*

—¡No, con una manzana!... Y por eso comprendo que usted también tenga alguna excentricidad, pero procure encerrarla en el armario ropero cuando llegue por la mañana y no olvide llevársela cuando se vaya por la noche.

La advertencia se la hacía el decano de la facultad a Jerry Lewis después que, por enésima vez, hubiese hecho saltar por los aires el laboratorio en el curso de uno de sus experimentos.

El mismo tratamiento somero ha recibido del cine el entorno de trabajo científico por antonomasia: el laboratorio. Deudor de la iconografía romántica del nigromante y el alquimista, aislado, en muchas ocasiones subterráneo, lleno de retortas y tubos de ensayo en los que bullen líquidos abigarrados y amenazadores, la informática y demás tecnologías avanzadas tan sólo le han añadido un barniz de eficacia que no hace más que incrementar su peligrosidad a ojos del espectador. A semejanza de la cueva del mago, las fuerzas que se desatan en él escapan al control humano para volverse en su contra.

La consideración de las inmensas posibilidades de creación y control que entraña la ciencia como una amenaza para la humanidad y del científico como un individuo incapaz de domeñar a los poderes que convoca, contribuyó muy pronto a definir en la pantalla el arquetipo del científico loco: aislado de la realidad, recluido en siniestros laboratorios, fanático, dispuesto a imponer su voluntad por encima de cualquier norma moral. El científico pasaba a ocupar en el imaginario social el papel del mago, sustituyendo redomas, pócimas y conjuros por matraces y fórmulas.

La aparente contradicción que supone el unir la actividad científica, racional donde las haya, con la locura desaparece cuando se observa que esta dicotomía se reduce a un dilema moral. Es en los fines de la actividad investigadora, más que en su mecánica, donde se amagan los elementos que permiten tildar de «locura» la actuación del personaje preso de un afán monomaniaco de poder: se empieza por utilizar el calificativo de «loco» desde una perspectiva esencialmente ética, al juzgar demenciales los objetivos perseguidos, para acabar extendiendo la sospecha de insania al individuo capaz de plantearse una investigación así, que, sin embargo, es ejecutada siguiendo los patrones de rigor prescritos por el método hipotético—deductivo. El orgullo más desaforado subyace a las acciones del científico loco. La consciencia de la propia valía le hace ver a sus semejantes como individuos débiles e indignos de su conmiseración. Como un Prometeo perverso infringirá cualquier convención moral con tal de hacer realidad sus desbarrados anhelos, pero al mismo tiempo sus sofisticados planes deben fracasar como símbolo del castigo que merecen los infractores del orden moral. Sólo así es comprensible ese

momento destinado a la explicación en que el genio maléfico expone presuntuoso sus planes para que se pueda apreciar la refinada vesania de su inteligencia, pero también para que el inevitable malogro de éstos alivie el temor del espectador y fortalezca su respeto a la norma. De nuevo la Némesis abrogando la desmesura.

El arquetipo del científico loco hunde sus raíces en el siglo XIX, un momento en que la ciencia pasaba a constituirse en elemento esencial del sistema industrial y de la riqueza de las naciones. Su poder tecnológico corría en paralelo a la admisión de los científicos en las áreas privilegiadas del poder y de la política. La ciencia se estructura jerárquicamente: el trabajo en equipo sustituye a la acción individual, y los programas de investigación con soporte estatal marcan las áreas de interés y la deontología profesional. Desde el punto de vista del investigador organizado, el sabio orate aparece como el último vestigio del romanticismo en su defensa desesperada del carácter artístico del quehacer científico, expresión libre del ansia de conocimiento sin trabas ni coacciones. La irresistible atracción por las áreas prohibidas a la investigación por motivos éticos condensa su libertad y su heterodoxia, que le es recordada continuamente por sus colegas que le acusan de transgredir todas las normas y esperan, en consecuencia, no sólo su marginación social y científica sino también su castigo moral e incluso divino. Las múltiples versiones cinematográficas de la novela de Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* giran en torno a este núcleo; valga *El hombre y el monstruo*, de Rouben Mamoulian (1931), la más radical de todas y la mejor realizada, como botón de muestra. El primero de los personajes malvados creados por H. G. Wells encuentra en la invisibilidad obtenida mediante sus experimentos la oportunidad de transformarse en un dios entre los hombres; James Whale lo muestra en *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, 1933) como un paranoico que utiliza su invención para vengarse de una sociedad que oblitera sus trabajos, pero también como un pobre sufriente que tiene frío y hambre como todo el mundo. El mensaje moralizador es claro: ningún sabio se atreverá a vulnerar el orden establecido con sus descubrimientos, so pena de caer en la locura y la muerte (de nuevo la admonición de Eurípides: «a quienes los dioses quieren destruir, primero los vuelven locos»). La habilidad del realizador Roger Corman convierte el cliché del científico que osa emular al Creador y acaba pagando horriblemente su insolencia en un clásico indiscutible de la ciencia—ficción en *El hombre con rayos X en los ojos* (*The Man with X—Ray Eyes*, 1963). La desorbitada idea de convertirse en un dios y dictar sus propias normas, después de haber vulnerado en nombre de la ciencia todas las que había, impulsan al Dr. Moreau, otro personaje de Wells, a experimentar con animales vivos a los que pretende transformar en humanos sirviéndose de la vivisección en *La isla de las almas perdidas* (*The Island of Lost Souls*, 1932), de Erle C. Kenton; la historia es actualizada por Don Taylor con la aplicación de la ingeniería genética en *La isla del doctor*

Moreau (The Island of Dr. Moreau, 1977) y revisitada con el mismo título — que es el de la novela — por John Frankenheimer en 1996, con la magnificación de la revuelta general de los animales semihumanos, muestra de la repulsa de la naturaleza a la violación del orden entre las especies.

La serie de películas realizada por el ex—pintor y director artístico Robert Fuest, dedicadas a glosar con negro humor las hazañas del doctor Phibes — deforme como el fantasma de la ópera — y el maquiavelismo abracadabrante con que elimina a sus enemigos, parodia el carácter satánico del científico perturbado por un blasfemo orgullo en *El abominable Dr. Phibes (The Abominable Dr. Phibes, 1971)* y *El retorno del Dr. Phibes (Dr. Phibes Rises Again, 1972)*. El doctor Challenger — un personaje ideado por Conan Doyle — se sitúa en el polo opuesto: la heterodoxia con la que es capaz de enfrentarse a problemas desconocidos o a temas vetados por la ciencia al uso se ve compensada por su integridad moral, que le impide siquiera plantearse la ruptura de las reglas de juego. Su viaje en pos de los últimos dinosaurios vivos en *El mundo perdido (The Lost World)* — llevada a las pantallas partir del texto homónimo por Harry Hoyt en 1925 y por Irwin Allen en 1960 — es una clásica expedición victoriana. De ese mismo jaez será el profesor Quatermass, protagonista de una serie de aventuras — mezcla sorprendente de ciencia—ficción y relato gótico — en la que se apunta hacia una explicación racional de fenómenos paranormales, como el del ser llegado del espacio sideral que ocupa como huésped un cuerpo humano en *El experimento del Dr. Quatermass (The Quatermass Experiment, 1955)*, de Val Guest, o el de los restos arqueológicos de una invasión extraterrestre en *¿Qué sucedió entonces? (Quatermass and the Pit, 1967)*, de Roy Ward Baker.

El peligro atómico incrementó el temor hacia la falta de control de la actividad científica y estigmatizó aún más la acción individual sin cortapisas. El Estado que ha impulsado la fabricación y uso de las armas atómicas es ahora, paradojas del destino, el garante ante la ciudadanía frente a un posible mal uso de tal energía. Ya ni siquiera es necesaria su utilización aviesa, basta con que se la emplee de manera descuidada o improcedente, aunque sea en un experimento fallido. Engendros colosales emergen de las profundidades de los mares de Japón, que había sido víctima de un ataque con bombas atómicas, en *Japón bajo el terror del monstruo (Gojira, 1956)*, de Inoshiro Honda, primera de la larga serie de películas consagradas a Godzilla. Insectos insignificantes como las hormigas adquieren dimensiones mastodónticas a causa de una mutación en *La humanidad en peligro (Them!, 1954)*, dirigida por Gordon Douglas, o bien la mutación las convierte en seres inteligentes capaces de poner en jaque el dominio del hombre sobre la Tierra en *Sucesos en la cuarta fase (Phase IV, 1973)*, de Saul Bass.

El peligro acecha también desde otras galaxias, con extraterrestres cuya capacidad tecnológica les permite exterminar a los seres humanos, igual que los países civilizados liquidaron con la suya a los pueblos primitivos en *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*), llevada al cine por Byron Haskin en 1935 y por Steven Spielberg en 2005 a partir de la novela de Wells. Los alienígenas son seres racionales pero inhumanos, desprovistos de debilidades como las emociones o la contención ética: un reflejo especular del carácter corrompido de la tecnología sin guía moral. Ese era, precisamente, el cogollo del mensaje contenido en el discurso pacifista del extraterrestre enviado como advertencia ante la agresividad terrestre en *Ultimátum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), una parábola sobre la guerra fría realizada por Robert Wise. El alarde tecnológico que acompaña a Klaatu, materializado en la forma de un inmenso robot guardián, no sirve a la violencia sino a la razón y la lógica, capacidades que este ángel del espacio espera usen los humanos para controlar el átomo.

La voluntad de dominio inmanente a la ciencia es la que da espesura también a la figura del sabio criminal, decidido a sojuzgar la sociedad entera generando un estado paralelo a partir del control omnímodo ejercido sobre sus subordinados delincuentes. Su poder será imbatible, pues habrá sido conquistado científicamente. El cratómano creado por Fritz Lang en *El doctor Mabuse* (*Doktor Mabuse. Der Spieler*, 1921), modelo de tirano científico por excelencia, idiotiza mediante la hipnosis — como su inmediato predecesor, el psiquiatra Caligari — y utiliza a su antojo a aquellos que pueden valerle en sus planes para enseñorearse del mundo. En la tercera entrega de la serie — titulada aquí *Los crímenes del doctor Mabuse* y en su versión original *Los mil ojos del doctor Mabuse* (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960) — el descerrajado doctor ejerce su poder a través de ingenios atómicos y de la videovigilancia.

El doctor No, remedo paródico de los todopoderosos servicios de información — no en balde encarnará al malvado en gran parte de la serie sobre 007, desde su aparición en *Agente 007 contra el doctor No* (*Doctor No*, Terence Young 1962) —, será el último exponente de la larga saga inaugurada por Mabuse.

—*Soy un miembro de Spectra.*

—*¿Spectra?*

—*Spectra, sociedad permanente ejecutiva de contraespionaje, terrorismo, rebelión y aniquilamiento, las cuatro piedras angulares del poder, dirigida por los cerebros más grandes del mundo.*

—*Dirá usted los más criminales.*

—*El cerebro criminal que triunfa es siempre superior.*

Los grandes recursos obtenidos a través del chantaje y la extorsión le permiten manejar medios equiparables a los de las superpotencias. El mundo, escindido en dos, es el escenario adecuado para que aparezca en primer término uno de los rasgos más característicos en el comportamiento del científico loco: la idea paranoica de la conspiración universal como motor de la historia. El sabio criminal se cree primero víctima del contubernio generalizado de una sociedad que le impide progresar y obtener el éxito que merece de acuerdo con sus méritos; luego devendrá él mismo el genio urdidor y ejecutante de una conspiración contra la humanidad entera; conspiración que, gracias a su inteligencia, pasará del delirio a la materialización más terrible. El objetivo al que apunta la maquinación del genio es la humanidad en su conjunto, más allá de ideologías y países, una curiosa muestra de la capacidad universalizadora de la ciencia, superior incluso a la de la política.

La zigzagueante línea que separa al bien del mal, sin embargo, va difuminándose lentamente al ir incorporándose esos mismos proyectos dementes a la entraña de las instituciones del Estado. La sospecha de que aquellos sabios locos y misántropos han encontrado refugio en su cara oculta, va extendiéndose entre los ciudadanos. So pretexto de defenderlos, confabularán planes monstruosos que perseguirán la posesión indefinida del poder sin tener que dar cuenta de él, y que aflorarán en el momento en que el Estado se encuentre ante el dilema moral de respetar las normas democráticas o conservar los resortes en manos de unas élites que se consideran por encima de cualquier instancia controladora. Así, un antiguo científico nazi es el consultor de la enajenada estrategia de respuesta atómica de los Estados Unidos en la desternillante parodia de Stanley Kubrick *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*. En esta sátira de la guerra fría, los diálogos que recitaba el doctor Strangelove, interpretado por Peter Sellers, estaban tomados de un informe sobre la fuerza nuclear firmado por Henry Kissinger.

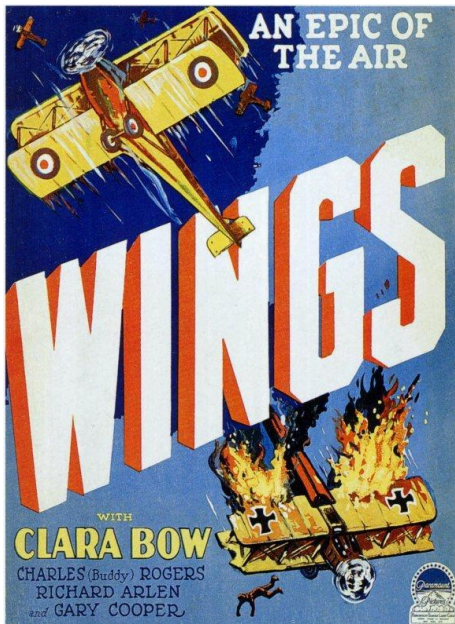
5. PLOMO EN LAS ALAS: PILOTOS Y ESTRÉS POSTRAUMÁTICO.

El cine busca la espectacularidad y los aviones son máquinas fascinantes, rodeadas de una aureola romántica por el hecho mismo de surcar los aires, el deseo más antiguo de la humanidad, la característica más relevante de los dioses. Si el cine buscaba fascinar a los espectadores, ¿qué espectáculo mejor que el vuelo de una maravilla técnica? ¿qué mejor héroe que aquél capaz de disfrutar de la libertad total que ofrece el vuelo?

La capacidad letal de las máquinas aéreas se reveló en la Primera Guerra Mundial. Utilizadas en el papel de observadores de los movimientos del enemigo, pasaron a ametrallar las trincheras y dirigir el bombardeo de la artillería. Para impedir que el rival obtuviera éxito se le negó el acceso al espacio propio mediante otros aviones. Comenzaron a provocarse furiosos combates aéreos que inmediatamente la imaginación popular, sugestionada por la fascinación que la aviación ejercía, equiparó a las justas medievales calificando a los ases de "caballeros del aire". Frente a las masas anónimas de los combatientes, el piloto con su habilidad y arrojo recuperaba para la guerra el valor del individuo heroico.

La lucha aérea, además, parecía una guerra limpia, lejos del barro y las miserias de las trincheras. El aura de nobleza y espectacularidad arrastraba a los candidatos a pilotos, algunos de ellos oficiales de infantería que habían quedado embelesados por la visión de aquellas máquinas sobrevolando majestuosamente el campo de batalla. De forma incomprensible el mito se impuso a la realidad: se creyó que ese nivel superior del combate quedaría alejado de las carnicerías que se producían allá abajo. Pero la destrucción era inevitable. Bastó que la producción industrial suministrara más y más aparatos, cada vez más perfeccionados.

Las máquinas eran más veloces y mortíferas y la preparación técnica de los pilotos cada vez mayor. Sin embargo, el número de bajas, seguía creciendo en proporción. El mito heroico del piloto — joven, decidido, experto conductor de una máquina fascinante — ocultaba la realidad sórdida de la angustia y el estrés. La muerte era igual de rápida que los aviones: uno sabía interiormente que, por muy bueno que fuera, un día u otro cometería un fallo y ese sería el último. Las descripciones de los primeros ases hechas por observadores que no se dejaban despistar por el "glamour" eran — como se describía al francés Georges Guynemer — las de hombres en un estado de tensión interior permanente, tratando de mantener el miedo bajo control.



El cine bélico centrado en la lucha en el aire ha sepultado esta ansiedad bajo un alud de referencias a los héroes y sus acrobacias. Reproducir la espectacularidad del combate aéreo era el objetivo al que se supeditaba la trama de la historia, constituyendo su núcleo la perfección técnica de los efectos especiales. La muerte del aviador, sujeta a la elipsis del derribo de su avión, aparecía sólo en primer plano cuando las películas querían introducir una perspectiva dramática contra la supuesta limpieza de la guerra aérea; así *Alas* (*Wings*, William Wellman 1927), *La escuadrilla del amanecer* (*The Dawn Patrol*, Howard Hawks 1930), *Almas en la hoguera* (*Twelve O'clock High*, Henry King 1949) y *Memphis Belle* (William Wyler 1944 y su remake por Michael Caton—Jones 1990), presentan aviadores heridos, agonizantes en los aparatos.

Los bombarderos, con su tripulación coordinada como un equipo indisoluble, obligan a modificar los patrones habituales en el género bélico para construir una especie de héroe colectivo en el que prima la unión, lealtad y confianza entre sus miembros que supeditan la capacidad individual a la supervivencia del grupo. La habilidad de André Malraux — inspirada en los moldes del cine soviético — conseguiría saltar las barreras que hacían de los aviadores una élite presentándolos inmersos dentro de la lucha de todo un pueblo en *Sierra de Teruel* (*L'Espoir*, A. Malraux, 1939). El pastor analfabeto que se incorpora a la tripulación del bombardero para indicarles la localización del campo de aviación fascista y, sobre todo, la movilización de los campesinos que en una larguísima fila de hombres y caballerías consiguen rescatar a los aviadores derribados en las escabrosidades de la sierra consiguen integrar a la tripulación en un todo.

De todos los subgéneros en que podría catalogarse el cine bélico, es quizás el dedicado a la aviación el que más fácilmente introduce en la narración elementos relevantes de análisis psicológico de la conducta humana. La agresividad, por ejemplo, presente entre los aviadores de combate, en especial en los pilotos de caza, da pie a reflexiones psíquicas interesantes incluso en las películas de combate aéreo más anodinas. Una película destinada al cultivo del *star—system* como *Top Gun* (Tony Scott, 1986) no puede evitar que el espectador se pregunte por qué se fomentaba que aquellos pilotos en maniobras traspasaran una y otra vez la línea roja del riesgo. Tal como muestra el final del

film, esta competitividad exagerada es un elemento preparatorio del instinto asesino necesario al piloto de caza. También aparecen con frecuencia la conflictividad psicológica asociada al mando y el liderazgo de individuos que presentan a menudo comportamientos inmaduros y narcisistas, a los que debe conseguirse integrar en una escuadrilla, en un grupo humano que lucha en equipo como en *Infierno en las nubes* (*Flying Leathernecks*, Nicholas Ray 1951). Pueden espigarse igualmente trastornos de pánico incontrolable, con todo su correlato psicosomático, asociados a la ineficacia o la huida del combate. Todos sospechan del piloto que se retira del fragor de la batalla con una u otra excusa mecánica. Un personaje habitual en estas películas es el deprimido al que la angustia del combate ha hecho perder el gusto por la vida, como el as de la aviación interpretado por Marlon Brando en el melodrama romántico *Sayonara* (Joshua Logan 1957).

Pero un verdadero compendio de las alteraciones del comportamiento presentes en la lucha aérea podemos encontrarlo en *Almas en la hoguera* (*Twelve O'Clock High*, Henry King 1949). La película centra toda la narración en la lucha psicológica de los pilotos contra el estrés, la fatiga de combate y la angustia fóbica hasta el punto de que la habitual espectacular acción exterior en sus incursiones sobre Alemania queda eclipsada por esa batalla interior que atormenta sus espíritus. La historia está basada en la novela homónima escrita por los guionistas Syd Bartlett y Beirne Lay sobre la lucha de la Octava Fuerza Aérea Americana por llevar, sin protección de cazas, el bombardeo diurno hasta el mismo corazón de la Alemania nazi. El punto álgido fue el bombardeo de las fábricas de rodamientos de Schweinfurt—Regensburg, en el que los bombarderos B-17 sufrieron un número de bajas sin precedentes que desmoralizó a las tripulaciones. El mando decidió continuar con la ofensiva presionando a los aviadores para que hicieran un "esfuerzo máximo".

La película comienza mostrando la situación en que se encuentra un escuadrón de bombarderos, el 908, que no da más de sí. Sus pérdidas aumentan y su eficacia disminuye. Los pilotos regresan a su base agotados, hablando de los compañeros que han sido abatidos. La unidad no posee ningún soporte psiquiátrico pero el comandante médico no duda en su diagnóstico: igual que las bombillas cuyos filamentos soportan un número de encendidos limitado, los hombres están quemados, rotos. La tensión del combate (*flying stress*) ha podido con ellos. Los síntomas son los característicos de un trastorno somatoforme con su descarga neurovegetativa: intensa palidez, sudor frío, temblores, irritabilidad, espasmos intestinales y calambres musculares, insomnio y tensa ansiedad. Son hombres cultos, técnicamente preparados para llevar un bombardero pesado hasta su objetivo, conscientes de formar parte de una élite que no desconoce los porcentajes de

supervivencia. Han de cumplimentar treinta misiones, seguidas de un período de reentrenamiento y otras veinte más. Sus posibilidades de sobrevivir son del 50%, pero los datos parecen haberse vuelto en su contra: tienen mala suerte.

Su rutina es siempre la misma: las sesiones en que se estudia el objetivo, dormir si se puede alguna hora, esperar en el avión que todo esté listo, despegar sabiendo que el enemigo les espera, abrirse paso entre las cortinas de cazas y el fuego antiaéreo, mantener el rumbo y bombardear. Volver a casa con averías, con hombres heridos, conservar la serenidad mientras ven caer derribados a sus compañeros y amigos. Aterrizar. Informar (comprobando los interrogadores la verdad, gracias a las cámaras adosadas a los aviones: una forma inquisidora de control del comportamiento de los pilotos). Marchar, al final, a dormir al barracón viendo las camas vacías de los que no han regresado. Los pilotos del escuadrón ya eran veteranos: habían mantenido un fuerte control de sus miedos en la primera mitad del ciclo de misiones; pero ahora empezaban a aflorar y la anticipación de lo que les espera — la amarga reflexión: si fulano ha sido derribado, cómo voy a librarme yo — les hace sentirse a un paso de la muerte. La depresión amenaza con acabar con la unidad.

Era el momento de apretar las tuercas y exprimir a los hombres antes que se viniera abajo la unidad entera. Los británicos utilizaban con sus aviadores el chantaje: se amenazaba a los hombres con apartarlos del servicio por "falta de fibra moral" (*Lack of Moral Fibre*) o, incluso, como proponía el psiquiatra jefe Dr. Symons, por "falta de coraje", mostrándoles su futuro como el de una verdadera muerte civil. Escarmentados del revuelo en la opinión pública y las numerosas bajas que en la Gran Guerra había producido el "shell—shock", han decidido no ofrecer a los combatientes ninguna esperanza respecto a que una hospitalización psiquiátrica garantizase el abandono definitivo del frente. No debía aceptarse bajo ningún concepto cualquier diagnóstico psicopatológico que apartara a los hombres de su deber.

