



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**“LA ENFERMEDAD MENTAL VISTA A TRAVÉS DEL  
CINE”**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA  
COMUNICACION**

**P R E S E N T A :**

**ARIADNA ORTEGA CORDERO**

**ASESOR DE TESIS:  
MAURICIO AGUSTÍN PORRAS GÓMEZ  
(CIUDAD UNIVERSITARIA, D.F. 2015)**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Para mi hermana Maru quien me ha llevado de la mano a través de un mundo desconocido para muchos cargado de amor y grandes enseñanzas.

Al amor de mi vida, Daniela, quien me alentó a concluir este pasaje de mi vida.

A mi madre, mi cómplice, con quien he vivido una extensa gama de emociones a través de magistrales películas.

Y aunque no pudieron llegar conmigo al final todo mi amor papá. Eternamente agradecida por tu cariño y contribución en la tesis para ti Gustavo García.

Mi reconocimiento al Profesor Mauricio A. Porras Gómez por su paciencia y comprensión.

Profesores, Médicos y mis ángeles en la tierra, gracias.

# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
---------------------------	---

## **CAPÍTULO I. ANTECEDENTES**

1.1.- La Psique Humana y los Griegos.....	10
1.2.- El Romanticismo.....	16
1.3.- Nacimiento del Cine.....	28
1.4.- El cine expresionista alemán.....	33

## **CAPÍTULO II. SALUD Y ENFERMEDAD MENTAL**

2.1.- Salud Mental.....	45
2.2.-Trastornos Mentales.....	50
2.3.- Personalidad Múltiple.....	56
2.4.- Las Tres Caras de Eva.....	60
2.5.- Sybil.....	62
2.6.- El Enigma de Agatha Christie.....	66

## **CAPÍTULO III. LA PSIQUIATRÍA PRESENTE EN LA CINEMATOGRAFÍA**

3.1.- Cine, Psiquiatras y Psiquiatría.....	77
3.2.- El Cine y Freud.....	82
3.3.- La Edad de Oro de la Psiquiatría en el Cine.....	86
3.4.- Hitchcock y la Psiquiatría.....	90
3.5.- Multiasesinos.....	96

**Conclusiones**.....100

**Bibliografía**.....104

## INTRODUCCIÓN

“La enfermedad mental vista a través del cine” es un trabajo que captura con más exactitud, la esencia del cine como una ventana en donde el espectador reconoce actitudes y conductas; en el que se cumple un proceso de identificación a nivel masivo y particular, en el cual, al mirar la pantalla se representan los rasgos patológicos de la sociedad hasta el individuo que ve en el protagonista el reflejo de sus deseos y carencias o de los fantasmas que rondan su inconsciente. Se puede determinar que el cine, además de ser un escaparate de padecimientos mentales, es un importante representante de la actividad psiquiátrica a través de la historia.

El cine es un medio de comunicación que llega a ser tan importante e influyente en el individuo, a tal grado que el acudir a ver una película resulta toda una ceremonia. Desde elegir la película, leer la sinopsis y escuchar a los críticos hablar o escribir sobre ella -todo esto acrecentando nuestra emoción- para luego determinar el gran día en que asistiremos a verla -y que mejor si es una premier-, llegar a la sala, acomodarte en la butaca de manera plácida para que nada te interrumpa, cada escena, escenografía, ambientación, luces, música, movimientos de cámara, y acción... Es entonces que nos adentramos cada vez más en ella, cada segundo, cada minuto; claro esto será más intenso si asistimos a ver una película de George Lucas, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Tim Burton y hasta de Woody Allen.

Finalmente, encienden las luces y nos queda, además del buen o mal sabor de boca, una terrible e irremediable identificación con el tema o en especial con alguno de los personajes. Todo este mundo tan real pero salpicado de una magia indescriptible que hacen de cada uno de los elementos ahí involucrados el resultado de la creación de un film, es lo que me hizo que

fuera una fiel espectadora, desde muy pequeña, de grandes películas que me hicieron descubrir nuevos mundos y ser partícipe en ellos.

A través de la historia hay evidencia de la estrecha relación que tienen los enfermos mentales con el arte. Aspecto que podemos señalar con certeza, pues no en vano una de las terapias más importantes para los pacientes es poder plasmar su habilidad y sensibilidad a través de sus manos reproduciendo por medio de la escritura, pinturas y esculturas aquellos ángeles o demonios que rondan sus mentes.

Cuántos pintores, escultores y grandes escritores con enfermedades mentales se han valido del arte muchas veces como un canal de contacto con los demás.

Pero hace siglos que el hombre cuestionó la fe y la inmortalidad, así como el alma y la psique, y dejó evidencia de ello en el pensamiento de los grandes filósofos griegos.

Las ideas y opiniones, como las expuestas en las tragedias escritas para las fiestas del pueblo por Sófocles trascendían a grandes sectores. Este escritor griego adoptó ante los problemas fundamentales de una filosofía del drama, ante los oscuros problemas del libre arbitrio y la necesidad de la culpa y el destino del hombre, una actitud esencialmente distinta.

Otra etapa de la historia, de gran importancia para mi trabajo ya que fue marco de una época en el estudio de la psicología del hombre, es el "Romanticismo", periodo en donde prevalecía el principio de que, para crear, hay que sufrir por lo que se dio una ola de suicidios en la sociedad Europea.

Si hay algo que distingue al romántico de sus predecesores y hace de él, el verdadero iniciador de la estética moderna, es la alta consciencia que siempre tiene de su interior.

Así como el poeta de esta época tuvo la necesidad de plasmar con tinta y papel lo más profundo de su ser, la invención del cine dio al hombre una herramienta más para poder comunicarse con su entorno.

No surgió en una sola noche del cerebro de un genio, sino que necesitó el trabajo de centenares de inventores de distintos países durante más de medio siglo.

El cine ha confirmado un trayecto histórico plagado de realidades que, en forma de películas, han consolidado una estructura creativa e industrial donde han sido representadas diversas enfermedades de la mente tanto en individuos como de sociedades. Una muestra de ello es el “Cine Expresionista Alemán” en donde se ponen en evidencia los síntomas de una sociedad enferma y atemorizada por los acontecimientos ocurridos en la Primera Guerra Mundial.

Actualmente, ¿cuántas guerras no han sido temas de películas donde el protagonista sufre los horrores vividos descargándolos a través de posteriores patologías que tendrán repercusión a nivel social?

Mezcla de risas, llantos y gritos; cuerpos que deambulan en silencio como siguiendo una línea recta trazada en el piso por sus mentes, nada los inmuta.

Hace algunos años cualquier tema relacionado con patologías de la mente era censurado y vetado por la sociedad a pesar de que en las alteraciones emocionales o neurológicas no se distingue sexo, nivel económico y cultural. Todos son iguales con menor o mayor grado de “locura”. Era