Las normas de los americanos son diferentes. Su fuerza aérea es más democrática que la británica. Han confiado en el arma aérea y llevan preparándose material y humanamente durante años para el caso del estallido de un conflicto. Han estudiado el adiestramiento de las tripulaciones y el mantenimiento de su capacidad de combate. Los psiquiatras han reflexionado sobre la experiencia de la Primera Guerra Mundial, pero sus conclusiones difieren de las de los ingleses: hay que potenciar el grupo para que el individuo perdure. Hay que reforzar el liderazgo. La confianza en el liderazgo y la lealtad entre los miembros del grupo forjan resistencias que evitan o retrasan el derrumbe

individual. En consecuencia, los médicos generalistas en contacto con los hombres separarán a los hombres que afecten gravemente al grupo con su comportamiento, reservándose los psiquiatras para controlar la hospitalización de los casos más graves. Para ello aplicarán una buena dosis de sentido común sin olvidar las exigencias de los oficiales al mando. El resultado era, en la mayoría de los casos, semejante al británico porque presionados por las circunstancias sólo se retiraba a los hombres en casos extremos. A las tripulaciones se las llevaba hasta lo que se juzgaba su límite de resistencia — evaluado por los factores físicos del estrés; por el aspecto que ofrecían — y se les alargaba dos o tres misiones más antes de darles un descanso. La película *Catch 22* (Mike Nichols, 1970) — una comedia negra en la línea de *M.A.S.H.*— bromea ácidamente con los intentos de un miembro de una tripulación de bombardero para que lo declaren loco y el sistemático rechazo del médico que le recita ante sus extravagancias la cantinela: "quien quiere evitar su deber de combatir demuestra que no está realmente loco"



El núcleo de *Almas en la hoguera* es un problema de liderazgo. El jefe del escuadrón, coronel Keith Davenport (Gary Merrill), se ha implicado emocionalmente demasiado con sus hombres. Los entiende en vez de dirigirlos. Ha perdido su capacidad de mando. Es preciso un cambio. El general Savage (Gregory Peck) será el encargado de aplicar un tratamiento de choque basado en la disciplina y el orgullo de cuerpo.

Savage es un hombre joven que ha adquirido responsabilidades muy pronto. Por la propia naturaleza del vuelo, todos los aviadores son jóvenes. Savage se arriesga tanto como los hombres a los que manda. Su discurso a los

aviadores es demoledor: "Lo vi en vuestras caras la noche pasada y puedo volverlo a ver ahora. Habéis estado demasiado tiempo en el aire últimamente. Pensáis que debéis tener un descanso. Resumiendo, tenéis lástima de vosotros mismos. No voy a ser comprensivo con ese tipo de cosas. Estamos en guerra. Una guerra despiadada. Tenemos que luchar. Y algunos de nosotros habrán de morir. No estoy intentando deciros que no os preocupéis. El miedo es normal. Pero dejad de preocuparos de él y de vosotros mismos. Basta de hacer planes, olvidaos de volver a casa. Consideraos muertos a vosotros mismos. Una vez se

acepta la idea, deja de ser tan duro. Sería todo más fácil si imaginárais que estáis muertos. Las preocupaciones desaparecen." Dominado por la ambición y el entusiasmo, ve el bombardeo diurno de Alemania, que tantas bajas está produciendo, como una misión irrenunciable. El antiguo jefe del escuadrón, del que es amigo íntimo, no supo alcanzar los objetivos. Su sustitución no es una cuestión personal y se sorprende de su irritación. Savage no puede ceder ni un ápice si quiere que el escuadrón le siga. Está siempre bajo tensión. No rechaza ninguna misión ni permite que sus hombres las pongan en duda. Imposible es sólo una palabra.

Savage mantiene a sus hombres en constante acción: si no hay éxitos, no hay permisos. De hecho, es un adicto al estrés. Jamás se relaja o desconecta. Incluso cuando bebe con sus colaboradores nunca olvida que esto debe hacerse para que la maquinaria siga marchando. Mantiene, sin embargo, una estabilidad de carácter notable que oculta un gran desgaste interior. Empuja a sus hombres a un "esfuerzo máximo" tras otro, pero el fin está próximo. La tensión acumulada del mando pasa factura. Aparece con sus síntomas más avanzados. Sus brazos tiemblan y parecen no obedecerle cuando quiere entrar por la portezuela de la cabina. El estupor aparece en su rostro. La inmovilidad le agarrota. Es sustituido en la misión y trasladado al puesto de mando. El médico diagnostica: "Estado de shock. Colapso completo. Todo a la vez". Propone antes de sedarlo que se espere la vuelta de la misión de los aviones a la espera de alguna reacción.

Savage está sentado en un sillón rígido, mudo, sordo. No reacciona a los intentos de Davenport — que ha regresado a la base por sus nuevas responsabilidades burocráticas en el Alto Mando —, que le habla de su tozudez al pensar que no se derrumbaría nunca y le suplica que le mire. El ruido de los motores de los aviones que regresan le devuelve a la vida. Musita que se haga el recuento. Sólo se han perdido dos aviones y el bombardeo del objetivo ha sido completo. La misión ha sido un éxito. "Ahora, dice, descansaré un poco". Estamos contemplando una especie de último suspiro psicológico. El enérgico Savage ha dejado de existir y ha dado paso a una ruina humana. Ese fue el caso de una parte significativa de los jefes de bombarderos. El héroe de la RAF Cheshire acabó sus días de baja del servicio, anímicamente desmoronado, aunque el diagnóstico oficial que se le asignó fue el de rutina en la nosología militar de la época: psiconeurosis.

6. LA VIDA INVIVIBLE DE LA SEÑORA LÁZARO (NOTAS A PROPÓSITO DE LA BIOGRAFÍA CINEMATOCRÁFICA DE SYLVIA PLATH)

Morir. Es un arte, como todo. Yo lo hago excepcionalmente bien. Tan bien, que parece un infierno. Tan bien, que parece de veras. Supongo que cabría hablar de vocación. Es bastante fácil hacerlo en una celda. Es bastante fácil hacerlo, y quedarse esperando.

(Sylvia Plath, "Señora Lázaro" en *Ariel*)

Vida



Sylvia Plath nació el 27 de octubre de 1932 en el seno de una familia de clase media en Jamaica Plain, Massachusetts, y pasó su infancia en Winthrop. Fue una chica hermosa, sensible e inteligente, que obtenía las mejores notas y era muy popular en la escuela. Pero en su interior incubaba graves problemas psíquicos que tenían su origen en la muerte de su padre, un especialista en abejas que daba clases de biología en la Universidad de Boston, y que falleció de embolia pulmonar cuando Sylvia contaba con 8 años de edad. A esa edad publicó su primer poema, y para cuando empezó a estudiar en el "Smith College" para señoritas, el 27 de septiembre de 1950, ya era una consumada poetisa. Sus estudios en ese prestigioso centro fueron sufragados por becas Nielson, Smith Club de Wellesley y Olive Higgins Prouty Found. Durante el tercer verano de su etapa en el Smith College, al regresar de una estancia en la ciudad de Nueva York, donde había estado haciendo prácticas en la revista "Mademoiselle", intentó suicidarse tomando somníferos. Más tarde describiría esta experiencia en su novela autobiográfica *La campana de cristal* (*The Bell*

Jar). Después de un período de recuperación que incluyó tratamientos de electroshock y psicoterapia, Sylvia se graduó en el Smith College *summa cum laude* en 1955 y ganó una beca Fulbright para estudiar en Cambridge, Inglaterra.

En febrero de 1956 le presentaron al ya famoso poeta Ted Hughes en una fiesta. Cada uno conocía y admiraba la obra del otro. Sylvia y Ted se casaron el 16 de junio de ese mismo año en Londres. En 1960, cuando tenía 28 años, se publicó en Inglaterra su primer libro de poesía: *El coloso (The Colossus and Other Poems)*. En 1961, al regreso de unas vacaciones en Francia, el matrimonio tomó la decisión de trasladarse a vivir a un pueblecito de la zona de Devon, pero poco después del nacimiento de su segundo hijo, cuando Sylvia descubrió la relación existente entre Ted y Assia Gutman, se separaron.

A principios de 1963, Sylvia vivía en un pequeño apartamento de Londres con sus dos pequeños, sin apenas dinero. La dureza de esos días hizo incrementar su necesidad de escribir y trabajaba incansablemente durante la noche en sus poemas. En estos últimos poemas, la muerte era observada como un alivio psíquico cada vez más cercano. El 11 de febrero, con un frío mortal, Sylvia se levantó a las seis de la mañana y llevó al cuarto de los niños una bandeja de desayuno con pan, mantequilla y dos jarritas de leche. Se encerró en la cocina. Tapó todos los resquicios con toallas. Luego puso su cabeza en el horno y abrió el gas. Cuando la encontraron, todavía estaba tibia. Tenía 30 años y su biografía reunía todos los requisitos para convertirse en un icono poético: juventud, belleza, locura, suicidio y, por encima de todo, un deslumbrante talento literario.

Locura

Quizá la mente creadora que explora sus angustias más profundas sea el único espejo que el arte pueda ofrecernos hoy, y es muy posible que la única liberación de un mundo que niega los valores del amor y la vida sea precisamente el mundo de la muerte

(Anne Sexton)

Afirma la psiquiatra Kay Redfield Jamison que "quizás una posición entre los dos absolutos de cuerdo y loco, de totalmente genio y de ser incomprensible, sea un probable diagnóstico de enfermedad maniaco—depresiva" (*Marcados con fuego, 1998: 103*), una patología bipolar que a menudo viene acompañada por rasgos de inmensa creatividad. Anne Sexton (norteamericana, amiga de Sylvia y suicida como ella), Edgar Allan Poe, Vincent van Gogh, Honoré de Balzac, Ernest Hemingway, Isak Dinesen, Virginia Woolf,

Gustav Mahler, Charly Parker, Lord Byron, Friedrich Hölderlin, Jackson Pollock o Robert Schumann son sólo algunos de los creadores cuya genialidad estuvo potenciada por fluctuaciones extraordinarias del estado de ánimo o del pensamiento.

Sylvia Plath, que estuvo ingresada en el McLean Hospital de Belmont a causa de una grave depresión que culminó con un intento de suicidio a través de la ingestión de una gran cantidad de hipnóticos, describió así sus espantosas noches de insomnio en *La campana de cristal*:

Hacía tres semanas que no me lavaba el pelo...

Hacía siete noches que no dormía.

Mi madre me dijo que seguramente había yo dormido, pues era imposible que no hubiera dormido en todo ese tiempo, pero si dormí fue con los ojos muy abiertos, pues había seguido el curso de la manecilla del segundo, de la del minuterero y de la que marca las horas del reloj, en sus círculos y semicírculos, durante todas las noches de los siete días, sin perder un segundo, ni un minuto, ni una hora.

La razón por la que no había lavado mi ropa ni me había lavado el pelo era que me parecía tonto hacerlo.

Veía venir los días del año alargándose como una serie de cajas blancas y brillantes, y entre una y otra estaba el sueño, como una serie negra. Sólo para mí, la larga perspectiva de las sombras que separaban una caja de la otra de pronto dejaba de separarlas, y podía ver un día tras otro brillando delante de mí como una avenida blanca, ancha e infinitamente desolada.

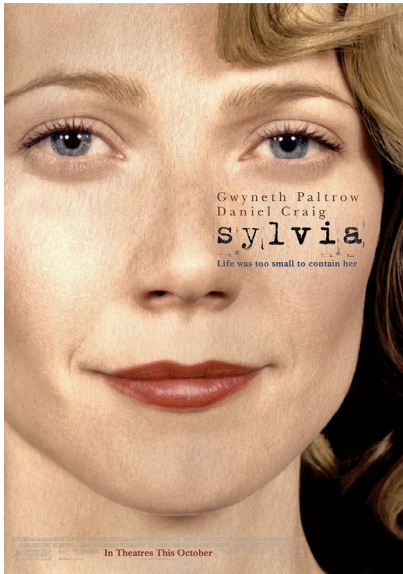
Me parecía tonto lavarme un día cuando tendría que lavarme al día siguiente.

Me cansaba sólo de pensarlo.

Me hubiera gustado hacerlo todo de una vez y acabar con ello

Hasta una semana antes de la fatídica madrugada del 11 de febrero de 1963 en que Sylvia se dio muerte, había estado escribiendo nuevos poemas a un ritmo intenso que alcanzó, según sus biógrafos, los tres diarios. Entre sus cada vez más frecuentes crisis depresivas siempre hubo períodos hiperactivos, excitados e, incluso, optimistas.

En términos semejantes a los utilizados por Sylvia en el fragmento citado se expresaba también otra escritora en la que el cine reciente ha hecho foco. Virginia Woolf describió así sus noches de insomnio en la novela *The voyage out*, inspirada en su propia ciclotimia:



Esas noches interminables que no terminan a las doce, sino que siguen: a las trece, a las catorce, y continúan así hasta las veinte, y luego a las treinta y luego a las cuarenta (...) y no hay nada que pueda evitar que las noches sigan haciendo esto si así lo quieren.

Cine

Quizás ocurra con los literatos que es más difícil trasladar a la pantalla esa zozobra interior que cristaliza en el lenguaje y se halla en la base de toda obra poética de importancia, que la de los artistas plásticos o la de los músicos. Si bien a veces el milagro se produce, como en el film *Las horas* (*The Hours*, 2002), de Stephen Daldry, en que el fantasma de Mrs. Dalloway, el personaje que da título a la cuarta novela de Virginia Woolf, cruza las vidas de las tres protagonistas: la propia Virginia (Nicole Kidman), al borde de la locura en su retiro Richmond, en 1923; Laura Brown (Julianne Moore), descontenta de la vida pequeño burguesa que ella misma ha elegido, en 1951, y Clarissa Vaughan (Meryl Streep), una especie de reencarnación de Mrs. Dalloway —no en vano su nombre de pila es el mismo que el de ella— que vive pendiente de Richard (Ed Harris), un escritor hastiado y enfermo de SIDA.

Las biografías de Virginia Woolf y Sylvia Plath (1932—1963), tienen en común la enfermedad maniaco—depresiva y la muerte autoinfligida. De la poetisa norteamericana, encarnada con competencia por una Gwyneth Paltrow a la que da la réplica Daniel Craig en el papel Ted Hughes, se ocupa la película *Sylvia* (Gran Bretaña, 2003), de Christine Jeffs, una cuidada producción británica que, como suele suceder en casi todos los *biopics* de poetas, se centra más en la peripecia vital de la persona retratada que en la génesis interior de su poderosa lírica. Sin acercarse al óptimo resultado de la cinta "poética" de Daldry, el film de Jeffs constituye un esfuerzo estimable por realizar un honesto cine "de poetas"

Traducciones de Sylvia Plath al español:

- *ARIEL*, Madrid: Ed. Hiperión 1989, 1997 ISBN: 84—7517—148—6
Traducción y notas de Ramón Buenaventura. "Esta edición bilingüe de Ariel pone por

primera vez al alcance de los lectores hispanohablantes el libro que, según todos los entendidos de ambos lados del Atlántico, constituye la obra maestra de Sylvia Plath."

- *CARTAS A MI MADRE (Letters Home)*, GRIJALBO MONDADORI S.A., 1989 ISBN: 84—253—2006—2. —GRIJALBO MONDADORI S.A., 2001 ISBN: 8439706197

- *DIARIOS (Journals)* Traducción de José Luis López Muñoz, Alianza ed. 1996, 522 p., ISBN: 84—206—3286—4

- *EL LIBRO DE LAS CAMAS*, ESPASA CALPE, S.A., 1988 ISBN: 84—239—2859—4

- *EL PAQUETE SORPRESA*, SM EDICIONES 1997 ISBN: 84—348—5272—1

- *JOHNNY PANIC Y LA BIBLIA DE LOS SUEÑOS*, Alianza ed., 298 p., 1995, ISBN 84—206—3282—1. Traducción de José Luis López Muñoz

- *LA CAMPANA DE CRISTAL (The Bell Jar)*, ESPASA CALPE, S.A., 1995 ISBN: 84—239—9123—7

- *LA IRA DEL ÁGUILA (Short Stories)*, México: Joan Boldó i Climent, Editores y Universidad Autónoma de Zacatecas. 1987. (*Short stories: Iniciación, Superman y el traje nuevo de Paula Brown, Muchacho de piedra con delfín, Sobre el recodo, Johnny Panic y la Biblia de los sueños, Las hijas de la calle Blossom, El oso número 59, El águila de quince dólares, Día de éxito, Madres.*)

- *SOY VERTICAL. PERO PREFERIRÍA SER HORIZONTAL*, GRIJALBO MONDADORI S.A. 2000, paperback ISBN: 8439703007

- *WISKER, GINA: SYLVIA PLATH. GUÍA PARA JÓVENES*, Salamanca: Lóguez, 2002, Ilustraciones de Steve Coots. Traducción de Alberto Jiménez Rioja. Centrándose en "Papaíto", l *La campana de cristal* en sus *Diarios*, analiza el trasfondo, los temas, las imágenes y las técnicas que los unifican.

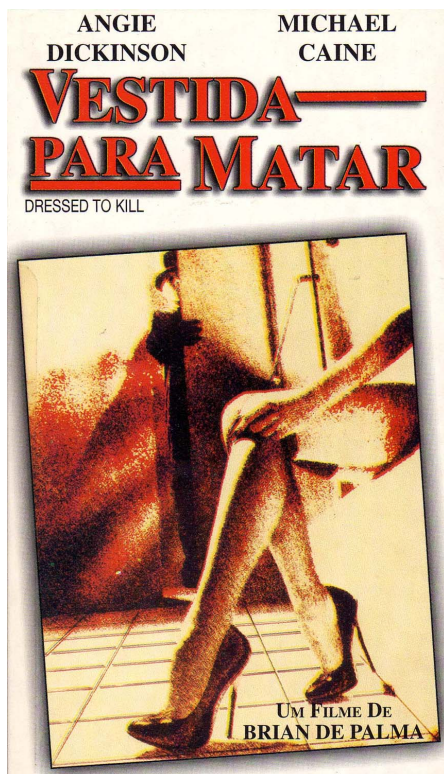
- *WAGNER—MARTIN, LINDA: SYLVIA PLATH*, Circe 1998, paperback, ISBN: 8477651426

7. EL PSIQUIATRA COMO ASESINO EN SERIE

El cine comercial ha utilizado para exponer las profesiones de mayor relevancia social —representantes de lo que Goffman denominaba instituciones totales— la que podríamos denominar, con la ayuda de un símil pictórico, técnica del claroscuro. Por la pantalla hemos visto desfilar sacerdotes abnegados, pero también sacerdotes sacrílegos, perversos y criminales; policías buenos y corruptos; médicos ejemplares y sádicos; maestros vocacionales y tiránicos. El impacto en el espectador era tanto más elevado cuanto más arraigada estuviera la bondad en el arquetipo social. La psiquiatría no ha sido una excepción a ese proceso. Pero la simplificación y la reducción con que el cine ha tratado la práctica psiquiátrica —dominada por la siempre ambigua técnica del psicoanálisis— ha derivado en una difuminación del contraste. Mientras que el espectador sabe qué debería hacer un buen policía y juzga con este referente la conducta del mal policía, le resulta cada vez más difícil saber qué debería hacer un buen psiquiatra. El arquetipo, en fin, no ha resistido en la pantalla la técnica del claroscuro y ha sufrido una erosión que permite, si se desea, presentar al experto mental tan malvado como necesite el guión.

La transformación del psiquiatra en un psicópata criminal pasaría por dos fases diferenciadas. En la primera, el experto mental aparece como un individuo bipolar sometido al esquema básico de la dualidad encerrado en el arquetipo del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. El psiquiatra presentaría una escisión de su personalidad, una identidad conflictiva que al emerger le impulsaría al crimen. Cuanto más controlado y racional se muestra profesionalmente, más irracional y terrorífica es su conducta en la personalidad asesina.

La segunda, vendría a consagrar al psiquiatra como un asesino serial *per se*, un individuo que por su educación y entrenamiento puede realizar crímenes sofisticados y únicos, un verdadero virtuoso de la agresión psicológica y un retorcido diseñador de crímenes con empaque psicoanalítico en el que revolotean sadismo, masoquismo y demás perversiones que, hasta la fecha, se ha centrado en las andanzas y hazañas del Dr. Hannibal Lecter. El psiquiatra sofisticaría la violencia usual en el subgénero del *psychokiller*, permitiendo una vuelta de tuerca más en la espiral de violencia cuando parecía que ya se había tocado techo. Este aumento de la dosis por un incremento de la crueldad, ya no física sino psicológica, fue una excelente noticia para un subgénero que históricamente ha presentado la vesania extrema como una de sus señas de identidad.



Por lo que respecta a la personalidad escindida, la película modélica en la presentación del psiquiatra como un "bicho raro", como un profesional que escucha distante a los pacientes mientras su otro yo maquina agresiones y crímenes, fue *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, Brian de Palma 1980) con un retorcido pero eficaz guión sobre un psiquiatra afectado por un conflicto de identidad que le impulsa al asesinato sexual. En el remedo usual que el director Brian de Palma realiza de las películas de Hitchcock, se reproduce la escena final de *Psicosis* en la que un psiquiatra explicaba a los espectadores la conducta de Norman Bates. En *Vestida para matar* es el Dr. Levy quien explica desde la pantalla cómo su colega el Dr. Elliott, deseoso de cambiar de sexo, terminó por sufrir un trastorno de personalidad

múltiple. Las pacientes que le excitaban sexualmente como hombre provocaban la irrupción de Bobbie, una personalidad femenina escindida que disfrazada de mujer las atacaba. El asesinato de su paciente, la señora Miller, con un signo masculino por excelencia — la navaja de afeitar —, trataba de evitar que una relación pasional con ella afianzara al Dr. Robert Elliott en su personalidad masculina. En la consulta vemos al Dr. Elliott mantenerse imperturbable ante las tórridas confesiones de la señora Miller, una frustrada ama de casa casada en segundas nupcias con un rico hombre de negocios. Ante la muestra cruda de su deseo sexual en el diván de la consulta, el doctor se muestra frío y distante. En realidad está tan excitado que su personalidad femenina — Bobbie— se prepara para liquidarla. Bobbie la seguirá disfrazada de mujer, será testigo de una relación salvaje y fugaz de la señora Miller con un desconocido para acabar asesinándola en el ascensor de la finca ante los aterrados ojos de Liz, una prostituta de lujo testigo involuntario del crimen. Liz, colaboradora forzada de la investigación policial como único testigo de la misteriosa rubia que surgió del ascensor dejando detrás el sangriento cadáver de la señora Miller, se presentará en la consulta del Dr. Elliott al que tratará de provocar. El psiquiatra le explica que, "aunque la desea sexualmente", su ética personal y profesional le impide acostarse con ella. Pero inmediatamente, excitado y travestido de mujer, acabará por atacarla con la navaja encontrando la muerte por los disparos de la policía, camuflada y atenta a los acontecimientos. ¿Comenzaron los problemas de Elliott con la práctica psiquiátrica? ¿Se hizo

psiquiatra en un intento de controlar sus tendencias? En cualquier caso, la racionalidad del análisis que practica en su consulta es una mera contención y simulación hipócrita. Jugando con el concepto psicoanalítico de transferencia, las habituales escenas de sofá con las que el cine, como es usual, mete en un mismo saco a psicoanalistas y psiquiatras, no son sino relaciones sexuales frustradas adobadas de un deseo erótico incontenible y explosivo. La señora Miller muere porque es inalcanzable tanto por la deontología profesional como por la propia perturbación del Dr. Elliot.

El nivel de maldad se eleva todavía un grado más en *Demente* (*Raising Cain*, Brian de Palma 1993) en el que el psiquiatra es, él mismo, el responsable de la enfermedad mental en una versión sofisticada del prototipo de Mad Doctor de las películas de terror. Con la truculencia tan querida al director y espigando aquí y allá elementos de las películas de su admirado Hitchcock junto a referencias a otros clásicos del cine de terror como *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell 1959) presenta a un respetado y querido psiquiatra infantil, el Dr. Carter, de comportamiento intachable, un verdadero pilar de la sociedad, un marido envidiado por las madres que ven su amorosa dedicación a su hija Amy en el parque infantil. En realidad, Carter está estudiando a su propia hija a la que ha convertido en cobaya de sus estudios sobre la aparición de la personalidad con una actitud malsana que está provocando la alarma de su mujer. Es la primera señal de un proceso de ruptura de la personalidad de Carter del que emergerá de nuevo a la luz la personalidad soterrada de Caín, un psicópata de una gran agresividad.

Carter oculta más personalidades: una atemorizada de un niño débil e huidizo — Josh — y una mujer justiciera, el polo opuesto a Caín, una tal Margo. Las personalidades múltiples fueron el efecto del experimento que Carter sufrió a manos de su propio padre, el psiquiatra Dr. Nix, que quería comprobar la teoría que la personalidad múltiple era el resultado de traumas infantiles y como tal podía provocarse a voluntad. El Dr. Nix fue acusado de raptar niños para la realización de su odioso experimento cuya víctima principal fue su propio hijo y tuvo que huir a su Noruega natal. Al final, descubriremos que sigue vivo, tras simular su suicidio, y está obligando a Carter — en la personalidad de Caín — a que le entregue a su propia hija y rapte otros niños para reanudar sus experimentos. En una escena inspirada en la película *Las tres caras de Eva* (*The tree Faces of Eve*, Nunnally Johnson 1957), Carter bajo hipnosis muestra todo el abanico de sus personalidades a la Dra. Waldheim, la antigua colaboradora de Nix que lo denunció en el pasado a la policía. La teatralidad del asunto en que las personalidades emergen como marionetas tras el chasquido de los dedos de la doctora, no oculta la profunda desconfianza que se oculta hacia la psiquiatría que, parece señalar, nada cura y sólo puede conseguir empeorar a los seres humanos.

En un contexto de normalidad y supuestamente más verosímil está *Susurros en la oscuridad* (*Whispers in the Dark*, Christopher Crowe 1992), una película policíaca que tiene como protagonista a una joven psiquiatra que limita su práctica al psicoanálisis en la ya comentada confusión entre psiquiatras y psicoanalistas. La Dra. Anne Hecker se siente turbada por las revelaciones que sobre sus relaciones sado—masoquistas le expone una de sus pacientes, Eve. Siente en su interior un morboso interés que sobrepasa los límites profesionales. Decide someterse a análisis con su profesor e íntimo amigo el Dr. Leo Green. Las escenas de dominio y posesión entre Eve y su amante suben de tono sugiriendo la posibilidad de que acabe el bondage en un asesinato real. La muerte de Eve inicia la intriga entre los posibles culpables que se encuentran entre los pacientes de la doctora o en su nuevo novio, un hombre encantador que descubrirá le oculta que mantenía también relaciones con Eve. La capacidad perturbadora del material psicodinámico es una idea poderosa y real que acaba distorsionada en la película por la exagerada ingenuidad de la analista. El espectador sabe que el culpable será el que menos lo parece, el Dr. Leo Green. El teniente de la policía Margenstein lanza reiteradas puyas contra la ineficacia del psicoanálisis y la cobardía de la Dr. Anne que se niega a darle información amparándose en su ética profesional. Pero que sea el experimentado clínico quien, por proteger a la discípula a la que se cree con derecho de dominar, mate a los que pueden entorpecer su carrera, presenta a los psiquiatras como profesionales predispuestos a dejarse arrastrar por la pasión y las emociones que deberían enseñar a gestionar a sus pacientes.

Sin duda es en *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme 1991) donde a la repulsa que provoca la figura ambigua del psiquiatra se le suma la fascinación del asesino serial mezclada a partes iguales en la figura del Dr. Hannibal Lecter. El cambio entre su personalidad profesional y criminal se realiza sin ningún corte, con una fluidez total, hasta el punto que el Dr. Lecter revive el mito de Jano, pues muestra sus dos caras casi simultáneamente. Pero el punto más relevante del personaje es su condición de psiquiatra. Es el entrenamiento profesional de Lecter al que el espectador no duda en achacar la aparición de una violencia desconocida en las películas precedentes: la agresión psicológica. El Dr. Lecter ofrece a la intriga una interesante variante del psicópata, pues gracias a su capacidad profesional es capaz de desencadenar ataques de una violencia brutal pero intelectualmente muy complejos. Es en la capacidad indagatoria de sus conversaciones, en la previsión de los movimientos ajenos, en el control de los acontecimientos hasta el punto de asemejarse a un pequeño dios, donde radica la singularidad de Hannibal Lecter, habilidades que se supone proceden de su adiestramiento profesional.

El film se vería complementado con dos posteriores entregas que incidirían sobre

las características ya marcadas tratando de dar una mayor profundidad a los rasgos del personaje y que explican que sucedió antes y después del film principal. En *El Dragón Rojo* (*Red Dragon*, Brett Ratner 2002), se narra la captura de Hannibal y el inicio de su extraña relación de seducción y chantaje con la policía Clarice, la agente del FBI con la que Lecter dialogará en *El silencio de los corderos*. En *Hannibal* (Ridley Scott 2001), el Dr. Lecter, que consiguió escapar al final de *El silencio de los corderos*, trata de conservar su libertad tras ser localizado por un detective italiano con su falsa personalidad de conservador de la Biblioteca Capponi en Florencia.



En *El silencio de los corderos* vemos al Dr. Lecter condenado por un crimen del primitivismo más atroz, el canibalismo, practicado sin embargo con el refinamiento de la alta cocina. El Dr. Hannibal Lecter — Hannibal "el caníbal" — mata a quien le fastidia y ese hastío ante los zoquetes es el desencadenante de sus asesinatos porque él es superior. Al devorar a sus víctimas ratifica ese hecho. En *El Dragón rojo*, sabemos que Lecter — exquisito miembro de la junta rectora de una orquesta clásica — matará a un pedante y orgulloso flautista por su cara de disgusto ante sus desafinados. Luego, servirá a sus ignorantes compañeros de junta parte de las

vísceras de la víctima aderezada según una difícil receta francesa. En *Hannibal*, Barney, uno de sus antiguos guardianes en la prisión de alta seguridad, confiesa a los investigadores que Lecter nunca le ha atacado — como hizo a mordiscos con los otros guardianes, por lo que siempre sale de su celda totalmente inmovilizado y bajo una máscara que acabará convertida en una de sus señas de identidad — porque sólo agrede a los groseros. Ese rechazo de la estulticia le impulsa en ocasiones a ejecutar una especie de justicia poética: al detective ambicioso que trata de atraparlo a costa de excluir a la agente Clarice Starling, protegida de Lecter, le da a comer su propio cerebro; aquello precisamente que le falta al ser tan insensato de retar al doctor.

Quien conoce a Lecter queda transformado por la experiencia como si hubiera sido tocado por una especie de gurú. Les ha hecho ver, si han sobrevivido, un aspecto de sí mismos que desconocían: les ha demostrado que la vida es simple y que esa simplicidad requiere fuerza y no las retorcidas elaboraciones emocionales que se expresan en los sofás

de los analistas. Salvarse de Lecter es como escapar de un tigre: sentirse próximo a la muerte cura traumas y complejos. Una curiosa variante de psiquiatría salvaje en que la curación no se consigue a través de la comprensión sino de la brutalidad y la agresión. No hay ciencia psiquiátrica que sobreviva al paso del Dr.Lecter, a Hannibal el caníbal.

8. EL NIÑO COMO ASESINO PSICOPÁTICO.

El lugar natural de la aparición de la figura del niño asesino en el cine es el género de terror. La asociación entre infancia y maldad ha sido uno de los tópicos presentes en el cine de terror aunque su uso haya sido más reducido y menos frecuente en la galería de monstruos que se han ido incorporando al repertorio del género. El cine de terror, en busca siempre del mecanismo que pueda sorprender a un espectador consumado — como suele ser el aficionado al género — que, en cuanto identifica el tipo de monstruo que va insinuándose en la pantalla, adivina con facilidad el desarrollo de la trama aplicando la receta argumental del subgénero (de vampiros, de fantasmas, de momias, etc.) introdujo la figura del niño malvado por la poderosa carga y peso dramático que ofrecía el contraste entre su apariencia y la realidad que ocultaba. Se juega con la dulzura implícita a la infancia y con los sentimientos de protección que provoca en el espectador la visión de un niño desvalido para, poco a poco, provocar la inquietud y la sorpresa por su transformación en un ser despiadado que se vale de su condición infantil como máscara para atacar al desprevenido adulto. Además, el niño incrementa la tensión dramática al enfrentar a los personajes adultos de la cinta en agrias discusiones y reproches sobre la realidad o no de su maldad infantil — una ingenuidad que facilita el ataque del pequeño demonio — ante los nervios de los espectadores que ya saben de su siniestra condición. Por último, enfrenta al adulto ante el dilema del castigo o del perdón en función de si se decide que su maldad ha sido resultado de una educación perversa, con lo que la culpa se desplazaría a la familia en la que se crió, o proviene de una naturaleza genéticamente predispuesta a actuar así, una especie de maldad natural.

Los gemelos han sido, de entre los niños, los personajes más habituales. El gemelo como doble biológico y la misteriosa unión que se supone existe entre ellos ha servido como recurso cinematográfico para presentar en una imagen especular el lado bueno y malo de las personas, la dualidad de los seres humanos. El comportamiento de cada uno de los gemelos se presenta como extremo; uno angelical, el otro sádico y amenazador. La muerte de uno de los miembros de la pareja convierte al sobreviviente en un individuo de personalidad múltiple que se comporta sin previo aviso dulce o sádicamente como en *El otro* (*The Other*, Robert Mulligan 1972). O bien, uno de los dos puede haber mostrado su carácter monstruoso desde el mismo momento de su nacimiento por sus deformidades físicas y ocultado por la familia en sótanos o estancias ocultas. Pero la presencia psíquica del anormal gravita sobre la casa afectando el comportamiento del

hermano visible hasta tal punto que el espectador llega al convencimiento de que ambos son igualmente horrorosos, como en *Hermanas (Sisters, 1972)*.

Los niños, de nuevo jugando con la imagen angelical, pueden comportarse espantosamente poseídos por extrañas entidades demoníacas como en *La profecía (The Omen, Richard Donner 1976)*, en que el encantador niño oculta al mismísimo antiCristo en la línea empezada con la extraordinaria *La semilla del diablo (Rosemary's Baby, Roman Polanski 1968)*. La presencia puede ser de algún tipo de ser extraterrestre que, de nuevo jugando con la apariencia, busca sorprender a los adultos y dominar el mundo como en *El pueblo de los malditos (The village of the damned, Wolf Rilla 1960)* que tuvo continuación en *¿Quién puede matar a un niño? (Narciso Ibáñez Serrador 1975)* en la que los adultos eran asesinados por niños amparados por el tabú instintivo que impide a una persona madura agredir a un crío.



La dualidad de la imagen infantil que presentan estas películas tiene una fácil lectura psicoanalítica en el miedo del adulto a ser sustituido y perder su poder ante el que es, paradójicamente, su fruto y, en cierta forma, su continuación. Pero también el reconocimiento de un componente sexualmente perverso, de una ambigüedad moral difusa pero amenazadora en la infancia. El adulto cree percibir comportamientos crueles, actitudes sádicas, violencias planificadas y duda si aceptar lo que ve o interpretarlo como una proyección de su

propio desequilibrio sobre actos infantiles inocentes. Con la excusa de una posible posesión fantasmal, esta reflexión era el núcleo de la extraordinaria película *¡Suspense! (The Innocents, Jack Clayton 1961)*, basada en la novela *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, en que una reprimida institutriz creía ver un amor impuro entre dos hermanos provocado por su posesión por una diabólica pareja de amantes, antiguos criados de la mansión.

Fuera de este ambiente onírico y de sospecha del cine de terror ha sido el cine bélico quien ha mostrado en un ambiente realista niños comportándose como combatientes e incluso como asesinos despiadados al ser incorporados a los ejércitos. El dilema moral del adulto que sabe que la guerra no es el lugar para un niño y quiere apartarlo de ella para evitar su contaminación por la brutalidad que le rodea está

reflejado con toda su profundidad en la excelente *La infancia de Iván* (Andrei Tarkovsky 1962). El universo poético de Iván, mostrado en la película con sus ensoñaciones del mundo feliz de la infancia que desapareció con la guerra, ha sido sustituido por el riesgo y el peligro de una labor de espionaje tras las líneas enemigas. Testarudo, se niega a renunciar a su misión. Le guía la venganza contra los alemanes, que asesinaron a su familia, y, sobre todo, el orgullo de formar parte de una falsa familia, los lazos que le unen a los soldados que esperan sus informes. Hombres sin hogar, Iván es el hijo que a todos espera en casa y quieren alejarlo contra su voluntad porque la casa de Iván es el frente. Los niños huérfanos, solos y abandonados por todos, acaban, sin más lazos que la familia ficticia que forman con tal o cual grupo de soldados, comportándose como los adultos lo hacen y aceptando como legítimas las acciones que les ven cometer o les piden que realicen. El asesinato pasa así a formar parte de su existencia. En *El último valle* (*The Last Valley*, James Clavell 1971), un pequeño soldado acompañaba a la milicia de mercenarios errabundos en la Guerra de los Treinta Años que ocupaba un valle que por azar había quedado al margen del combate. El crío miraba jugar en la aldea a los niños de su edad con el desdén de un falso adulto y la amargura de quien es consciente, al encontrarse con sus iguales en edad, que los adultos le han robado la infancia. Matar para él es el único juego.

La idealización e imitación del adulto convierte al niño, todavía incapaz de reflexionar moralmente por su desarrollo cognoscitivo, en criminal. Una malsana curiosidad y admiración por un asesino psicopático era el núcleo dramático de *War Hunt* (Denis Sanders 1962). El huérfano coreano acogido en las filas de las tropas americanas quiere ser como el cazador de hombres que sin respeto al mando sale cada noche a buscar una víctima que sacie su sed de sangre. Marcha de caza incluso habiéndose decretado el alto el fuego, obligando a sus compañeros a su persecución y eliminación para que su acto individual no dinamite el acuerdo entre las dos Coreas. El reproche mudo del niño sellará la noticia de su muerte. Es imposible hacerle desistir de esa admiración emocional que siente hacia un falso padre; emoción que le hace incapaz de distanciarse del adulto que le cuidaba ni juzgar sus actos. Esta fragilidad del desarrollo de la personalidad ha provocado el uso del niño como un arma de guerra, soldado sumiso entre adultos que abusan de él y manipulan su necesidad de afecto.

Las bandas y pandillas juveniles son otro de los ámbitos en que los niños pueden actuar como adultos criminales. La amenaza del adolescente — joven, fuerte, confuso y rebelde contra todo y todos — ha sido uno de los problemas de socialización siempre presente en todas las sociedades. La sociedad industrial, con su ruptura de los lazos

tradicionales de la familia extensa propios del medio agrícola, incrementó la violencia del fenómeno y el cine comercial lo transformó en un subgénero del cine policíaco de gánsteres y maleantes desde su aparición con *Rebelde sin causa* (*Rebel without a Cause*, Nicholas Ray 1955) y *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*, Richard Brooks 1957). La presencia de niños en estas bandas, de preadolescentes o de menor edad incluso, produce películas de una fuerte crítica social. El niño asesino aparece como verdugo y víctima; cruel en sus fechorías y sin esperanza alguna de futuro en una sociedad en la que estorba y molesta. Niños que malviven en las calles entre la droga y la marginación más cruel como en *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria 1998), reclutas fáciles para los traficantes de drogas como en *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles y Katia Lundy 2002) a un paso de matar o ser matados.



La película modélica sobre el tema será *Los olvidados* (Luís Buñuel 1950), un film de un fuerte tono naturalista en el que las descripciones de las conductas de los personajes son transparentes, hablan por sí mismas sin necesidad de etiquetarlas con una u

otra condena moral. Un ángel del mal, Jaibo, adolescente escapado del reformatorio, arrastra a una pequeña cohorte de golfillos al robo y el abuso. Sus víctimas son fáciles: un ciego, un tullido, personas que viven en la calle sin más protección que la que puedan conseguir por sí mismos. Jaibo sabe hacer uso de su superioridad física y del halago para obtener la fidelidad de los críos a los que dirige. Es su único modelo, pues sus padres están ausentes o se han despreocupado de ellos. Los críos, colaboradores en la violencia que el Jaibo desata sobre sus víctimas indefensas, están a un paso de matar. Secundando al Jaibo pegan patadas y puntapiés al tullido sin piernas que vive de vender tabaco. El espectador no duda que lo acabarán haciendo: han aprendido el valor pragmático de la violencia, su capacidad para darles cosas; el pequeño botín que obtienen de sus víctimas es un tesoro para su mínima autoestima. Entre ellos no existe la moral: no hay lazos de compañerismo en la pandilla, sólo de obediencia. Jaibo, por salvarse, no dudará en

abusar de sus propios compañeros; aunque les amenaza si le traicionan, los traiciona a conveniencia.

El asesinato de Julián, el rival de Jaibo al que acusa de su estancia en el reformatorio por haberlo delatado, desatará el drama. Pedro, el involuntario cómplice del asesinato, se verá arrastrado por los acontecimientos. La protección que busca en su madre — adornada con una de las mejores escenas oníricas del cine de Buñuel en que la madre aparece como una virgen protectora mientras el cadáver de Julián surge amenazante de debajo de la cama — no obtendrá fruto. Pedro ha sido el fruto de una violación; la madre, sin marido, se ocupa de sus hermanos más pequeños en el poblado de chabolas en el que viven apelotonados. No hay lugar para el amor. Entregado a la asistencia social, en una granja escuela, Pedro parece que obtendrá una verdadera oportunidad, el hogar que le faltó. Buñuel simboliza en su director, un hombre abnegado que combina la firmeza y el cariño, la esperanza de redención que se vendrá abajo, de nuevo, por la intervención de Jaibo que llevará a la muerte a Pedro y a él mismo en un fatalismo con muy poco lugar a la esperanza.

El niño psicópata

Hay pocas películas que muestren asesinos psicópatas niños porque se conocen muy pocos casos en los que se haya producido semejante circunstancia. La reciente *El niño de barro* (Jorge Algora 2007) es un intento de reconstrucción fiel de uno de los pocos casos conocidos. Esta ausencia de casos no sería obstáculo para el cine comercial que ha hecho un filón de mostrar crímenes cada vez más retorcidos de psicópatas "sumamente" inteligentes, sofisticados y perversos. Pero, precisamente, el asesino infantil no puede colorear con estos adjetivos sus fechorías, careciendo por completo de cualquier posibilidad de perversidad erótica. No obstante, el argumento de peso contra el uso del niño en el subgénero de asesinos psicopáticos es moral. Pese al interés de la contradicción que ofrece al cine un niño asesino cara al espectador — entre la imagen del niño como objeto de protección y la repulsión de sus crímenes — la presencia del asesino infantil en la pantalla suscita inmediatamente un debate moral que el psicópata criminal al uso no genera; y un debate moral no es bueno para el espectáculo. Con el asesino adulto la socorrida excusa de la locura justifica los crímenes más complejos y crueles, un verdadero espectáculo del suplicio. Con el niño no bastaría: ¿quién o qué lo ha transformado en un ser así?, se preguntaría el espectador. La respuesta debe darla la misma película que no puede amagar una contestación que no se exige en las películas de psicópatas que dominan el mercado.

El niño, pues, es un personaje incómodo porque obliga a dar explicaciones y señalar responsabilidades. Algo que desde finales de la década de los setenta ha casi desaparecido de la larguísima lista de películas con criminales en serie en las que se ha producido una paulatina desaparición de cualquier argumentación psiquiátrica. En realidad, la existencia de psicópatas se presenta en estas películas como un hecho tan natural como la existencia de tigres en la selva. La psiquiatría se muestra impotente ante esa realidad más allá de definir perfiles psicológicos que recuerdan las clasificaciones de los entomólogos como en *Copycat* (*Copycat*, Jon Amiel 1995). Todo atisbo de terapia ha desaparecido. En una burla final, el propio psiquiatra ha pasado a formar parte del elenco en la serie más famosa del género, la protagonizada por el Dr. Hannibal Lecter.

Las pocas películas en las que aparece un niño psicópata son, pues, películas de tesis ya que hay que justificar la conducta del niño, una explicación ineludible. Las tendencias psicopáticas del niño son resultado para el cine, aprovechando una polémica clásica desde la misma fundación de la psiquiatría como ciencia, o bien de la herencia o bien del ambiente. Y esta simplificación es llevada al cine en dos películas que muestran esos dos polos opuestos. La primera de las tesis está plasmada en *La mala semilla* (*The Bad Seed*, Mervyn LeRoy 1956), mientras que la segunda en *El niño que gritó puta* (*The Boy Who Cried Bitch*, Juan José Campanella 1991).

El niño que gritó puta es la historia de la transformación de un niño agresivo y dominante en un paranoico obsesionado por volar la cabeza a los "comunistas" que le rodean y le miran "fijamente" por todas partes. Esta transformación comienza en un hogar sin reglas, un verdadero desbarajuste, al mando de una madre sola e incapaz de imponer su autoridad. Dan es el mayor de tres hermanos de edades que van de los doce a los nueve años. El film no quiere dar una visión maniquea del proceso y por ello y, con habilidad, va mostrando las diversas facetas de los dos personajes claves de la historia, Dan y su madre. Quiere mantener una cierta objetividad que impida la identificación inmediata del espectador con la madre víctima del monstruo.

En las primeras escenas Dan, ejerciendo de líder negativo, arrastra a sus hermanos para que tiren tierra de una maceta al compañero que ha venido a estudiar con su madre; luego, la llama puta y huye a su habitación. En unos momentos ha puesto los muebles patas arriba, ha llenado toda la casa de porquería desprendida de los proyectiles que habían formado con globos y con los que jugaban los tres hermanos y ha espantado el posible ligue de su madre cuarentona. Pero no tiene suficiente: debe enseñarle quién manda. La madre ha traído pollo; bajo su ejemplo, los niños comen como

cerdos. Luego, aparece con un rotulador — una agresión habitual que Dan ha ritualizado antropomorfizando al rotulador — con el que va rayando las paredes. Al final, entra en la habitación de la madre con un hacha con la que agujerea la puerta reprochándole que lo mantenga en un internado toda la semana, que se quiera deshacer de él por "estudiar" una carrera. En la usual combinación de chantaje emocional y amenazas del denominado "síndrome del emperador" en su fase más extrema, quiere que se haga su voluntad sin rechistar. Dan no acepta un "no" por respuesta y entra en discusión con él apelando a su necesidad de realizarse o al deseo de acabar unos estudios como hace la madre sirve para muy poco. El intento de dominación tiene unos ribetes sádicos inquietantes. Dan se pone una cazadora militar, guantes negros. La madre es un objeto a controlar pero también el origen de un oscuro deseo por parte del "hombre" de la casa que no quiere ser sustituido.

El padre está ausente. Se sabe que está en Marruecos y se ha desentendido por completo de los niños. También que se ha desentendido de la situación la familia de la madre, una familia rica que la mantienen alejada pagándole para que no aparezca por el hogar familiar con sus problemas. El modelo de comportamiento masculino está ausente y ese hueco — que Dan siente como tal pues fantasea con la figura paterna a la que convierte en un poderoso jeque ocupado con sus negocios — será llenado por sucesivos modelos nefastos: uno, un adulto perturbado y pedófilo; otro, un adolescente con rasgos psicóticos. Ambos coincidirán en un punto: asociar la masculinidad con la violencia y la agresión a los otros, a los "hijos de puta".

El primero, el encargado de mantenimiento del colegio donde está interno Dan, un antiguo combatiente de Vietnam, le enseña a disparar y le trasmite la fascinación por las armas y la lucha del soldado. El gran héroe es en realidad un fracasado social y personalmente. Divorciado, su mujer le arrebató su hijo al que cree revivir en Dan. La camaradería entre hombres que le propone al niño oculta una fuerte tensión homosexual que Dan acabará detectando y de la que se aprovechará dominando y humillando al adulto con encargos y peticiones. Enrabiado, el héroe disparará al dormitorio de las niñas del colegio y será detenido ante la pasividad del niño a cuyos pies pensaba depositar aquella gran hazaña de masculinidad. Sus ideas obsesivas, sin embargo, fructificarán en Dan y encauzarán su agresividad dentro de los parámetros usuales en la jerga de la guerra: comunistas y traidores frente a leales y camaradas; darles lo que se merecen, hacerles sufrir, etc. Desde el coche patrulla donde se lo llevan detenido el tipo le recuerda a Dan que "la guerra no ha terminado... no te abandonaré con los comunistas..." En sus juegos en el bosque con los otros niños a la caza del comunista, Dan

acabará haciendo daño a uno de ellos con una navaja de verdad. Una noche Dan es sorprendido dándose cabezazos contra la pared. El incidente acabará llevándolo al ala de psiquiatría infantil de un colegio—hospital privado donde conocerá a su segundo mentor, Eddy.

Eddy es un adolescente que tiene brotes psicóticos en los que emerge una doble personalidad, la del "sargento Bill", un soldado que desprecia a Eddy por flojo y blando. Eddy está bajo medicación para evitarlo. Sueña con hacer asesinatos en serie, fantasías que adjudica a su tratamiento. No es él, son las pastillas las que le hacen pensar esas cosas. Se convierte en amigo y compañero de las gamberradas antisociales de Dany. En las terapias de grupo enseña a Dan qué decir para que le dejen tranquilo, pero Dan no puede controlarse y estalla una y otra vez contra su madre — según él la auténtica loca — y los que le rodean en los que comienza a ver los signos de una conjura universal en su contra. Dan recorta noticias de crímenes de la prensa y aprovecha una petición de intervenir en clase para hacer un panegírico de la habilidad que supone apuñalar a una persona en un tono y una agresividad tal que le lleva a la celda de aislamiento.

La película no se apunta al discurso antipsiquiátrico; más bien, presenta la institución como el último recurso de unos padres que ya no pueden convivir con sus hijos de ninguna manera aunque no sea optimista respecto de la curación. El espectador adquiere la certeza de que los niños y adolescentes se transformarán en enfermos crónicos e institucionalizados. La entrevista a la madre de Dan es rechazada airadamente por ésta como un interrogatorio policial: las preguntas le incomodan y la sospecha se extiende entre los espectadores de que en la mayoría de los casos algo ha fallado en el hogar de esos chicos que ha incrementado y agravado sus síntomas iniciales. En otra familia, en otro ambiente, las cosas no hubieran ido así. Pero el hospital no es tampoco el ambiente salúfero que cabría esperar. La institución padece una contradicción con escasas posibilidades de solución: los niños y adolescentes son agrupados para ser tratados lo que les hace convivir con otros niños y adolescentes que arrastran tras de sí síntomas más graves. Estos no mejoran y, sin embargo, empeoran y envilecen a los que, quizás, podrían recuperarse sin su presencia mucho más rápidamente. Esta tesis ambientalista es remachada una y otra vez por la película que convierte así el caso de Dan en el caso de toda una familia e, incluso, en el de toda una sociedad.

El conflicto entre Dan y su madre se resolverá en la película de la forma más tajante: su propia madre matará a Dan en defensa propia. Dan es expulsado del sanatorio por conducta violenta tras haber protagonizado una fuga con Jessica, una niña con la que

inicialmente se comportaba brutalmente y que acaba enamorándolo por su persistencia. Cuando, después de fugarse, su amada es sacada del sanatorio por su padre para salvarla de su influencia, éste trata de liquidar al máximo número de cuidadores improvisando una especie de lanzallamas con un spray. El amor por Jessica consiguió tocar su corazón y su pérdida le empujó todavía más hacia la destrucción. Los sanatorios a los que recurre la madre rehúsan su admisión y no le queda más remedio que llevarlo provisionalmente al hogar. Sus hermanos están a medio camino entre la aceptación y el rechazo por el miedo a su comportamiento y por la envidia que les provoca la dedicación de la madre a Dan. Esta dedicación, indudable, tiene sus fallos. En realidad, señala la película, no supo ni pudo imponer a ninguno de ellos normas de conducta o límites estables. Uno de los hermanos se queja a la madre de que no les riñe porque "realmente no te importamos".

Esta reiteración de la tesis ambientalista avisa del precipitado final. Dan compra una pistola con el dinero que su hermano pequeño le da de lo que le sisa a la madre, acostumbrada a solucionar los problemas domésticos con dinero, y acude hosco y solitario con sus hermanos a una fiesta infantil. Los adultos están ausentes y en la casa los niños pasean sin control imitando el comportamiento desganado que han visto en las fiestas de sus padres. Dan muestra una navaja y la anfitriona pide a su hermano que se marche. En el camino de regreso a casa, en el submundo de los "sin techo" que malviven en el metro, su miedo se dispara y su rabia hacia la humanidad llega al máximo. En un arrebato paranoico amenazará con la pistola a su madre por traidora, por estar de acuerdo con los comunistas. La madre huye espantada del hogar para avisar a la policía pero vuelve arrepentida en el último momento. No le valdrá de nada. Dan se abalanza sobre ella con el hacha, vestido de nuevo con toda su indumentaria amenazante. La madre le dispara con la pistola de la que se ha apoderado. Todo y todos han fracasado. El amor de Dan por Jessica sugiere que otro final sería posible. Cómo conseguirlo queda sin definir en la nebulosa de la responsabilidad social.

En cuanto a *La mala semilla* (*The Bad Seed*, Mervyn LeRoy 1956), la acusación a la genética es mucho más explícita y contundente que la que se hizo al ambiente en la película anterior. La tesis se fórmula por uno de los personajes con claridad y precisión: los niños cometen crímenes. Los asesinos célebres comenzaron así, ya lo eran de niños. Eran tan anormales estadísticamente hablando como los genios y tan precoces como Mozart o Pascal. Son aberraciones, malas semillas, no importa el ambiente o los padres de los que proceden. Nadie podrá cambiarlos. Esta demoledora afirmación se acompaña de una sorprendente reflexión darwiniana: quizás sean un salto hacia el pasado; una agresividad como la que manifiestan pudo ser útil en la evolución para sobrevivir entre

fieras y peligros pero ahora su cerebro desarrollado y cruel los convierte en un cataclismo para la sociedad. La exposición se produce contrastada con el rechazo firme del defensor de la influencia del medio ambiente, un defensor emocionalmente implicado ya que sabe que su nieta — la mala semilla — no es realmente de su sangre: la hija, algo que todos ignoran, fue adoptada en secreto tras su abandono por su seductora, encantadora, hermosa y criminal madre. La trama explicará cómo las sospechas comienzan a revolotear sobre la niña, Rhoda, y de qué manera la sangre maldita aflora en su comportamiento como un destino irreversible y una burla sangrienta del conjunto de adultos de pensamiento liberal que la rodean y que, por ello, son víctimas fáciles de la manipuladora y terrible Rhoda. Una niña asesina, un genio del mal como lo fue su auténtica abuela.

Paradójicamente, un asunto tan truculento viene acompañado con una excelente dramatización de la conducta psicopática criminal. La niña Rhoda es un monstruo bajo la capa de una señorita perfecta que a todos atiende y embelesa con sus atenciones. Es una niña de ocho años con el comportamiento propio de un adulto: viste como una princesita, toca el piano, saluda con ligeras reverencias, es pulcra, aseada, pide permiso para todo, sonrío a la mínima oportunidad, adora a su mamá y a su papá. Todos la quieren y le conceden caprichos y regalos que con habilidad se hace prometer casi sin esfuerzo. En una caja de madera conserva recuerdos, objetos curiosos, alguna joya. El avance de la historia nos hará descubrir que no son sus recuerdos sino sus trofeos: la caja es un pequeño altar en el que rememora sus asesinatos para conseguir tal o cual cosa, asesinatos que disfraza de accidentes y de los que su inmaculada sonrisa le libra de sospecha. Allí depositará el móvil de toda la trama: la medalla de oro de ortografía.

Rhoda no ha ganado la medalla porque ha quedado segunda tras un niño. Rhoda manifiesta su irritación a punto de salir para la fiesta infantil de fin de curso: la medalla debía ser suya, es suya. La amiga de su madre Christine, la "tía Mónica" para Rhoda, que vive en el piso superior regentando los alquileres del edificio, le encanta esa sinceridad: "Cuando quiere una cosa la pide", exclama mientras es besada por Rhoda. La madre, a la que ha dejado su marido unas semanas por motivos de trabajo, no es tan entusiasta. Sospecha de Rhoda, cree que bajo su comportamiento se oculta una hábil manipulación. Desconfía de sus relaciones con los otros niños. La acompaña a la fiesta y pregunta a la señorita Fern, su maestra, si Rhoda está integrada, si los otros niños la quieren. La maestra escurre el bulto. Esta señal inquietante precede al drama.

En el comedor de casa de Christine se ha improvisado una tertulia psicológica:

Mónica está interesada por el psicoanálisis y reúne una pequeña sociedad psicodinámica en la que se comentan los casos más interesantes aparecidos en la prensa. Presume de haber sido analizada por un discípulo de Freud. Uno de ellos es un criminólogo, el Dr. Tasker, que rememora el caso de una bella envenenadora, Bessie Denker, una auténtica "viuda negra" que siempre conseguía librarse de sus crímenes por su capacidad de engatusar a los jurados o, en el peor de los casos, desaparecer. El padre de Christine, el periodista Richard Bravo, fue el máximo experto en el caso, le comenta a Christine. La radio emite un comunicado: se ha producido una muerte por ahogamiento en el lago en la fiesta infantil de la escuela de la señorita Fern: ha sido el niño ganador de la medalla de oro el que ha aparecido ahogado. Christine reflexiona sobre cómo enfocar el tema de la muerte para evitar que Rhoda quede traumatizada. Para su sorpresa la niña, tras su llegada en el autobús escolar de vuelta a casa, muestra una frialdad inesperada. Describe el accidente sin emoción y marcha con la merienda a patinar: ella está viva y el niño no. No hay razón para no seguir haciendo lo que tenía previsto.

Las sospechas sobre Rhoda comienzan a materializarse. La maestra indaga si Rhoda no dijo nada a su madre porque fue la última persona que vio vivo al niño al que ya había intentado arrebatar la medalla. LeRoy, un adulto que trabaja como una especie de chico para todo que atiende a los vecinos del edificio y muestra un comportamiento como de retrasado, tiene clara la culpabilidad de Rhoda. Asusta a la niña diciéndole que la policía puede detectar la sangre en cualquier objeto que haya sido manchado por ella. LeRoy es malo y envidia a Rhoda. Entre sus planes está intentar abusar de Christine aprovechando la ausencia de su marido. Sabe que Rhoda es mala porque él lo es pero Rhoda es más inteligente y que una niña le supere le desespera. Rhoda ha matado efectivamente al niño empujándole al agua del lago e impidiendo que subiera al muelle dándole patadas con sus zapatos con refuerzos de metal con los que encantadoramente ha bailado claqué en más de una ocasión ante su madre. Christine descubre en la caja de los tesoros de Rhoda, oculta, la medalla de oro del concurso de gramática. También una pequeña bola de cristal que le había prometido a Rhoda una anciana que vivía en el piso superior de su anterior domicilio y que, aparentemente, murió al caer por las escaleras. La realidad se abre paso. Christine, que ha defendido a su hija ante la madre del niño asesinado, la cual ha acudido a su hogar para interrogar a Rhoda, descubre ahora que su hija puede ser algo más que una niña egoísta. La niña la besa, le llama la mamá más guapa del mundo, le promete que arrojará los zapatos al incinerador de la finca. Cuando LeRoy vuelve a la carga con la posibilidad de que la policía descubra la sangre en cualquier objeto, Rhoda quemará el sótano donde duerme en un viejo colchón y le hará perecer.

Un accidente más que es para Christine la confirmación de quién es su hija.

La llegada del padre de Christine, el periodista Richard Bravo, acabará por aclarar toda la información: ante sus presiones confirma a Christine que es una hija adoptada, que la rescató sola y triste del domicilio de Bessie Denker. Los besos y demostraciones de cariño paterno—filial se transformarán en un sarcasmo cuando el doctor Tasker enuncie la tesis determinista: la maldición de la sangre se ha transmitido y Rhoda es como su auténtica abuela: inteligente, cruel, manipuladora, carente de sentimientos e incapaz de distinguir el bien del mal. Es un problema de nacimiento. Es como si esos niños nacieran ciegos, insiste Tasker ante un abrumado Bravo, ciegos ante el bien.

La única solución para Christine es el parricidio. Decide matar a su hija con pastillas para dormir y dispararse un tiro. En el hospital descubriremos una agonizante Christine: fue Rhoda quien llamó a la ambulancia. Su padre y su marido — el coronel Penmark, que ha regresado precipitadamente de Washington — velan a Christine mientras se preguntan el porqué de su suicidio y se consuelan con la bondad de Rhoda. En el hogar, el coronel lee un cuento a su hija y confía en la recuperación de Christine. Ya todo en calma, la niña sale a hurtadillas en medio de la tormenta que se ha desatado. Va al muelle donde su madre por exculparla arrojó la medalla de oro del niño asesinado para reforzar la hipótesis del accidente. En un final inaudito, deudor del código moral del maccarthysmo, la niña será fulminada por un rayo evitando a sus padres el dilema sobre qué hacer. Dios en su bondad, sugiere el film, ha eliminado la "mala semilla", un título que pasa así a tener connotaciones bíblicas. La posible reflexión sobre una acertada descripción de los síntomas de la conducta psicopática criminal queda abortada por el mismo sino fatalista que inunda toda la película. La tesis genetista es presentada así con la peor de sus caras, la más reaccionaria e injusta. La psiquiatría debería detectar esas malas semillas y dejar en brazos de la irremediable carga degeneracionista cualquier justificación. Esta naturalización de la psicopatía continua vigente e implícita en la mayoría de las películas en las que se muestra la acción de asesinos psicópatas. Con criterios casi etológicos se describe su comportamiento como el de un depredador sin más génesis que la adscripción del sujeto a un grupo zoológico: el de los asesinos natos, junto a los tiburones.

9. EL VAMPIRISMO Y SU EVOLUCIÓN EN LA PANTALLA.

Drácula en la pantalla

Fue mérito de Bram Stoker sintetizar la mezcla de información folklórica, sucesos



escandalosos y morbosa atracción que durante los siglos XVII y XVIII se había producido en torno a supuestos casos de vampirismo — asociados muchos de ellos a controversias teológicas respecto a la posibilidad de la resurrección y si era un fenómeno milagroso o demoniaco — para forjar el modelo canónico de vampiro en *Drácula* (1897). El inicio del vampirismo en la literatura eran anteriores. Aunque las discusiones sobre cuál es el primer relato de vampiros (que algunos retrotraen a la antigüedad clásica) son interminables y confusas por la dificultad de igualar

monstruos antiguos y vampiros, es Goethe el que en su poema *La novia de Corinto* (1797) presenta con toda su intensidad la figura de una muerta en vida que atrae con su sensualidad a los hombres a la perdición. El médico Polidori retratará en *El vampiro* (1819) a Lord Byron como una figura demoníaca y destructora remarcando los lazos entre vampirismo y romanticismo. En la Inglaterra victoriana, sagas vampíricas con amores de ultratumba y malévolos monstruos que someten a virginales doncellas se hacen populares en el naciente género de la novela gótica, la más famosa de entre ellas será *Varney, el vampiro o el festín de la sangre* (1847).⁵

La víctima por excelencia del vampiro pasa a ser la mujer con indudables ribetes sádicos: seducida por un extraño influjo hipnótico cae en las garras del despiadado monstruo que la esclaviza al mismo tiempo que le absorbe la vida. Estos elementos de dominación aparecen con claridad en la novela de Stoker y serán esenciales en la versión cinematográfica del mito. Ya no queda nada de la humildad campesina del mito original.

El vampiro es un aristócrata refinado que impone un dominio inmisericorde y drena las sangres de sus pobres víctimas. El morboso erotismo que despierta el vampiro no atrae a todas las mujeres por igual: hay unas, las puras, para las que el vampiro es una amenaza; mientras que otras parece que la relación con el monstruo despierta una sexualidad desconocida que horroriza a los hombres, sus futuras víctimas, al tiempo que los atrae. Un miedo soterrado a la libertad femenina y un deseo de mantener el dominio patriarcal evitando el desbordamiento pasional de la mujer parece acompañar en la novela de Stoker al grupo de varones dispuestos a salvar a las mujeres transformadas en "desconocidas" por la malévola influencia de la mordedura del vampiro. La posesión por el vampiro les hace recuperar una dimensión salvaje que hace saltar por los aires su pasividad y buenas maneras. Esta interpretación resulta más evidente cuando la comparamos con otros escritos de Bram Stoker. Este autor escribió una novela de misterio y ambiente egipcio titulada *La joya de las siete estrellas* (1903). La modosa protagonista femenina, hija intachable de un egiptólogo aficionado, deja siempre su destino en manos de su padre y de su enamorado. Bastante tiene ella con iluminar la vida de sus hombres con su sensibilidad sin igual y su capacidad intuitiva. Los ritos de cortejo exigen que sea su enamorado quien pida consentimiento a su padre y ambos varones la llaman para ratificar una decisión hecha.

El vampiro en la pantalla: la amenaza exterior.



La pantalla dotará al vampiro de su aspecto definitorio. El mordisco, su lazo de conexión con la víctima, aparecerá cargado de sensualidad si ésta es una mujer. Expresiones de intenso placer sacuden su cara mientras el vampiro parece casi apuñalarla con sus colmillos. Esta imagen reiterada fijará en el inconsciente del espectador los trazos de dominación y poder sádico que hemos comentado. El vampiro se convertirá rápidamente en un subgénero del cine de terror. La primera aparición esplendorosa del conde en la interpretación de Bela Lugosi será *Drácula* (*Dracula*, Browning 1931) al que ofrecerá continuidad el actor Christopher Lee en la lista de películas que sobre el vampiro

popularizó la productora Hammer con *Drácula* (*Horror of Dracula*, Fisher 1958) y *Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula Prince of Darkness*, Fisher 1966) entre las más conocidas.

Pero el vampiro también permite una lectura social y ética al encarnar el mal puro, la amenaza sin paliativos al orden y a la sociedad. En el cine clásico de terror, el monstruo permitía una diferenciación radical entre el bien y el mal, ratificada en la apoteosis de su destrucción que devolvía la paz a la comunidad asediada por el mal exterior. El vampiro venía de las fronteras de la Europa civilizada y ponía en peligro con su geométrica expansión por los contaminados a la sociedad como si de una plaga se tratara. Esta percepción de la amenaza externa era todavía más intensa en el *Nosferatu* de Murnau (*Nosferatu Eine Symphonie des Grauens*, Murnau 1922) en la que el vampiro, identificado con la peste, era acompañado por una legión de ratas que invadían la ciudad y transmitían la plaga. Las películas terminan con su inmolación por la estaca o por la cruz y el retorno a la normalidad que su presencia alteraba.

Si la mujer es la víctima por excelencia del vampiro, su condición de vampiro tiene unas lecturas añadidas extremadamente interesantes. La literatura presenta a las mujeres vampiro como seres de una dualidad escalofriante. Hoffman en *Vampirismus* (1821) muestra a la bella Aurelia abandonando por la noche a su marido para devorar cadáveres. Igual que el súcubo o demonio femenino que arrebató a los hombres su virilidad poseyéndolos por las noches, la vampiro arrebató a los hombres su condición al esclavizarlos y someterlos a su perversidad erótica tras la que se esconde el horror de la muerte. La poderosa imagen psicoanalítica de la madre castradora puede asociarse al vampiro femenino que bajo la dulzura malévolamente de su erotismo esconde la destrucción de sus amantes. La vampiro genera así el mito de la *femme fatale*: sensual exteriormente y repulsiva interiormente. Todavía más si la mujer vampiro tiene como objeto de posesión otra mujer, una relación lésbica que para los hombres decimonónicos representa el colmo de la maldad antinatural, el desafío a las leyes naturales de la relación sexual. Joseph Sheridan Le Fanu en *Carmilla* (1872) acuñará esta versión malévolamente de la mujer vampiro. En el cine la mujer vampiro pasa de la acompañante del vampiro rey, del dominador Drácula en *Las novias de Drácula* (*The Brides of Dracula*, Fisher 1960) a la sofisticada condesa Barthory de *Los labios rojos* (*Les lèvres rouges*, Kümel 1971) o la mórbida relación lésbica de *El ansia* (*The Hunger*, Scott 1982).

La modernización del mito: todo por la vida eterna.

El vampirismo desde los años ochenta del siglo XX ha ido perdiendo sus aristas más sobresalientes como consecuencia de la valoración del elemento más sobresaliente de la vida como vampiro: la eternidad. La muerte por decapitación y estaca de las víctimas de los vampiros buscaban evitarles el espantoso estado de transformarse en no—muertos, de un simulacro de vida que les privaba de la vida eterna en el más allá. El cadáver quedaba tras el ritual en un estado de paz indicativo que el alma del sufriente vampiro regresaba, liberada de su condenación a ser un hijo de la noche, al mundo espiritual que esperaba a las almas de todos los seres humanos.

El progresivo laicismo de las sociedades occidentales erosionaba ese final feliz y transformaba en una situación deseable la adquisición de la vida indefinida aunque fuera al precio de vivirla limitadamente. Vivir por la noche y a cambio de la sangre de otros podía ser una vida heroica y el vampiro recuperar su condición de héroe romántico. Las novelas de Anne Rice popularizaban una verdadera cosmogonía vampírica en la que en un mundo de lujo, los superhombres vampiros filosofaban sobre la vida humana y se entretenían con las andanzas de los humanos a los que venían observando desde centurias. Los vampiros luchan entre sí como antiguos señores feudales por mantener las fronteras de su feudo y de la reserva de humanos que contenía. La más famosa de sus novelas, y que comenzó este giro, fue *Entrevista con el vampiro* (1976), llevada posteriormente al cine.

La prohibición más dañina seguía siendo la de la luz del sol y la condena a vivir una existencia nocturna, pero el nuevo público cada vez más joven y saturado de héroes con superpoderes estaba dispuesto a aceptar una versión más suave y acomodada de la vida como vampiro. Y primero la literatura y después el cine se la han dado.

Este vampiro "teenager" puede vivir de día, mantener relaciones sexuales con los humanos fuera del antiguo mordisco, chupar sangre o buscar el preciado líquido sin asesinar. No envejece, se conserva joven y vuela, corre y se mueve a velocidades increíbles. Por supuesto sus sentidos son tan refinados y sensibles como los de un gato. El nuevo vampiro de la serie *Crepúsculo* (2005) de Stephannie Meyer, inaugura esta última vuelta de tuerca de la figura del vampiro convertido ahora en un monstruo encantador, el chico que todas las chicas desean y que a las madres tampoco les molestaría tener como yerno. Este giro final dice más de nuestra cultura y nuestro mundo de lo que pudiera inicialmente parecer. Sintetiza la necesidad imperiosa de hedonismo que fomenta la sociedad de consumo junto con el pánico a la desaparición

física, a la muerte que existe en nuestra sociedad y que ha llevado a ocultar el elemental hecho de que la vida humana tiene un fin. Ser eterno a un precio tan módico parece un buen negocio. El pobre vampiro ha olvidado sus orígenes campesinos, los rituales bárbaros que provocó, el terror y la atracción que produjo su presencia por una posición políticamente correcta. Pero no ha perdido su capacidad de reflejar los miedos, las frustraciones y los estereotipos psicológicos que la sociedad ha lanzado sobre él y él nos ha devuelto deformados y aumentados como un espejo oscuro.

10. JAZZ, CINE Y LOCURA (NOTAS A PROPÓSITO DEL CINE JAZZÍSTICO DE CLINT EASTWOOD)

He visto a los más grandes espíritus de mi generación destruidos por la locura, hambrientos, histéricos desnudos, arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en búsqueda de la droga urgente, imperiosa, iniciados a la cabeza del ángel ardiendo por la antigua conexión celeste con la dinamo de las estrellas en la maquinaria nocturna, que, pobres y rotos, malolientes y bebidos, se reunían a fumar de pie en la oscuridad sobrenatural de los apartamentos, fluctuando sobre los tejados de las ciudades contemplando el jazz...

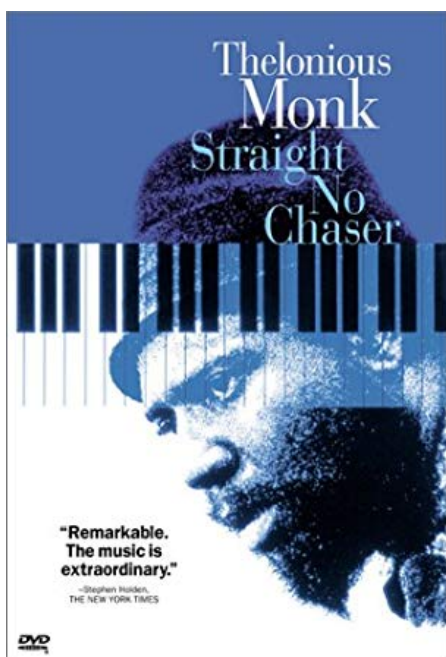
(Allen Ginsberg, *Aullido*)

Acaso en ninguna otra actividad se halla tan asociada la creatividad con la locura como en el jazz, la más importante revolución del lenguaje musical del siglo veinte. Considerado universalmente como el primer jazzista, cuentan los libros que el cornetista Buddy Bolden se volvió loco durante un desfile y pasó los últimos veinticuatro años de su vida en un manicomio. En consonancia con él, buena parte de la progenie musical de este loco de Luisiana, durante los años cuarenta y cincuenta, sufrieron algún tipo de crisis que les abrió el camino del pabellón psiquiátrico: Mingus, Young, Parker, Powell, Monk... Fueron tantas las figuras punteras de esos años que necesitaron en algún momento de su carrera ser internadas en el hospital psiquiátrico "que apenas sería exagerado decir que Bellevue tiene casi el mismo derecho que Birdland a llamarse el hogar del jazz moderno" (Dyer, 1997: *Pero hermoso*).

Sentimos el vacío de Thelonious apartado del borde del piano, el interminable diástole de un solo inmenso corazón donde laten todas nuestras sangres, y del piano, el oso se balancea amablemente y regresa nube a nube hacia el teclado, lo mira como por primera vez, pasea por el aire los dedos indecisos, los deja caer y estamos salvados, hay Thelonious capitán, hay rumbo por un rato.

(Julio Cortazar, *La vuelta al día en ochenta mundos*)

Precisamente sobre el último de los músicos citados gira la cinta producida por Clint



Eastwood para su compañía, la Malpaso, y presentada en 1988 *Solo, sin hielo* (*Thelonious Monk: Straight No Chaser*). Dirigida por Charlotte Zwerin, esta película intercala entrevistas a quienes conocieron a Monk con el material filmado por el extraordinario documentalista Christian Blackwood, que siguió al músico por giras, aeropuertos, vuelos, caminatas, clubes de jazz, hoteles, teatros y estudios de grabación. Monk es uno de los genios más singulares que ha dado el *be bop*, el que mezcla con acierto consonancia y disonancia, tradición y vanguardia; pero también uno de los más excéntricos, un hombre silencioso, como ausente, del que recuerda su hijo: "Como era un tipo

tan introvertido, no reaccionaba en el momento ante las cosas que le hacían daño. Pero todo eso se iba acumulando, hasta que entraba en hondos pozos depresivos de los que no había cómo sacarlo. Pasaba de estallidos de euforia a profundos bajones. En esos momentos la gente que estaba cerca le huía. Era algo muy duro para los que le queríamos. ¿Sabes lo que es mirar a tu propio padre a los ojos y darte cuenta de que ni siquiera te reconoce? Al final tuvimos que hospitalizarlo, a mediados de los años sesenta". A partir de 1972, Monk decide renunciar a la música, sin motivo aparente, y se refugia en el autismo hasta el 17 de febrero de 1982, en que muere tras sufrir una hemorragia cerebral. Algunas de las secuencias de *Straight No Chaser* brindan al espectador una ocasión inmejorable para contemplar a un verdadero loco genial en plena ejecución artística, pues la exigencia de improvisación constante hace que los músicos de jazz se hallen mientras tocan en un permanente estado de trance creativo

Como compositor, Monk fue prolífico y genial: singular, inimitable y sorprendente siempre. Así como —según el estereotipo dominante— el genio suele estar emparentado con la locura, también lo está con la infancia. De entre todas las artes, la música es sin duda la que cuenta con un mayor número de genios precoces, ello es debido a que no se requiere una madurez completa del lenguaje para comenzar a expresarse musicalmente. A este respecto recordaba Borges en una conferencia pronunciada en Harvard durante el curso 1967—1968: "Walter Pater escribió que todas las artes aspiran a la condición de la música. La razón obvia sería que, en música, la forma y el contenido son inseparables. (...) La música es una lengua que podemos usar y entender, pero que no podemos traducir" (Borges, 2000: *Arte poética*). Thelonious Monk, nacido el 10 de octubre de 1917, en Rocky Mount, Carolina

del Norte, es un ejemplo arquetípico de esta precocidad musical característica de genios como Saint—Saëns, Mozart, Maeyerbeer o Haendel, en el ámbito de la música clásica: parece ser que recibió (también como muchos de los músicos citados) una educación bastante severa y que comenzó a tocar el piano a los cinco años; a los diecinueve ya había escrito clásicos del peso de *Round About Midnight*, que daría nombre a una inolvidable película de Bertrand Tavernier protagonizada por el saxofonista Dexter Gordon, inspirada en la verdadera historia del pianista Bud Powell y su admirador el ilustrador Francis Paudras.

Monk siempre fue consciente de su genuinidad y cuando se le preguntaba de quién provenía su estilo, a quién reconocía como su maestro, no dudaba en responder: "De mí mismo, naturalmente". Su tendencia al aislamiento —moriría confinado en un silencio autoelegido— la manifestó a través de sus infrecuentes declaraciones, dando lugar a contestaciones que más bien parecen sentencias emparentadas con la mejor tradición aforística de Lichtenberg o Chamfort. Sobre música: "Pierdo muchas de las cosas que se escriben sobre mí. No leo los periódicos ni las revistas. Por supuesto que me interesa lo que ocurre en música, pero no lo que se escribe sobre música". Sobre política: "No estoy en el poder". Sobre los problemas raciales, sufridos por él como por tantos otros músicos negros: "No se prácticamente nada de eso. No me interesan los musulmanes". Sobre el *rock and roll*: "El rock es jazz ignorante". Todas estas rarezas, más los comportamientos extraños e imprevisibles, pero siempre pacíficos, de los que podemos ver un amplio muestrario en la película, le hicieron merecedor del sobrenombre de "Mad Monk": *el loco Monk*.

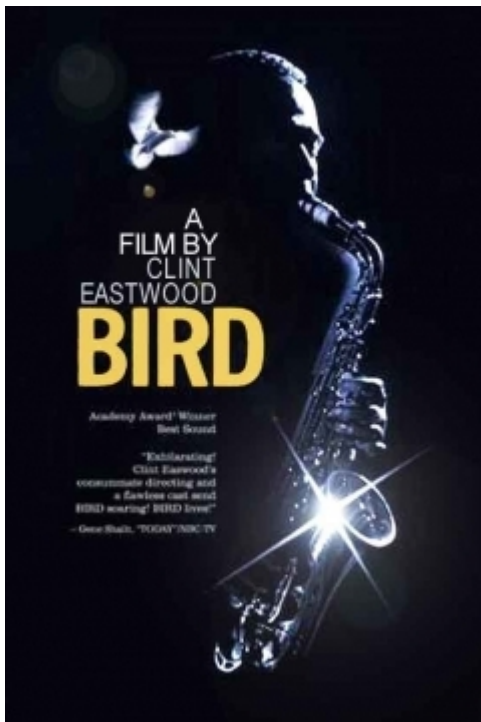
Kay Redfield Jamison ha mostrado de manera bastante incontrovertible la fuerte relación estadística que existe entre la enfermedad maniaco—depresiva y la presencia de la agudeza perceptiva, la originalidad creativa, la innovación, la productividad y la riqueza de sensibilidad. Según esta profesora de psiquiatría de la Universidad John Hopkins —que no ha tenido inconveniente en divulgar su propia bipolaridad—, esta patología de la vida emocional comprende una amplia gama de trastornos del humor y del temperamento. Su gravedad varía de la ciclotimia —caracterizada por cambios pronunciados pero no totalmente debilitadores del humor, del comportamiento, del pensamiento, del sueño y de los niveles de energía— a las formas psicóticas de la enfermedad extremadamente graves, que ponen en peligro la vida. No parece descabellado pensar que esas transiciones de los "estallidos de euforia a profundos bajones" a que se refiere su hijo, sea el síntoma más claro de que el gran Monk es uno de esos temperamentos artísticos marcados con el fuego *marcados con el fuego* de la enfermedad maniaco—depresiva a los que Jamison dedica su

libro.

Puede ser un contable o un profesor, pero, hace cuarenta años, tocó con Charlie Parker. Contable o profesor lo somos todos, pero existen instantes en los cuales uno puede escapar a la derrota

(Joan Margarit, *Concierto en El Europa*.)

En 1988, año en que produce *Solo, sin hielo*, Clint Eastwood presenta también *Bird*, un



inteligente largometraje sobre la breve y trágica vida de Charlie Parker, "un genio musical con un apetito gargantuesco de comida, alcohol, tabaco, drogas y sexo" (Guarner, 1991: *St. Louis Lumiere Blues. Apuntes desordenados sobre la azarosa historia de las relaciones entre el jazz y el cine*), que ya inspirara a Julio Cortázar uno de sus más conocidos relatos: *El perseguidor*. Dirigido por Eastwood y escrito por Joe Oliansky, el guión se basa en la biografía de Ross Russell y cuenta con el asesoramiento de Chan Richardson, una de las esposas de Parker. La meritoria labor de Forrest Whitaker, que estudió durante meses la digitación del saxo para dar una mayor verosimilitud al personaje de Charlie Parker, un artista

extraordinariamente complejo, tanto espiritual como musicalmente, es una de las claves principales de este delicado proyecto que cristalizó en una de las películas más importantes que el cine ha dedicado al jazz. Y también al difícil maridaje entre locura y genio creativo, que este film ejemplifica a través de la irreversible psicosis tóxica que llevó a *Bird* hasta el internamiento involuntario y a su extravío definitivo, cuando ya ni el pájaro genial era capaz de descifrar las claves ocultas de su Ornitología.

Una idea de cómo eran y cómo creaban los padres del *bop* nos la proporciona esta descripción de una *enloquecida* sesión de grabación: "La sesión definitiva, hacia la cual el *bop* se había estado siempre orientando, se realizó el 26 de noviembre de 1945 en los estudios de la Savoy. El elemento que faltaba en las sesiones precedentes estaba al fin presente en la figura del percusionista Max Roach. Pocas sesiones han comenzado con

menos esperanzas. El pianista debía ser Thelonious Monk, pero no se presentó. Argonne Thorton, al que localizaron en una cafetería, fue presionado para que cubriera el espacio vacante. Dizzy acababa de firmar un contrato en exclusiva con Musicraft y apareció de incógnito. El trompeta fue el joven de diecinueve años Miles Davis, entonces estudiante diurno de la escuela de música Julliard y músico nocturno de la Calle. Charlie llegó tarde como siempre. Durante el calentamiento, la caña desarrolló un chirrido imposible de manejar y tuvieron que mandar rápidamente a alguien a una tienda de instrumentos musicales del centro en busca de una Rico número cinco”.

Los *hipsters* y los colegas pululaban por dentro y por fuera del estudio como si se tratara de una estación de autobuses. Nada más empezar la grabación comenzaron las interrupciones para mandar a buscar bebidas, hielo, comida, alcohol, narcóticos y novias. Miles Davis descabezó un sueñecito de media hora en el suelo del estudio. El director de artistas y repertorio de la Savoy, Teddy Reig, pasó casi todo el tiempo semiadormilado como una deidad oriental, dirigiendo con un mínimo de esfuerzo. Hizo caso omiso del límite de tiempo que el sindicato había situado en tres horas. A pesar de que las distracciones podían haber estropeado cualquier reunión normal, los resultados fueron tales que la Savoy se refiere a la ocasión como "la más grande sesión de grabación de la historia del jazz moderno" (Ross, 1989: *Bird*).

11.DON QUIJOTE, UN HIDALGO DE CINE

Don Quijote está loco para nosotros porque los resortes que mueven esa capacidad de transbordo que hay en todo poeta prometeico para pasar de lo euclidiano a lo místico, de lo doméstico a lo esencial, se mueven con él con una rapidez y una pasión inusitadas, al conjuro de la palabra justicia. No está loco. Está en un grado de humanidad al que no ha llegado casi ningún hombre todavía.

(León Felipe)

Cuanta mayor es la riqueza literaria de un texto, más grande es su potencial de adaptaciones, porque cada una responderá a un punto de mira distinto. Esta sencilla ecuación se cumple con ineluctable exactitud en la pluralidad de adaptaciones cinematográficas de que han sido objetos algunas obras clave de la literatura moderna, como el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, y *Frankenstein*, de Mary Shelley, que recorren la historia del séptimo arte desde la primera década del siglo hasta nuestros días. Otro tanto ocurre con *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, considerada por muchos la primera novela de la Edad Moderna y la más importante aportación de las letras españolas a la historia universal de la ficción. Pero *El Quijote* no es sólo la inmortal novela fabulada por Cervantes, sino también el mito más poderoso que —junto con Don Juan, la Celestina y, acaso, el Lazarillo y el Cid— ha engendrado la literatura española de todos los tiempos. Sus personajes alcanzan una universalidad que los eleva a la categoría de símbolos.

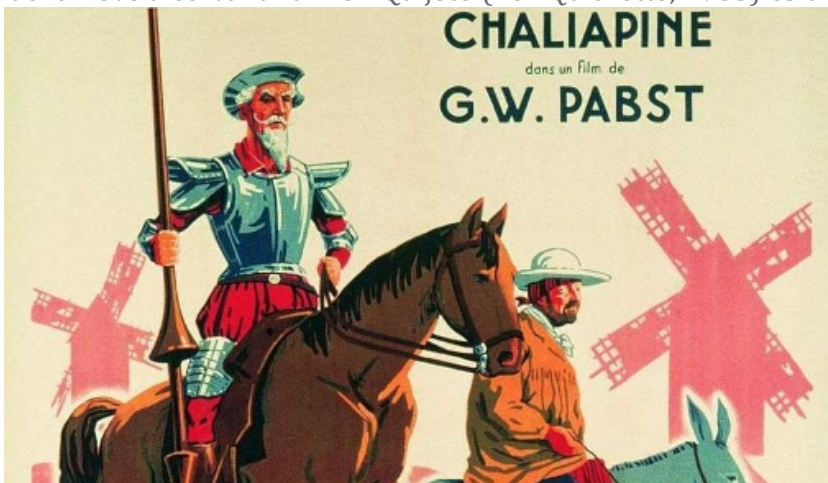
La historia argumental de Don Quijote se limita en general a la transmisión de la estereotipada figura del enjuto caballero —"alto de cuerpo, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos"—, poseído por una locura idealizadora, y su rechoncho escudero Sancho Panza, un labrador ignorante, de sensatez elemental, al que se le irá pegando el ingenio de su estrafalario señor.

Lo importante de la locura de don Quijote es su origen libresco. Su enajenación no se debe a desengaños amorosos, como le ocurría al furioso Orlando de Ariosto, sino a la voraz lectura de los libros de caballería. El amor por Dulcinea del Toboso es una exigencia

derivada de su locura, convertida en elemento catalizador de su delirio caballeresco. Don Quijote es un loco entreverado, un paranoico magníficamente retratado, que sólo desatina cuando se refiere a su manía, en las demás circunstancias resulta perfectamente cuerdo. En el curso de sus aventuras, la violencia y el amor, las pócimas y las creencias, son tratadas siempre desde el prisma distorsionador de la manía, que es la fuerza motriz de su exaltación megalómana.

Desde 1902, en que Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet filmaron una cinta con el título de *Don Quichotte*, se repetirán obras mudas avaladas por nombres como Méliès (1908), Camille de Morlohn (1912), Edward Dillon y David Wark Griffith (1916) y Maurice Elvey (1923). En general se trata de películas de escasa duración y cinematográficamente pobres, que intentaban dignificar el espectáculo ferial de las imágenes en movimiento recurriendo a obras literarias de reconocido prestigio.

Habrá que esperar a la llegada del sonoro para encontrarnos una adaptación digna de la novela cervantina. Don Quijote (*Don Quichotte*, 1933) es una producción francesa



que dirigió el cineasta austriaco Georg Wilhelm Pabst y que protagonizó el actor y cantante de ópera Feodor Chaliapin. Pabst recrea el texto desde una

perspectiva plástica deudora de los pintores flamencos, introduce algunas canciones y usa los dibujos animados en los títulos de crédito. Sería más pertinente hablar en este caso de variación que de adaptación, dado el empeño creativo que preside la totalidad del trabajo, empezando por la libertad con que Paul Morand, el guionista, sintetiza y entrelaza las aventuras que elige.

El primer *Don Quijote de la Mancha* sonoro del cine español vio la luz en 1947, dirigido por Rafael Gil y producido por la valenciana Cifesa. Durante sus 137 minutos de metraje, esta película pone en imágenes los episodios fundamentales de la novela, arropados por la música de Ernesto Halffter y con Rafael Rivelles en el papel protagonista. Pese a la patente voluntad de Gil por acentuar los rasgos cristianos de don Alonso, que

expira diciendo "Jesús... Jesús... Jesús..." en signo de contrición, este film supuso un importante empeño para la cinematografía de la época y merece ser tenido en consideración.

En 1957, un cineasta ucraniano discípulo de Eisenstein, Grigori Kozintsev, filma un *Don Quijote (Don Kihot)* en color, con Nikolai Cherkassov en el papel de hidalgo y excelentemente ambientado por el escultor español Alberto Sanches, exiliado en la Unión Soviética desde el fin de nuestra Guerra Civil. Kozintsev en su afán por subrayar la condición de símbolo de la justicia de don Quijote, nos presenta, como ha señalado con agudeza Jose Luis Borau, a un caballero que "no está loco. Es un hombre de extrema buena voluntad, un profeta, que sale a los campos de Castilla a predicar su buena nueva y fracasa. Los libros de caballería no le secaron el cerebro, aunque el cura y el barbero los quemaron en el patio. Sólo sirvieron para darle una idea falsa de la sociedad y proporcionarle el molde —el caballero andante, desfacedor de entuertos— donde volcar sus ansias justicieras. Así, cuando Don Quijote muere, no muere de vuelta de ninguna locura, sino agotado, aplastado por ese fracaso. Y si Sancho llora a su lado, él le consolará, apuntando la posibilidad de que el día de mañana otros hombres salgan a los campos del mundo a continuar la empresa con mejor fortuna que ellos."

Tampoco la comedia y el musical han escapado a la fascinación ejercida por el mito. Así, en 1972, tanto *Cantinflas, con Don Quijote cabalga de nuevo*, una cinta dirigida por Roberto Gabaldón y cointerpretada por Fernando Fernán Gómez en el papel del hidalgo, como Arthur Hiller, con *El hombre de La Mancha (The Man of La Mancha)*, acometen de manera subsidiaria el argumento quijotesco.

De 1991 es la serie de cinco capítulos que dirige Manuel Gutiérrez Aragón e interpretan magistralmente Fernando Rey, en el papel de don Quijote, y Alfredo Landa, como Sancho Panza. *El Quijote de Gutiérrez Aragón* es, sin duda, la mejor adaptación realizada hasta la fecha de la primera parte del libro de Cervantes. La segunda nunca llegó a filmarse. Como decisiva aportación, explica el crítico Fernando Lara, "Gutiérrez Aragón plantea por primera vez en imágenes lo que *El Quijote* tiene de metalenguaje, de libro que se contempla a sí mismo como una ficción en curso, a través de la presencia del propio Cervantes en su hallazgo y 'traducción' de los manuscritos de Cide Hamete Benengeli sobre las andanzas del Hidalgo". Un aspecto éste de la multiplicidad de puntos de vista narrativos que ha constituido el principal núcleo de interés para la crítica literaria reciente y que el cine nunca se había atrevido a abordar. Una década después de que encallase el rodaje de la segunda parte de la novela, Manuel Gutiérrez Aragón estrenaba

la película *El caballero Don Quijote* (España, 2002), esta vez con Juan Luis Galiardo en el papel del ingenioso hidalgo y Carlos Iglesias en el de su escudero. Se trata de una hermosa cinta rezumante de melancólico humor que en nada desmerece los logros alcanzados por la primera.

Pero la más quijotesca de las empresas cinematográficas relacionadas con *Don Quijote* es,



precisamente, la acometida por Orson Welles en la película del mismo título. Una obra inacabada que el director filmó entre 1957 y 1982 —año de su muerte— entre México y España, y que nunca acabaría de montar. De ella sólo se conocen fragmentos sueltos y el montaje que realizó Jesús Franco, que había trabajado con él como ayudante de dirección en *Campanadas a medianoche*, para ser exhibida en la Exposición Universal de Sevilla de 1992. De la inmortal novela cervantina había dicho Welles: "*Don Quijote* trata todos los vicios clásicos:

avaricia, vanidad y todo lo demás, como todas las comedias clásicas... Trata de los vicios humanos básicos y, por tanto, pertenece a la gran familia de la cultura occidental". El documental *Orson Welles en el país de don Quijote*, con guión de Carlos F. Heredero y Esteve Riambau, realizado por Carlos Rodríguez y producido por Beatriz Gómez, toma como *leitmotiv* este inconcluso proyecto para abordar las relaciones del genial director con el país en el que rodó algunas de sus películas más importantes. Welles, que para disponer de total libertad a la hora de recrear un mito que le obsesionaba sufragó los gastos de la película trabajando como actor en proyectos ajenos, trató los personajes cervantinos con la misma originalidad que al Sir John Falstaff shakespeariano de *Campanadas*, introduciéndolos ahora en la vida cotidiana de la segunda mitad del pasado siglo. El mismo que vio nacer un prodigio, el cine, que él, con su actitud de quijotesca genialidad en lucha contra la mediocridad de los mercachifles de la industria, contribuiría decisivamente a transformar en arte.

La última producción que hace foco en *Don Quijote* es también un documental. La historia de una película que no existe. *Lost in La Mancha*, con dirección y guión de Keith Fulton y Louis Pepe, ofrece una interesante mirada a las múltiples dificultades con que hay que terciar para poner en pie una ambiciosa empresa cinematográfica, desde los azares climáticos hasta los conflictos personales. En septiembre de 2000 se hundía definitivamente, después de seis días de rodaje, el proyecto de Terry Gilliam de llevar a la

pantalla una personal lectura de *Don Quijote de La Mancha*. Después, las cámaras siguieron rodando este filme que acierta a capturar el drama de esta historia con ayuda de entrevistas a los protagonistas, el *storyboard* y las pruebas de lo filmado en esa primera y única semana. La película, que se estrenó en agosto de 2002 en el Reino Unido, llega ahora (en noviembre de 2004) a nuestras salas al calor de las celebraciones del "2005, Año del Quijote".

12. FREUD Y EL PSICOANÁLISIS EN EL CINE

A partir de Freud, estos gestos tan pequeños y tan insignificantes —como por ejemplo, el hecho de dejar caer o de perder una cosa, de jugar distraídamente con algún objeto, de olvidar o de omitir ciertas acciones llevadas a cabo de ordinario con una soltura mecánica— son en el más alto grado reveladores de experiencias interiores del sujeto, de sus deseos y de sus acciones, y precisamente de los deseos y emociones de los que no tiene conciencia. Contando con las condiciones particulares de la técnica cinematográfica, todos los realizadores sagaces han utilizado tales detalles como otros tantos medios de expresión indispensables: la mayor parte de ellos, seguramente, sin tener el menor conocimiento teórico de su verdadera significación.

(Hans Sachs, *Psicología del film*)

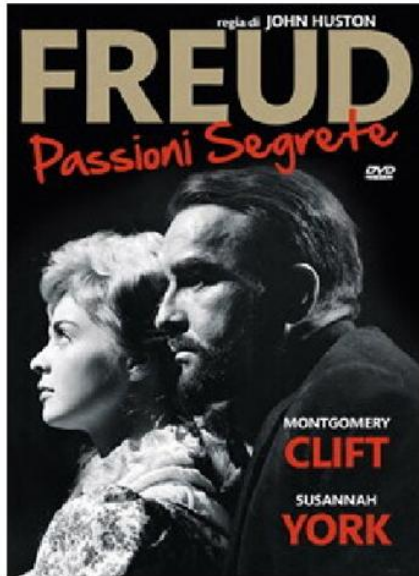
El cineasta alemán G.W. Pabst fue el primero en incorporar el psicoanálisis al cine en *Misterios de un alma (Geheimnisse einer Seele, 1926)*, estudio de un caso de impotencia sexual transitoria realizado con la colaboración de Karl Abraham y Hans Sachs, dos de los primeros discípulos de Freud. La idea no interesó al maestro, que respondió a la requisitoria de colaboración de Abraham —fundador de la Sociedad de Berlín y presidente de la Asociación Internacional de Psicoanálisis desde 1914— el 9 de junio de 1925:

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. El Sr. Goldwyn se mostró al menos bastante inteligente como para centrarse en aquel aspecto de nuestro tema que puede ser objeto de una adecuada representación plástica, el amor (...) Naturalmente, estoy totalmente convencido de que Ud. mismo nunca aprobará nada que pudiera dar lugar a estas u otras objeciones similares. 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.

Tampoco deseaba tener nada que ver con la moda del peinado a lo *garçon* y, sin embargo, ambas novedades —dicho corte de pelo y las películas— le parecían algo inevitable, por más que rechazara que le involucrasen a él, como escribió con irónica resignación a Ferenczi, poco después (14 de agosto de 1925). Desde entonces, una avalancha de acólitos del psicoanálisis, más o menos ortodoxos, ha inundado las pantallas de cine con resultados muy heterogéneos, como veremos en esta pequeña muestra cuya selección ha tomado en cuenta la aparición en la pantalla del patriarca de los analistas. Quizás sus reticencias ante los magnates de Hollywood pudieran estar más que justificadas, a juzgar por la fría acogida que la cultura norteamericana y los medios más conservadores como *Current Opinion* dispensaron a los primeros psicoanalistas, Brill y Burrow, sospechosos de conexión con las vanguardias revolucionarias de las artes en las primeras décadas (surrealismo, cubismo, futurismo...) y el horror puritano a las exageraciones pansexualistas, que sólo se irían asimilando a partir de los años 30, y algo más tarde en el cine, con la época de esplendor que se produciría ya pasada la mitad de la centuria.



El acercamiento más riguroso al creador del psicoanálisis es *Freud, pasión secreta* (*Freud, the Secret Passion*, 1962) del norteamericano John Huston, que recurrió al atormentado Montgomery Clift para dar vida al científico vienés desde una perspectiva biopic que recogía la primera etapa de su trayectoria. El guión fue encargado a Jean Paul Sartre, pero el filósofo escribió un texto que hubo que abandonar porque exigía un film de dieciséis horas de metraje. La película

resulta interesante por el biografiado, aunque el esquema del discurso que esgrime resulta bastante abigarrado. *Freud, pasión secreta* narra la peripecia vital e intelectual del médico vienés durante el periodo de gestación del psicoanálisis; sus relaciones con Charcot y Breuer; el rechazo de que fue objeto por parte de la comunidad científica; el descubrimiento del inconsciente, del carácter sexual de la neurosis y del complejo de Edipo; el análisis bajo hipnosis y la libre asociación de ideas y palabras. El propio Huston presenta así su película:

“Cuando el gran astrónomo Copérnico privó al hombre de la idea de que la tierra era el centro del universo, lo atacaron ferozmente. Cuando Darwin situó al hombre en la escala de la evolución, también lo atacaron, porque el hombre no acepta fácilmente las verdades que hieren su vanidad.

Hoy en día, se ataca todavía al doctor Sigmund Freud porque destruyó otra de las ilusiones del hombre: que él domina las propias palabras y los propios actos. Freud nos demostró que todos tenemos una segunda mente, que funciona en un secreto total y ordena que la sigamos ciegamente: el inconsciente.

En esta película vemos que el doctor Freud, para descubrir estos hechos, descendió a una región casi tan oscura como el mismo infierno y cómo allí encontró la luz. Nuestra película es un análisis, paso a paso, de las vidas intensamente íntimas de la gente y de los misterios de la conducta humana que la sociedad no ha reconocido hasta tiempos recientes”.

Respecto de la virtualidad didáctica de esta película explica Huston en sus *Memorias*:

“La construcción de Freud escena por escena, o, más bien, idea por idea, seguía, (...), los pasos que dio Freud para elaborar la teoría del complejo de Edipo. Para mantener el interés, cada paso tenía que quedar muy claramente demostrado y ser perfectamente comprendido por el público. Era una historia de suspense intelectual, y no podía suprimirse ningún paso sin afectar a la lógica del conjunto. Había que educar al público en el transcurso de la película, pero el proceso didáctico tenía que permanecer integrado en el fluir de la línea argumental. Al público no le gusta que le digan que le están dando una lección cuando ha pagado para que le entretengan”.



Otro acercamiento al personaje se debe a la iniciativa del realizador norteamericano Herbert Ross, *Elemental, doctor Freud (The Seven Percent Solution, 1976)*, que contó para ello con un espléndido reparto: Nicol Williamson, Alan Arkin, Robert Duvall, Vanessa Redgrave, Laurence Olivier. Se trata de una comedia menor, pero sorprendente y nada despreciable, escrita por Nicholas Meyer sobre su propia novela: ni más ni menos que Sigmund Freud y Sherlock Holmes reunidos para investigar en común. El desarrollo de la trama permite numerosas anotaciones sobre ambos, así como una comparación muy sutil, de la que la perspicacia de Freud sale reforzada, mientras que el mito romántico de del sagaz investigador puede resultar desencantado. "Alguien —comenta José María Valverde— mezclaba una vez irreverentemente la imagen de Freud con la de Sherlock Holmes: el mismo ojo para llegar al diagnóstico del crimen; en el caso de Freud, de la mala acción que sólo a medias se ha conseguido olvidar o del mal deseo que no se quiere reconocer". Tanto Freud como el personaje creado por Arthur Conan Doyle son contrarios a todo lo que no sean hipótesis empíricamente demostrables siguiendo el método científico. En este sentido ambos comparten la moda del positivismo científico que caracteriza las últimas décadas del siglo XIX, ¿acaso no eran médicos?

También lo era el inquieto psicoanalista judío encarnado por Dudley Moore que examinamos a continuación, lo cual no le impide saltar por encima de las normas deontológicas de su juramento hipocrático, ni las más elementales reglas que protegen el sagrado diván del analista. En *Loco de amor* (*Lovesick*, Marshall Brickmann 1983), Saul Benjamín se siente perdidamente enamorado de una joven (Elizabeth McGovern) a la que atiende en su clínica, por lo que recibirá la visita del mismísimo espíritu de Freud encarnado por Alec Guinness, quien habrá de recordarle repetidamente en sucesivas apariciones las normas éticas que rigen el quehacer del analista; muy en particular las que separan al profesional del analizando, para no confundir el proceso natural del amor de la transferencia. Habrá de ser un supervisor de lujo ——precisamente John Huston, que en su película se esforzara por divulgar la grandeza del pensamiento de Freud—— quien asumirá el ridículo papel de conciliar de forma compatible los sentimientos humanos y la contratransferencia. Y así lo vemos esforzándose para avalar las extralimitaciones de su arbitrario pupilo ante la junta que debe examinar el caso y defender los intereses corporativos de la grey psicoanalista.

Y así, entre ataques a los tópicos más vulnerables que caracterizan a un gremio profesional que el film presenta como interesado y mercantilista, antes que abnegado y servicial, asistimos a una sistemática desacreditación de la tarea terapéutica de los encargados de velar por la salud mental, en clave de comedia corrosiva. Nada nuevo, si consideramos las habituales reticencias que, entre los propios profesionales, podían recogerse acerca del dudoso rango científico de una disciplina cuyo alcance resultaba casi imposible delimitar de la imagen pública que desde las pantallas trascendía:

*“...en las películas los malos psiquiatras tenían relaciones sexuales con sus pacientes y después los mataban, mientras que los buenos psiquiatras se dedicaban sólo a lo primero”.
(Psychiatric News, 4—2—1994).*

13. EL MANICOMIO EN EL CINE

Lúgubres pasillos y corredores inhóspitos, entre jaulas y rejas de las que salen manos agitadas y suplicantes, poblados de inexpresivos enfermos con llamativas estereotipias y estupor catatónico, mezclados con sujetos coléricos y agresivos que permanecen aherrojados mediante cepos y grilletes, mientras se escuchan gritos estremecedores que surgen desde lo más profundo de sus almas perdidas. Un ambiente terrorífico, apenas contenido con temple firme -a veces sádico y cruel- por toscos celadores de apariencia siniestra y rudos modales, látigo en mano. Ésta es la visión tradicional del universo asilar que el cine suele transmitir desde el reclamo inapelable de la pantalla: un infierno marginal donde se recluyen enfermos mentales incurables y sujetos peligrosos cuya imagen es deformada en extremo, con el fin de generar una inquietante expectación entre la audiencia.

El combate desigual entre la razón y la sinrazón vive en la claustrofóbica morada del manicomio su lucha más agónica, allí donde habita la locura entre tinieblas, doblegada por el poder de la ciencia médica. Éste es el fundamento último de la institución total encargada de mantener la cordura del orden social, mediante el control de las conductas desviadas de las normas del sistema. Pero sean cuales sean sus protagonistas y su momento histórico, los prejuicios hostiles y las actitudes de rechazo tienden a reproducirse en cualquier época; como en nuestros días, en los que el impacto negativo de la cultura audiovisual tiene resonancia inmediata entre los millones de pacientes psíquicos que, por todo el mundo, hoy reciben atención terapéutica. Y tampoco escapan a ello los psiquiatras encargados de su asistencia., que representan una figura fuertemente normativa de la que el cine a menudo se vale como referente cívico, cuando no como garante de una moral represora o, más recientemente, como exótico prototipo de las desviaciones más perversas. Así, el cine de manicomios termina por constituir un auténtico subgénero marginal, heredero del drama carcelario, pero con categoría propia de universo maldito que, si bien fue creado para encerrar la locura y preservar de sus peligros a la comunidad, añade la dimensión morbosa del desvarío y termina por dar cabida a la fantasía psychokiller más delirante. Sobre estos tópicos giran las escenas más llamativas, que suelen recrear locales insanos y tenebrosos, donde no desentona la apariencia lastimera o peligrosa de los locos, junto a la imagen denigrante de las bajezas de su condición humana. Al mismo tiempo, sus cuidadores y los médicos, como responsables de la ciencia psiquiátrica, tampoco salen

bien parados, al ocupar el lugar represivo y cruel de quienes asumen una función de custodia carcelaria antes que una tarea asistencial y terapéutica.

Esa es la visión que anticipa el primer film ocupado del asunto, *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene 1919), donde asistimos a una representación pionera del fenómeno descrito, que prefigura decisivamente ulteriores acercamientos al mismo tema. En pleno apogeo del psicoanálisis de Freud, los decorados laberínticos del hospital y sus personajes estilizados en clave expresionista, la atmósfera alucinatoria y la enrevesada trama parecen surgir directamente de las pesadillas más remotas de la mente del interno protagonista, quien no duda en señalar al médico director como causante de los crímenes que aterrorizan a la comunidad, valiéndose de sus poderes hipnóticos sobre la psique de un sonámbulo. Desde entonces, el loco, el manicomio y la peligrosidad son difícilmente separables de aquel escenario delirante y de la imagen esquizotípica del alienista instigador, sospechoso para el público de estar mucho peor que los enfermos a su cargo. Un estereotipo deformante que años más tarde serviría para una durísima parábola sobre la delación en tiempos de la Francia ocupada por los nazis, bajo el gobierno de Vichy, mediante la figura de un enigmático cuervo calumniador que llega a crispar a toda la población. Hasta que se descubre que el autor de los numerosos anónimos injuriantes, que van rubricados con el siniestro dibujo negro del pájaro de mal agüero y están sembrando la locura colectiva, no es otro que el director del sanatorio mental, supuestamente encargado de preservar el orden de la comunidad: *El cuervo* (*Le Corbeau*, Henry G. Clouzot 1943).



En la misma línea del gestor asistencial insano y perverso que maneja la institución a su antojo y utiliza a los internos en su provecho, sosteniéndose en lo peor de las concepciones más retrógradas y despectivas sobre los locos, aparece *Bedlam* (*Bedlam*, Mark Robson 1946), un film cuyo

interés es más histórico que cinematográfico al estar ambientada en uno de los primeros asilos mentales conocidos en Europa. Se trata de una puesta en escena del debate primordial sobre la condición moral de la locura y la supuesta degeneración

innata que podrían padecer los alienados -"auténticas fieras salvajes", para el boticario jefe-, por contraposición a las esperanzas de recuperación que cabría esperar de un trato digno y humano defendido por los filántropos del *non restraint*. En medio de una sórdida atmósfera de terror y violencia manicomial inspirada en los célebres grabados costumbristas con que Hogarth plasmó aquella realidad, la película transmite esta discusión tradicional a partir de las posiciones enfrentadas de sus protagonistas. Entre ellos destaca un principiante Boris Karloff, cuya peculiar fisonomía proclive a la especialización en papeles perversos nos permite adivinar qué clase de prejuicios se pretendían reforzar al elegir un actor de sus características. El mismo escenario que muchos años más tarde Coppola seguiría reproduciendo con los tópicos habituales en su colorista versión del mito de Drácula, a cuyo visionario servidor hace permanecer encerrado en un asilo de lunáticos. Indumentaria de diseño futurista para la autodefensa de los celadores, que se emplean a fondo en sus medidas de contención de los internos, mientras reconocemos a un perturbado Tom Waits sujeto con una sofisticada camisa de fuerza, que mantiene un soliloquio indescifrable dentro de su celda acolchada: *Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula, Francis Ford Coppola 1992)*.

No hacía falta retroceder hasta la Edad Media para conocer el horror de la rutina asilar. Dos años después de *Bedlam*, la cámara penetraba de nuevo en el manicomio para reproducir la imagen ancestral de la locura que, sin embargo podía encontrarse en las afueras de cualquier población occidental, en establecimientos públicos dirigidos bajo responsabilidad del estamento médico. Basada en una novela autobiográfica, *Nido de víboras (The Snake Pit, Anatole Litvak 1948)* supuso una cruda denuncia del sufrimiento psíquico y la violencia institucional que pervivía en el interior de los sanatorios mentales, aunque en este caso la protagonista tuvo la oportunidad de recuperarse plenamente gracias a una adecuada asistencia, hasta hacer público su emotivo testimonio con notable éxito. También la actriz encargada de recrear su experiencia, Olivia de Havilland, fue premiada con un Oscar por su meritorio trabajo al poner rostro humano a la locura y popularizar una visión más positiva de este universo maldito y enajenado. El mismo horror que habrían de reflejar películas como la francesa *La cabeza contra la pared (La tête contre les murs, Georges Franju 1958)* y la célebre *Corredor sin retorno (Shock Corridor, Samuel Fuller 1963)*, ambas con imágenes inolvidables. Se trata de filmes de denuncia de este submundo marginal y desconocido, que suele provocar el miedo y el rechazo, cuando no la compasión lastimera de quienes arrastran un suplicio de por vida, proporcional a las maldiciones contenidas en los

terribles designios conocidos desde los tiempos más antiguos. Al final del film se lee una cita de Eurípides cargada de crueldad premonitrice, que resume todos los prejuicios: "A quien los dioses quieren castigar, primero lo vuelven loco".

Por eso es tan frecuente que los protagonistas de películas ambientadas en el manicomio acaben mal sus experiencias transgresoras, como si fuera el precio obligado a pagar por la osadía de haber profanado el santuario reservado a los desvaríos, donde no son bien recibidos intrusos ni suplantadores. Así ocurre al excéntrico poeta encarnado por Sean Connery en *Un loco maravilloso* (*A fine madness*, Irving Kershner 1966), que representa el arquetipo de individuo adorable, genial e incomprendido, cuya conducta y relaciones exceden con mucho los límites de la sociedad conservadora que no duda en someterle a los duros métodos de contención de la maquinaria manicomial; hasta llegar a la lobotomía, que señala el expeditivo final de sus excesos. También la escritora neozelandesa Janet Frame hubo de sufrir la crudeza del aparato institucional durante su prolongado e injusto internamiento, mediante el empleo abusivo de sismoterapia electroconvulsiva y librándose *in extremis* de ser sometida a una lobotomía frontal gracias a su providencial reconocimiento literario. Su caso es representado como un clamoroso ejemplo de falta de rigor científico y mala praxis médica, según se desprende del film *Un ángel sobre mi mesa* (*An angel at my table*, Jane Campion, 1991), basado en su testimonio autobiográfico.

Una peripecia semejante se reconstruye en la cinta protagonizada anteriormente por Jessica Lange, pletórica en su identificación con Frances (*Frances*, Graeme Clifford, 1982). Se trata de una recreación de la vida de la actriz Frances Farmer, quien pagó cara su rebeldía al *star system* impuesto por Hollywood a través de su durísima experiencia de reclusión asilar, narrada aquí sin evitar los detalles más crudos, hasta la incisión transorbital del escoplo del neurocirujano que señala bruscamente su normalización definitiva. El mismo sacrificio ritual que recorrería otro interno mítico en una celebrada película manicomial, quizás la más popular de cuantas se hayan esforzado en denunciar el horror y la violencia intramuros desde una perspectiva crítica: *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One flew over the cuckoo's nest*, Milos Forman 1975). Sin duda el éxito de la novela contracultural de Ken Kesey y la elección del versátil Jack Nicholson para el papel del interno protagonista, fueron decisivos para explicar el éxito de taquilla y galardones obtenidos en la ceremonia de los Oscars. Hasta el extremo de lograr la identificación del público con este héroe antiinstitucional, a fin de cuentas un simulador de perfil psicopático, excombatiente de Corea inadaptado en su retorno a la anomia social, que encuentra en la subversión del

régimen asilar la causa de su vida por la redención de los dementes. El carismático McMurphy contra la supervisora Ratched: la locura como fuerza liberadora contra la represión de la razón y el orden custodial, que deberá prevalecer a toda costa, incluso con la aniquilación final del disidente.



Pero si no era bastante la poderosa asociación de psicopatía y amotinamiento libertario contra la aburrida rutina del modelo asilar, un paso más allá encontramos un diabólico experimento

psicogenético en la poderosa figura del Dr. Hannibal Lecter, un endiabrado compendio de las más retorcidas perversiones al servicio de la causa del mal que deja al mítico Caligari para las atracciones de feria. De hecho *El silencio de los corderos* (*The Silence of Lambs*, Jonathan Demme 1991) ha inaugurado una popular saga de antropofagia selecta con notable éxito de taquillas, directamente proporcional al desprestigio del universo psiquiátrico. Porque aquí la personalidad vesánica y la habilidad cualificada del especialista conocedor de los aspectos más recónditos de la enfermedad mental coinciden en una retorcidísima aleación de psiquiatra/psicópata, hasta crear un personaje aberrante capaz de elevar el canibalismo sofisticado a la categoría de las bellas artes. Y la consecuencia más inmediata en la cultura de masas es que, ahora, el loco y su terapeuta caminan por un mismo laberinto de prejuicios y estereotipos adversos, pero amistosamente cómplices.

14. JUNG EN EL CINE

Jung en el cine no—documental



TITULO ORIGINAL: *Cattiva*. **AÑO DE PRODUCCION:** 1991. **PAÍS:** Italia. **DIRECTOR:** Carlo Lizzani. **GUIÓN:** Francesca Archibugi. **INTERPRETES:** Julian Sands, Giuliana De Sio, Milena Vucotic. **DURACION:** 99 m.



TITULO ORIGINAL: *Prendimi l'anima*. **AÑO DE PRODUCCION:** 2003. **PAÍS:** Italia—Francia—Inglaterra. **DIRECTOR:** Roberto Faenza. **GUIÓN:** Roberto Faenza. **INTERPRETES:** Iain Glen, Emilia Fox, Craig Ferguson, Caroline Ducey, Jane Alexander, Michele Melega, Daria Galluccio. **DURACION:** 90 m.

Deseoso de demostrar que el psicoanálisis no se limitaba al círculo de judíos vieneses, Freud postuló al suizo Carl Gustav Jung, a quien había conocido tres años antes, como primer presidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional, fundada en el Congreso de Núremberg de 1910. Los dos trabajaron con denuedo para hacer progresar la nueva ciencia, el maestro desde Viena, el discípulo (y casi hijo putativo) desde la Clínica Psiquiátrica de Burghölzli, cercana a Zúrich. En 1913 ambos librarán una de las más

célebres y encarnizadas disputas de la historia intelectual del pasado siglo. A partir de entonces Jung seguirá en solitario una personalísima carrera que acabará por convertirlo en un vidente y taumaturgo de fama mundial. No será ésta la primera escisión dentro del movimiento psicoanalítico, cuya institucionalización fue seguida por la transformación de las divergencias en disidencias. Tampoco sería la última.

En 1991 Carlo Lizzani (1922), uno de los primeros representantes del neorrealismo, lleva por primera vez a la pantalla un caso narrado por Carl Jung en su autobiografía, a partir de un guión escrito por Francesca Archibugi, que apenas dos años después rodará *La gran calabaza (Il grande cocomero)*, una cinta inspirada en las experiencias del neuropsiquiatra infantil Marco Lombardo Radice. La película *Cattiva* cuenta la historia de Emilia Schmidt (Giuliana de Sio), una rica y atractiva dama suiza afectada de una presunta esquizofrenia, que ingresa en el hospital para enfermos mentales de Burghölzli, donde el joven doctor Jung (Julian Sands), todavía bajo la égida de Freud, la libera de un lacerante e injustificado complejo de culpa nacido a raíz de la muerte de su hija. El filme está bien ambientado y primorosamente interpretado por De Sio, que sería galardonada con el Premio David di Donatello a la mejor actriz por este trabajo.

El también italiano Roberto Faenza (1943), conocido en España por su versión cinematográfica de la novela de Antonio Tabucchi *Sostiene Pereira* (1996), reconstruye en *Prendimi l'anima* (2002) la historia de la relación entre Jung (Iain Glen) y Sabina Spielrein (Emilia Fox), una judía rusa de 19 años que ingresa en la Clínica Psiquiátrica de Burghölzli en 1904 con una complejísima neurosis (escribirá Jung a Freud, en marzo de 1909), que tratará con éxito en apenas unos meses el joven analista zuriqués con procedimientos terapéuticos poco ortodoxos (por ejemplo, se le ve utilizar el método asociativo con el auxilio de un psicogalvanómetro). El relato discurre en dos planos temporales, uno hace foco en la dramática vida de Sabina, que tras su curación, y convertida una psicoanalista de renombre, regresa a la Unión Soviética de Lenin, donde funda una escuela para niños en la que pretende implantar un nuevo tipo de educación libre de temores y represiones (la cinta incluye una entrevista con el único de los alumnos de Sabina Spielrein que sobrevive) antes enfrentarse contra el régimen de Stalin y morir junto con sus hijas fusilada por los nazis tras la toma de Rostov (1942); el otro, se centra en las peripecias de una periodista que viaja a la Rusia actual tras las huellas de la enigmática Spielrein.

La relación de Jung con Sabina nos revela a un hombre ardoroso y seductor, que

no vacila en dejarse arrastrar por la pasión amorosa hasta que ve peligrar su carrera, haciendo caso omiso a uno de los principales tabúes del freudismo: el del amor de transferencia. El *anima* del título remite abiertamente al nombre que, entre los arquetipos de Jung, recibe el principio femenino que se encuentra en todo hombre, frente al *animus* o principio masculino que se halla en toda mujer. Con ambos términos (*anima—animus*), Jung quiere indicar la imagen contrasexual inconsciente que se halla presente en todo ser humano. Según el psiquiatra Aldo Carotenuto, que publicó por primera vez el diario de Sabina (*Diario di una segreta simetría*, 1980), la famosa teoría de Carl Gustav Jung sobre el espíritu femenino y masculino fue desarrollada en consonancia con las ideas concebidas por Spielrein. “El material con que contamos — explica Bruno Bettelheim en el prólogo a la edición española del libro de Carotenuto (Ed. Gedisa, Barcelona 1984)— no deja ningún lugar a dudas sobre el hecho de que Jung descubrió en Sabina Spielrein su propia anima, la imagen del alma de la mujer en el inconsciente del hombre, y fue entonces cuando concibió su idea sobre el papel fundamental que desempeña el *anima* en la vida del hombre. Así Sabina Spielrein fue, si no la creadora, la persona que inspiró el concepto de *anima*. Sobre todo esto nos ilustra el libro de Carotenuto, donde también se destaca la gran contribución que Spielrein hizo al sistema freudiano maduro. Pocos años antes de que Freud incorporara a su sistema el concepto del instinto de muerte y le asignara un papel fundamental, Spielrein escribió y publicó en el *Yearbook for Psychoanalytic and Psychopathological Research* de 1912 su trabajo original sobre la destrucción como la causa de la creación, en el que presenta por primera vez dentro del marco del psicoanálisis sus ideas sobre el instinto de destrucción o de muerte, y su compleja e inextricable relación con el instinto sexual. En 1911, Spielrein ya había presentado las ideas que conforman la esencia de este trabajo a Freud y al grupo psicoanalítico de Viena”.

Preguntado por la RAI si no piensa que la figura de Jung resulta demasiado negativa y débil en su película, Faenza ,que había estado en Rusia con la productora Elda Ferri contactando a una sobrina de Sabina, Menilche Spielrein, quien había encontrado un material inédito necesario para la concreción de la película, responde: “Jung pienso que era así. Sabina no fue la única paciente con la cual tuvo una historia, además su debilidad es evidente. (..) En esta historia de amor, Jung finalmente parece casi convertirse en el paciente de su ex—paciente, y esto me parece interesante. Para mí, Jung, como otros psicoanalistas, es el verdadero enfermo. Sabina es tratada y se cura, él, por el contrario, no”. Un periplo más exhaustivo por la cinematografía de los realizadores directamente influidos por la psicología analítica junguiana debería detenerse en filmes

como *Fellini ocho y medio* (*Otto e mezzo*, 1963), un recorrido por los sueños y la memoria subjetiva del maestro italiano, declarado admirador del zuriqués, o *Persona* (*Manniskoätarna*, 1966), de Ingmar Bergman, la historia del desesperado duelo de identidades que libran Elizabeth Vogler (Liv Ullman), una actriz aquejada de una enigmática crisis mental cuyos principales síntomas son la mudez y una lasitud casi catatónica, y Alma (Bibi Andersson), la joven y hermosa enfermera que la cuida. Tanto el título como el nombre de la protagonista aluden al conflicto entre la persona (la máscara social) y el alma (el subconsciente), conceptualizado por Jung. Como ha escrito Susan Sontag, con su proverbial lucidez: “Es igualmente apropiado decir que *Persona* narra el duelo entre dos partes míticas de un solo yo: la persona corrompida que es artista (Elizabeth) y el alma ingenua (Alma) que sucumbe al entrar en contacto con la corrupción”.

Carl Gustav Jung en el cine documental



Esta "entrevista inédita, descubierta y restaurada, a Carl Gustav Jung, filósofo de prestigio, conocido por ser el principal opositor a las teorías de Freud" –según se anuncia en la contracarátula del DVD– recupera un documento filmado en 16 m/m en septiembre de 1957 en la Universidad de Houston. El material filmico, censurado en numerosos países, hasta terminar extraviado en un almacén de América Central, ha sido rescatado, reconstruido y restaurado por el cineasta Salomón Shang, todo un experto en el género documental como ya ha demostrado en *Después de la luz* y *Madre Cuba*. Filmada en

blanco y negro y subtitulada, la realización consiste en tan solo dos o tres cambios de ubicación de cámara y de plano. Se trata, sin duda de una singular producción dentro del panorama general del cine español: una cinta que muestra durante 76 minutos a uno de los más controvertidos pensadores del siglo XX repasando ante la cámara sus principales teorías y contraponiéndolas a las de Sigmund Freud, lo que según parece ocasionó la censura original del film.

Suele decirse, y en eso la publicidad que acompaña a la película no es una excepción, que Jung fue menos científico y más propenso a la filosofía, la religión y el misticismo ("El Cristo ario", lo llama Richard Noll en una importante biografía) que el pragmático Freud. Sin embargo, en algunos sentidos Jung tuvo una experiencia psiquiátrica más empírica que el fundador del psicoanálisis, porque en 1900, cuando acabó sus estudios en la Universidad de Basilea, comenzó a trabajar en la clínica Burghölzli de Zürich, dirigida por el insigne Eugen Bleuler, que acuñó el término "esquizofrenia" en 1908. Fue él el que le pidió una reseña de *La interpretación de los sueños*, que acababa de ver la luz. Allí se topó en 1904 con una paciente rusa, llamada Sabina Spielrein, que sufría una "complejísima neurosis" (escribirá Jung a Freud, en marzo de 1909) y comenzó a experimentar con los métodos del "psicoanálisis" tal como los interpretó a partir de las descripciones de Freud. La historia de la turbulenta relación de Jung y Spielrein ha sido llevada al cine por Roberto Faenza en *Prendimi l'anima* (2003) y comentada en esta misma página (Jung en el cine no—documental). Después de conocer al suizo en 1907, Freud, deseoso de demostrar que el psicoanálisis no se limitaba al círculo de judíos vieneses, postuló al ario Jung como primer presidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional y ambos trabajaron juntos para hacer prosperar la nueva causa, hasta que en 1912—1913 libraron una de las más célebres disputas de la historia intelectual que acabó en ruptura. A partir de entonces, Jung siguió su camino. Aunque compartían la convicción de que el inconsciente es un elemento psíquico determinante —si bien para el suizo no era como para el vienes la fuente de impulsos salvajemente antisociales, sino de mitos o "arquetipos" nutritivos— y de que en los sueños reside la clave del contenido inconsciente, sus diferencias eran de fondo.

En esta entrevista del 57, los contrapuntos a Freud son constantes: cuando habla de la libido sexual, Jung, que asigna menos importancia a la represión sexual y a las experiencias infantiles como origen de las perturbaciones mentales, aclara que para los grupos humanos primitivos ese no es un problema y que anterior a la necesidad sexual es el instinto de nutrición. El sexo es fácil, lo tienen cerca, dice, no es un problema, pero la manutención sí es un auténtico desafío. Y continúa explicando que los poderosos en el

mundo empresarial y político a menudo no tienen actividad sexual porque desplazan su interés a la acumulación de bienes o de poder, para ellos es prioritario "el poder tribal". También arremete contra el llamado trauma del nacimiento, mantenido por Freud, porque, si es algo común a todos, no puede ser una excepción y por lo tanto carece de sentido hablar de trauma. Trauma sería caer excepcionalmente al suelo desde el cielo si la cigüeña abriera su pico, pero no es el caso. El nacimiento es algo común a todos, y en ese sentido es poco traumático. "Nacer es sólo un hecho. Es muy importante para un ego nacer; si no, no sería un ego", ironiza. Repasa la naturaleza del inconsciente e insiste, varias veces, que de él poco podemos saber dada su naturaleza inconsciente: "No tiene objetos, no es visible, acerca de él sólo podemos hacer inferencias". Pero la estrella del film es junto a la del inconsciente, su teoría de los arquetipos. Para Jung existe un "inconsciente colectivo" que se halla presente en los motivos mitológicos, los cuentos de hadas, el arte y la poesía, así como en los sueños y en la conducta consciente. Los arquetipos, esquemas de comportamiento heredados a los que define en la película como "una especie de drama abreviado", aparecen en las grandes religiones y en la literatura. Los grandes "mitos", que expresan el lenguaje de la mente en su nivel más profundo y se asientan en la vida colectiva de la humanidad, satisfacen instintos fundamentales. De todos esos arquetipos, El "complejo de Edipo" es el primer arquetipo y el único que Freud ha descubierto, pero hay más.

En el tramo final de la entrevista, Jung pasa revista a algunos de los conceptos claves de su psicología. Explica qué son el "ánima", "lo femenino en el hombre", y el "ánimus", "lo masculino en la mujer". Define "persona", que se corresponde aproximadamente con el "super yó" de Freud, como "el resultado de las demandas sociales y el compromiso con lo que a uno le gustaría ser o parecer"; es, en definitiva, la suma de la presión social y las expectativas o deseos que uno tiene, pero, aclara, "esa no es la personalidad real". La "persona" es nuestro rol social —y pone el ejemplo del médico, el catedrático, el cura...— el papel que la sociedad espera que juguemos, una máscara artificial de la personalidad (Cf. el comentario a *Persona* (*Manniskoätarna*, 1966), de Ingmar Bergman en Jung en el cine no—documental). Ilustra su clasificación de los tipos de personalidad en "extrovertidos" e "introvertidos", con sus correspondientes subdivisiones y concluye refiriéndose al siempre espinoso asunto de la "transferencia" como "una relación emocional entre paciente y médico que funciona como un sustitutivo del padre o de la madre": "mis paciente", apostilla, "se entregan ellos mismos con la esperanza de que yo pueda tragar con sus cosas".

Gracias al minucioso trabajo de restauración acometido por Salomón Shang, con

esta "película psicoanalítica" disponemos hoy de un material realmente interesante para conocer a través de su propia voz las ideas de uno de los grandes pensadores del siglo XX; acaso con Freud, al que amó y denostó a partes iguales, el que más ha llamado la atención sobre esa esfera extraña y fascinante que se encuentra en el interior de cada sujeto, ese "uno mismo" del que el "ego" es sólo su parte consciente.

15. EL REY LOCO: VARIACIONES CINEMATOGRAFICAS SOBRE EL LUIS II DE BAVIERA

Nacido en 1845, el príncipe heredero de la dinastía bávara fue educado con la tradicional rigidez de su estirpe prusiana, pasando la mayor parte de su juventud en el interior del castillo de Hohenschwangau, custodiado por la imponente presencia de las montañas alpinas, entre lagos azules, verdes praderas y cumbres nevadas, en el corazón de Europa. Allí se desarrolló su interés por el teatro y las artes, cultivando su sensibilidad poética con el privilegio de las visitas de Hans Christian, cuyos cuentos pudo escuchar de la voz del autor danés, rodeado de paredes decoradas con pinturas murales que recogían escenas de la mitología germánica y sus héroes principales. Pero sin haberse aún desprendido del influjo de las leyendas celtas y la búsqueda del Santo Grial, de la épica de los caballeros andantes y los idilios imposibles, cuando todavía anhelaba emular al heroico Lohengrin transportado por un cisne desde un más allá por el que estaba prohibido preguntar, su fantasía se vio interrumpida al descender bruscamente a la realidad. Apenas cumplidos los dieciocho años, aquel príncipe soñador hubo de subir al trono urgido por la prematura muerte de su padre, Maximiliano II.

A pesar de que su frágil temperamento, hipersensible y propenso a la melancolía, entre súbitos cambios de humor y arrebatos imprevisibles, no parecía el más apropiado para asumir la difícil tarea de gobierno que su país necesitaba en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX, en pleno apogeo de las luchas revolucionarias y la consolidación de las nuevas nacionalidades. Así que el joven rey permanecía al margen de la dura pugna que se libraba entre Francia y Prusia por la remodelación del mapa europeo, absorto en su busca del ideal de la belleza, que sólo encontraba en el esplendor remoto de la corte del Rey Sol y su palacio de Versalles, o en el universo sublime de la música de Wagner, donde creía percibir el trasfondo sonoro de los mitos fundacionales. Precisamente su rendida devoción filial hacia este último sería uno de los aspectos más llamativos de su personalidad psicopatológica, que el compositor germano no dudaría en aprovechar de forma interesada, explotando la magnanimidad de su mecenazgo. También la ambigüedad íntima del joven rey, que postergó varias veces el anunciado compromiso con su prima Sofía — hermana de Elisabeth, la famosa emperatriz de Austria— Hungría—, constituyó un permanente motivo de tormento en su espíritu inestable y

tumultuoso, como queda recogido en sus diarios, hasta que mucho después diera rienda suelta a su reprimida homosexualidad, no sin hondos sentimientos de culpa. Su megalomanía queda acreditada de forma bien elocuente a través de la ruta arquitectónica de los castillos construidos en Baviera, que hoy permiten reconstruir su trayectoria delirante: Neuschwanstein, como surgido de un cuento de hadas, elevado sobre un espolón casi inverosímil, desde donde desafía como un cisne altivo y gigantesco la suntuosidad del vecino palacio paterno; Linderhof, reliquia rococó entre imponentes juegos de agua y jardines fantásticos y Herrenchiemsee, remedo de Versalles, que no pueden eludir la indisimulada influencia de aquel derroche de lujo, ya para entonces periclitado y obsoleto. Su alejamiento de la realidad exterior, de las intrigas de la corte y del sentir ciudadano, de los gastos sin medida y despropósitos que impulsaban sus continuos caprichos, fueron rodeando la figura del monarca de una aureola maldita, que se acrecentaba con el descontento popular en la calle y la pérdida de influencia en la esfera política.

Así que este personaje excéntrico, que habitaba en un mundo de sueños, como afirmaba su prima Elisabeth para descartar que estuviera afectado del germen de la locura atribuido a su dinastía, reúne sin embargo no pocos ingredientes de los que componen una historia clínica, por más que estuvieran entreverados de poesía y adornados de talento en pos de una suprema belleza. Su conducta ciclotímica, desordenada y manierista, estaba repleta de impulsos arbitrarios y arrebatos infantiles que sólo resultaban soportables por su condición real, en la intimidad servil de sus criados, los cuales veían pagada magnánimamente su complicidad participando en desvaríos colectivos de forma sumisa, cuando no severamente reprimidos con raptos de violencia. Incluso su bello físico llegó a experimentar una visible transformación que le llevó desde la atractiva figura de caballero de la Orden de San Jorge envuelto en su manto de armiño, tan celebrada por sus súbditos como por la realeza europea, hasta el abandono progresivo de su cuerpo en su higiene y cuidados más elementales, paralelo a la incomunicación autista y el enclaustramiento que mantenía entre rituales, alucinaciones y soliloquios en la intimidad de sus aposentos.

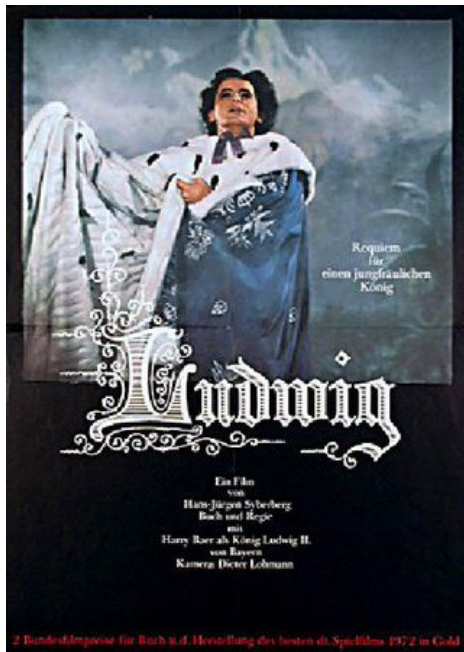
Hasta que el gobierno bávaro hubo de tomar la iniciativa de destronarle por la evidencia inaplazable de su trastorno mental —paranoia— que el eminente psiquiatra Bernhard von Gudden —director del asilo de Wernerk, pionero de la rehabilitación asistencial en Alemania—, fue encargado de diagnosticar junto con otros alienistas. Su peritaje, controvertido por las irregularidades técnicas en las que debió producirse —a través de fuentes indirectas y de informantes interpuestos por la inaccesibilidad del

soberano—, sirvió para justificar la incapacitación real y su deposición inmediata para nombrar un regente. Pero von Gudden era un afamado médico del alma, partidario de las orientaciones respetuosas con la libertad del enfermo mental y los beneficios terapéuticos del *non restraint* que propugnaban Conolly y los psiquiatras progresistas formados en los principios del tratamiento moral y reeducador de los trastornos psíquicos. Y así lo defendió hasta encontrar la muerte ahogado junto al rey demente, en el paseo nocturno a orillas del lago Starnberg que ambos emprendieron por última vez, siguiendo la expresa voluntad del monarca, en un suceso que todavía hoy permanece rodeado de un halo de misterio, tras haber sido motivo de las hipótesis más diversas, desde el asesinato por conspiración política hasta el suicidio en plena enajenación.

Este trágico final contribuyó sin duda a consolidar a Luis II como arquetipo de "el rey loco", empeñado en una imposible armonía entre la realidad y el deseo que le llevó a confundir la vida con el arte, su razón de existir. Por eso su romántico protagonista trascendió las páginas de la historia para alcanzar la leyenda, transfigurado en personaje literario que surcaba la noche en trineo al claro de luna llena, como aquellos héroes míticos que fundaron su adolescencia. También el cine supo captar el innegable interés de su figura, sucediéndose los ensayos de representación iconográfica en la pantalla desde perspectivas bien distintas. Destacamos tres de ellas, las más importantes, dejando de lado aquellas que incluyen su participación colateral como príncipe azul figurante en los relatos de amoríos y cinema rosa propios de la saga Sissí, que tanto éxito alcanzaran durante los años cincuenta.

El rey loco (Ludwig II, Helmut Käutner 1954) se puede alinear, precisamente en esta orientación costumbrista, poco respetuosa con los hechos históricos, que hace girar el argumento narrativo en torno a los devaneos de un joven rey atolondrado y caprichoso, en manos de su prima Elisabeth, emperatriz de Austria—Hungría y experta concedora del corazón de los hombres. Mayor interés presenta Hans—Jürgen Syberberg en su recreación del personaje *Luis, Réquiem para un rey virgen (Ludwig, Requiem für einen Jungfräulichen König, 1972)*.

Se trata de una obra de mayor altura, tanto temática como artística, de mucha mayor complejidad ideológica y cultural, que raramente puede encontrarse en el circuito del cine comercial. A través de este film de apariencia kitsch y colorido de opereta



experimental, que no enmascara en absoluto su calidad estética, asistimos a una lúcida reflexión dialéctica sobre las convulsiones de la historia alemana en la época de las revoluciones burguesas, hasta desembocar en los años treinta del pasado siglo XX. La primera parte, La Maldición, alude a la semilla de maldad introducida en la corte bávara por la denostada Lola Montes y su adúltera relación con el abuelo de nuestro héroe, el monarca Luis I, que predispone al segundo episodio conmemorativo, Yo fui una vez, hasta culminar con un epílogo o recapitulación del oratorio, que sigue el

esquema melodramático de una obra de Wagner narrada en un total de 28 capítulos descriptivos. De innegable factura teatral, las escenas se suceden en la narración fílmica intercaladas con postales modernistas y otros recursos iconográficos, que dan entrada a los versos de Brecht y el pensamiento de Nietzsche, mientras la música wagneriana sirve de trasfondo a las raíces mitológicas del nazismo y la barbarie institucionalizada. La locura individual del joven rey sirve así de excusa expiatoria para la reflexión psicodinámica sobre la alineación colectiva en torno al caudillismo mesiánico y la irrupción de la locura de masas. De este modo se tiende un hilo conductor en clave analítica que va desde el declive del imperio austro—húngaro a la consolidación de la gran Alemania; desde Bismarck, el canciller de hierro que prefigura la predestinación del sueño alemán, hasta el delirio megalómano de Hitler.

El mismo año se rodaba una de las obras más ambiciosas del genial Luchino Visconti, que completaba su trilogía alemana: *Ludwig II (Luis II de Baviera, 1973)*. Se trata de una espléndida recreación de aquel universo desaparecido en el que los poderes tradicionales (aristocracia, ejército, clero...) asisten a su inevitable declive histórico con toda la fastuosidad de su decadencia estética y ornamental, la cual discurre paralela al derrumbe físico y moral del personaje real que lo representa. Luis II surge así como epígono de la monarquía absoluta en vías de extinción, por más que encarnara su propia negación al desentenderse de su rol ejecutivo para erigirse en un mero protector de las

artes. A pesar de que su condición de mecenas no fuera reconocida como hubiera deseado, ni por la corte, ni siquiera por su artista predilecto, Richard Wagner, que no sale bien parado en la versión de Visconti —hipócrita y aprovechado—, al llegar a calificar al monarca ausente como *"joven descerebrado, el último lunático de una familia de lunáticos"*.



De este modo, el severo juicio del genio alemán dejaba traslucir el influjo de la teoría etiopatogénica de la degeneración, entonces en boga en el contexto del alienismo europeo, a partir del caso singular de los Hohenzollern que gobernaban

a sus súbditos durante diez largos siglos de linaje endogámico. La película intercala con parsimonia historicista —a lo largo de cuatro horas de metraje original— las sucesivas intervenciones de los miembros de la comisión encargada de examinar la capacidad del rey para ejercer su alta responsabilidad, con el desarrollo cronológico de su vida y acontecimientos, que son recreados con meticulosidad esteticista y una acertada selección musical, hasta llegar al dictamen pericial de los expertos que concluyen el carácter crónico e incurable de su patología mental. Las escenas siguientes alcanzan el punto álgido de una trayectoria fatal que va desde las primeras tinieblas de una psique inestable hasta el desmoronamiento de su frágil equilibrio y el dominio final de la locura, entre tristes acordes wagnerianos, que son representados con toda la grandeza de una tragedia clásica dictada por un destino inevitable, lejos del alcance de los hombres.

16. ALCOHÓLICOS DE PELÍCULA



Desde los tiempos más remotos, los hombres han venido recurriendo a estímulos artificiales para ayudarse a sobrellevar su existencia íntima, buscando en la naturaleza sustancias psicoactivas que le ayudaran a evadirse de la rutina cotidiana. Quizás sea el alcohol la más popular de todas ellas y la única permitida en la cultura occidental, aunque su

empleo y comercialización se vean restringidos cada vez más por las consecuencias más graves de las extralimitaciones de muchos consumidores. Y sin embargo, los ritos de ebriedad mediante bebidas alcohólicas y licores destilados constituyen una poderosa tradición de catarsis colectiva, destinada a menudo a conjurar desgracias o a purificar impiedades, participando en ceremonias públicas con intenciones sagradas o festivas. Estos encuentros rituales de embriaguez concelebrada alcanzaban a menudo la categoría de un trance extático de utilidad terapéutica, como podemos encontrar tanto entre las tribus animistas y en la antigüedad clásica, como entre las culturas precolombinas, o incluso en el pensamiento mágico supersticioso del medioevo que sobrevivía oculto al nuevo orden cristiano.

Recordemos que el vino había servido de vínculo de comunión secreta en las catacumbas, como seguiría sirviendo para la hermandad de correligionarios y concelebrantes en muchas otras convocatorias cívicas. También la cerveza y los aguardientes favorecían los festejos en palacios y tabernas, o servían de remedio por sus efectos psicotrópicos en hospicios y boticas, y constituían una popular medicina en las casas particulares. Existe, por otra parte, una interpretación alternativa del empleo de dichos recursos que ha generado multitud de reglas prohibitivas, cuyo desencadenante suele ser la transgresión del orden ciudadano y las buenas costumbres, a lo cual se muestran particularmente sensibles los sectores más puritanos y conservadores. Así se viene repitiendo este drama maniqueo que resulta tan común desde los pasajes más conocidos de la Biblia hasta nuestros días. Prohibidas las anteriores drogas, quedaba el alcohol como recurso más popular y asequible en el mundo occidental, favorito entre la población blanca de origen europeo desde sus remotas raíces como agua de la vida —

aqua vitae — oculta en numerosas especies vegetales, hasta las más alambicadas formas de destilación etílica. Y como los demás productos psicoactivos, tampoco había de escapar a la ambigüedad normativa que oscila entre la permisividad del libre albedrío y el rigor del prohibicionismo fundamentalista. Recurriremos de nuevo a la valiosa utilidad del cine como elemento didáctico que recoge esta dualidad y ofrece un soporte inmejorable para la visualización total de la experiencia clínica, que se enriquece además por la posibilidad de recrear el marco ambiental y los condicionamientos sociofamiliares donde el caso se presenta, como podemos indagar a través de algunos personajes de película.

Los comienzos del cinematógrafo recogen perfectamente esta ambigüedad moral, que constituye un reflejo aproximado del momento sociológico y la cultura de su tiempo, enmarcados en el contexto de la situación política. Así encontramos filmes tempranos de vocación claramente educativa, como *Las víctimas del alcohol* (*Les victimes de l'alcoholisme*, Ferdinand Zecca 1902) y *La rehabilitación de un alcohólico* (*The Dunkard's Reformation*, David Wark Griffith 1909). Se trata de un valioso testimonio audiovisual acerca de los estragos del hábito bebedor entre los sectores más míseros del proletariado industrial del siglo XIX y los años previos a la primera guerra mundial, de manera semejante al realismo crudo y la crónica social que componía la novela naturalista; el mismo ambiente donde tuvieron su fundamento las tesis de la medicina degeneracionista, de tanta influencia en la psiquiatría de la época. Por detrás del simpático borrachín que el cine a menudo nos muestra, abrazado a la farola y hablando con su sombra mientras trata de introducir la llave en su cerradura, hay algo más que una figura cómica que dice las verdades más sinceras en plena cogorza desinhibida.

Muchos otros bebedores tratan de escapar a su miseria cotidiana entre arrebatos de violencia marginal y delirios celopáticos que surgen como invención de una realidad alternativa allá donde no alcanza la picaresca suburbial que los sostiene. Con frecuencia arrastrando a los suyos en un descenso vertiginoso hacia el caos y la podredumbre, como en la familia irlandesa que vemos descomponerse en *Lazos humanos* (*A Tree Grows in Brooklyn*, Elia Kazan 1945), una verosímil crónica impresionista de la inmigración menos favorecida. También el maestro George Cukor había practicado la fina disección de una acomodada familia norteamericana en uno de sus primeros trabajos, *Cena a las ocho* (*Dinner at Eight*, 1933), que constituye un retrato de la alta burguesía desde la provocación de un miembro alcohólico, en clave de psicodrama. Los años de la *Ley Seca* recogen todas las contradicciones de esta dialéctica enfermiza entre la rígida reeducación moralizante y la ambición insaciable a costa de la salud pública, como

testimonian el cine negro y la época dorada de los *gangsters*: un auténtico compendio de psicopatología social por el que desfilan tipos corruptos y personajes psicopáticos a ambos lados de la débil frontera entre la anormalidad y la delincuencia.

También el género *western* nos trae el recuerdo de algún beodo memorable, capaz de pasar de villano a héroe sin abandonar su habitual dipsomanía, como es el caso de Thomas Mitchell, el secundario de lujo que alcanzó su momento de gloria en *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford 1939), un clásico del género que habría de patentar ese tipo de personaje como referente obligado para los demás. Eran tiempos duros para salir adelante, y casi todo lo que hubiera de decidirse encontraba su obligado trasiego en la taberna, más que un lugar de evasión, un foro imprescindible de debate, al calor de las copas, las damas de compañía y el azar de los naipes. Allí reinaban atípicos personajes, últimos representantes de un Far West en declive, como la andrógina Calamity Jane, ambidiestra con las pistolas y el bourbon en la gestión del burdel de su propiedad, para poner a raya a los parroquianos más revoltosos; o el legendario Roy Bean, que durante dos décadas tuvo instalado su despacho directamente en el saloon para no perder el tiempo con sentencias poco importantes, que ejecutaba él mismo, como vemos en *El juez de la horca* (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, John Huston 1972). En el mismo escenario del Oeste, pero ambientado en los años tristes de la Gran Depresión, que originó tan graves carencias y desigualdades, hasta producir legiones de sujetos marginales malviviendo entre una picaresca callejera, se sitúa *Tallo de hierro* (*Ironweed*, Héctor Babenco 1987), una amarga crónica de esta época en la que el uso compulsivo del alcohol llegó a ser un elemento imprescindible para la supervivencia de cada día. Y, finalmente, podemos destacar la atmósfera etílica y crepuscular de otra película emblemática *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1960), que John Huston dirigió sobre un guión a su medida escrito por Arthur Miller. Tipos desarraigados ante la nueva civilización de colonos y granjeros, que hacen de su marginación particular un vínculo común, en medio de un universo que desaparece, con el mismo destino inevitable que se dejaba adivinar en algunos de los actores — Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift —, que estaban agotando sus últimos meses de vida.

Hay un perfil característico de cadencia ciclotímica en el drama urbano de numerosos individuos perdidos en la anomia metropolitana de la gran ciudad, sin más compañía que la botella de whisky en el bolsillo de la gabardina. La espléndida *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, Billy Wilder 1945) constituye una certera representación visual del alcoholismo, su imparable poder adictivo y los estragos que es capaz de causar en cualquier vida, con una verosimilitud del síndrome de abstinencia y el terror

alucinatorio que difícilmente podría mejorar cualquier paciente crónico que haya sufrido un *delirium tremens*. Aún mejor, si cabe, puede considerarse *Días de vino y rosas* (*Days of Wine and Roses*, Blake Edwards 1963), por la verosimilitud de sus escenas y el excelente trabajo de los actores, que bordan sus respectivos papeles, hasta el punto de que multitud de grupos de autoayuda emplean este film aleccionador con fines terapéuticos, que en su día contó con todo el respaldo de Alcohólicos Anónimos y el asesoramiento de expertos profesionales. También tuvo apoyo institucional y corporativo un melodrama posterior de Luis Mandoki, *Cuando un hombre ama a una mujer* (*When a Man Loves a Woman*, 1994), pero ni Andy García, ni Meg Ryan logran transmitir como Jack Lemon y Lee Remick la intensidad de aquella devastadora enfermedad que irrumpe en su vida familiar, hasta destruirla totalmente.



Otras parejas, en cambio, parecen encontrar en su común afición a la bebida una utilidad terapéutica que les permite soportarse mutuamente. Es el

caso del singular matrimonio formado por Elizabeth Taylor y Richard Burton en *¿Quién teme a Virginia Wolf?* (*Who's afraid of Virginia Wolf?*, Mike Nichols 1966). Un durísimo tema escrito por el dramaturgo Edward Albee que golpeó la moral tradicional de la familia, hasta recibir una calificación restrictiva de la censura, sin duda gracias al espléndido trabajo de los protagonistas, que parecían estar representando las continuas convulsiones de su propia convivencia. Tampoco salía mejor parada la pareja en otro melodrama de Cukor de argumento bien reconocible, el de *Pygmalion* que acaba desbordado por su propia obra creativa, como personifica un alcoholizado James Mason, celoso del triunfo de su esposa Judy Garland en *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, 1954). Nicholas Cage no tuvo necesidad de exhibir siquiera sus frustraciones de marido abandonado y ejecutivo despedido en *Leaving Las Vegas* (Mike Figgis, 1995); le bastó con embarcarse en un camino sin final, rumbo a su autodestrucción, con la exhibición de su fracaso como coartada vital, que habría de llevarle al Oscar. Eso sí, con mucho menos merecimiento que cualquiera de los actores que le precedieron en la representación

fílmica de la dependencia ética, a fin de cuentas una enfermedad mental.

Pero si hay una película que gira toda ella en torno al alcoholismo como argumento existencial y forma de supervivencia, antes que cualquier otra consideración psicopatológica es *Bajo el volcán* (*Under Volcano*, 1984), protagonizada por un Albert Finney en embriaguez permanente. También el director, John Huston confesaba en sus memorias su afición a la bebida y las razones que le llevaron a elegir esa novela maldita e inigualable, cuyo misterio ha deslumbrado a tantos autores, entre ellos al Nobel García Márquez. En efecto, dicha obra homónima parece escrita para sortear maleficios en medio de la celebración del Día de los Muertos, una reminiscencia del México más tradicional y primitivo que se representa al borde de la frontera última de la vida, en un equilibrio imposible de sostener desde la razón sobria, como el director americano trató sabiamente de representar, aún sabiendo que nunca sería la película mejor recibida.

Ritos de ebriedad: *In vino veritas*

Decía Baudelaire que "el hombre que sólo bebe agua, algo tiene que ocultar a sus semejantes". Quizá sea algo exagerada, aunque no del todo incierta, esta provocativa sentencia del poeta francés — gran entusiasta de las virtudes del vino —, que nos puede servir para resaltar los poderes de este agente psicotrópico, capaz de procurar placeres sublimes y formas de ebriedad bien distintas. Pero la embriaguez es siempre culpable a los ojos de la comunidad, porque el gozo se produce a costa de la razón, nuestra facultad suprema, cuya claridad resulta ensombrecida. Por eso beber estaba prohibido a *Mnemosyne* y las musas: porque turba la memoria; de ahí que Don Quijote, nuestro loco más universal, brindara a Sancho uno de sus más lúcidos consejos al advertirle que "*el vino demasiado, ni guarda secreto, ni cumple palabra*".

Y todo ello debido a la transformación final en espíritu libre de la savia de la tierra, que asciende por la vid en una alquimia secreta que esconde el milagro del *árbol de la vida*. También la viña era considerada por los integristas como un producto impuro, de resultados de la fecundación de la tierra por el semen de Lucifer — aquel ángel caído que se propuso arrastrar a los hombres a la perdición —, lo que provocaría para siempre una doble visión, de moral contrapuesta entre abstemios y sobrios, acerca de las propiedades psicoactivas del vino. De la nostalgia del mítico paraíso perdido a la búsqueda de un nuevo lugar en el edén, surge esta lucha dialéctica entre la tolerancia y el prohibicionismo, que va desde *Las Bacantes* de Eurípides hasta la *Ley Seca* del senador Volstead, — de riquísima presencia en la cultura cinematográfica del cine negro — pasando por la sacralización ritual del culto báquico y la aceptación formal de su transgresión festiva.

También el vino guarda un simbolismo propio bien reconocible como elixir de la vida y el placer, capaz de rejuvenecer a los mayores, y fuente de conocimiento de las pasiones del alma ritual sobre el consumo privado. En la antigua Grecia se identifica con la sangre transgresora de *Dionysos*, licor de energía y fortaleza, capaz de enloquecer al más templado provocando el delirio y la catarsis colectiva. Por ello fue preciso formalizar una festividad ritual a fin de neutralizar el potencial subversivo de aquel híbrido de dios y hombre, "*genio de la savia y de los jóvenes brotes*", que provocaba a su paso un irresistible desenfreno y una auténtica epidemia de psicosis báquica, como se denomina hoy de manera alusiva. El vino es tema habitual en la tradición judeocristiana de La Biblia como don de alegría y regalo de Dios, desde el *Cantar de los cantares* a la tierra prometida, o como vehículo de embriaguez en los excesos, desde Noé al becerro de oro, hasta

provocar con su abuso la cólera y el castigo divino. Así que no es de extrañar que, desde bien antiguo, igual sea empleado en el fragor de las batallas que en los lances del amor: otra forma de combate que también exige ardor guerrero y temple fino, capaz de inspirar las páginas más bellas de la poesía.

Motivo de júbilo en las fiestas en honor de Baco, y vínculo común para invocar la inmortalidad en los ritos funerarios, el vino nunca falta en la celebración de los más antiguos mitos cosmogónicos de muerte y resurrección, desde los remotos cultos místéricos y la *Última Cena*, hasta las leyendas artúricas del *Santo Grial*. Incluso el cristianismo construye sus símbolos sobre una sabia síntesis de la tradición eleusina y la fiesta dionisiaca: los secretos arcanos de los cereales y la vid como esencia de la transustanciación en la eucaristía de Cristo, su cuerpo y su sangre, en una alianza nueva y eterna. Así coexistió este culto fraternal en la clandestinidad de las catacumbas con la desmesura pagana de orgías y bacanales — imposibles de erradicar, tras multitud de procesos—, hasta que el credo de la secta perseguida y sus mártires pasaron a ser elegidos como religión oficial del Imperio romano, contribuyendo decisivamente la viticultura al éxito imparable de la romanización.

Se guardaba el mejor vino cristiano para reyes y papas, para príncipes y señores feudales en su banquete perpetuo, después de guerrear o en los preparativos de la siguiente cruzada. Como en los tiempos más remotos, brindaban los hombres para armarse de valor en el combate y lo festejaban libando después quienes lo podían celebrar; o aquellos que escapaban a la locura de los tiempos, primeros objetores de la sinrazón colectiva, como estudiantes vividores y pícaros goliardos que apostaban por la causa ebria. También bebían para templar su fe los monjes del medioevo, encargados de custodiar sus fórmulas ancestrales de cultivo y crianza en las cavas de conventos y abadías. De sus barricas surgía el vino ungido de la gracia que otorgan los misterios, transformado ya en alimento espiritual que dejaba a algún predicador hecho una uva, como decía *fray Gerundio de Campazas*, sabedor de que "*la borrachera apostólica no tiene cura*". Y a su manera bendecía el pueblo llano los caldos de la tierra en escenas bucólicas o cuadros pastoriles, para engañar la hambruna, los estragos de la última peste o los rigores de la cuaresma, hasta explotar de forma saturnal en la subversión gozosa de los carnavales.

Nunca debía escasear este licor en bebedizos y asuntos ocultistas de brujería y aquelarres, en conjuros esotéricos y dondequiera que alcanzara su poder de influencia la mediación del *maligno*, a pesar del evidente riesgo que corrían sus adeptos, en pleno

furor de la caza de brujas y la demonomanía. Tampoco podía escapar su uso a los alquimistas, portadores de siglos de sabiduría hermética y secretos cabalísticos, maravillados ante la magia suprema que se produce en la viña: la transmutación de la esencia de la tierra en puro conocimiento. Y, aunque no llegaron a encontrar la anhelada piedra filosofal, por el camino de los druidas tropezaron con los aguardientes — *aqua vitae* y *aqua ardens* —, tras destilar sucesivamente el alcohol de los primeros vinos, que guardaban en botellas de vidrio, otra revolución que desde el siglo XVII hasta hoy, no ha dejado de enriquecer el boyante negocio de las destilerías.

Vinos, tinturas y alcoholes se mantenían en cualquier farmacopea seria, en asilos, hospitales y boticas, como se usaban en el consumo doméstico, en ventas y tabernas. Porque conforme se consolidaba el modelo urbano de convivencia, proliferaban espacios públicos donde la gente acudía a beber en concordia, sin más distingo que la adscripción social del individuo, que separaba a tahúres y pendencieros en burdeles o casas de juego, o a los elegantes e ilustrados en casinos restringidos conforme a su alcurnia, decoro y decencia. Lo cierto es que la demanda popular iba en aumento, de forma semejante a los conflictos vecinales, algaradas de orden público o incipientes revueltas, en las que el vino se reveló como un poderoso agitador social capaz de enardecer las multitudes. Y así corría de mano en mano la bota solidaria, entre los agermanados o entre los ciudadanos en armas durante la Revolución francesa, fuera cual fuera su denominación de origen y seña nacionalista.

El mundo del trabajo encontró en la bebida un aliado engañoso, que si servía para ayudar a peones y jornaleros a soportar mejor la dureza de su oprobio, empujaba a importantes sectores sociales a malvivir en los nuevos tiempos del maquinismo y la industrialización, lo que acarreaba a los obreros no pocas dificultades para salir adelante. Así que no es de extrañar que fueran representantes del proletariado industrial y el éxodo rural de campesinos quienes constituyeran la población mayoritaria de asilos, manicomios y cárceles, tras sucumbir a los estragos de la dipsomanía después de soportar penosas condiciones y circunstancias degradantes. Pero se echaba la culpa a la bebida, como se buscaba el rastro biológico de una cadena de degeneraciones que llevaba a los más débiles a una forzosa "selección natural" impuesta por el capitalismo salvaje. Por eso, mientras las tensiones sociales de la Europa revolucionaria se agudizaban, y ni siquiera la primera guerra mundial conseguía aplacarlas, al otro lado del océano surgían movimientos de persecución del vicio animados por el puritanismo prohibicionista, que trataban de atajar el peligro de expansión del alcoholismo cortando por la raíz misma: el acceso a cualquier bebida. Pero la *Ley Seca* no creó una nueva moral abstemia, sino el

gangsterismo y la corrupción, la producción clandestina y la insalubridad del fraude, obligando a las autoridades a derogar la normativa que traía un peligro mucho mayor a la comunidad: todo un tratado de psicopatología social. Del mismo modo que la explosión libertaria y el clima de tolerancia social de la prodigiosa década de los sesenta, no son la causa de los siniestros azotes de fin de siglo con los que se pretende descalificar aquel irrepentible movimiento sociocultural.



Esta lección ejemplar debería servir para orientarnos hoy ante los nuevos ritos de ebriedad que se reproducen en las calles, dejando en manos de cualquier desaprensivo lo que corresponde a la educación ciudadana y la promoción de la salud a cargo de la sociedad civil donde se producen. Desde la cultura del cubata y la litrona, hasta las *rutras del bakalao* que emprenden los

jóvenes en busca de nuevos paraísos artificiales. Porque, más allá del fruto prohibido y la despenalización, es siempre el usuario y no la sustancia, el responsable último de cualquier conducta adictiva, hablemos de alcohólicos anónimos o de beodos memorables. Por más que su hábito de consumo resulte, obviamente, condicionado por el entorno sociocultural donde se produce la manipulación de sus necesidades y el riesgo de su dependencia. Hoy como ayer, parece necesario reivindicar la *sobria ebrietas* que propugnaban los sabios más antiguos para evitar caer en la desmesura inconsciente, pero sin miedo también a perderse los hallazgos que sólo pueden surgir de la experiencia. Por eso nos recomendaban el vino como el mejor de los aliados a partir de la madurez, cuando el rostro menos amable de la vida haga acto de presencia.

No, quizás no esté ahí la verdad, como rezaba aquel bello aforismo de los poetas medievales — *in vino veritas* —, que bebían su destino sorbo a sorbo mientras encomendaban a la rueda de la fortuna su creatividad ebria. Tampoco el *delirium tremens* puede comprenderse si no es precisamente por su ausencia. Es el bebedor quien hace posible la vivencia gozosa de su magia, como es también quien puede corromperla. Así nos lo recuerda aquella sentencia de San Pablo, con toda la rigidez moral que suele caracterizar a los conversos: "*El vino es obra de Dios; la embriaguez es obra de los hombres*".

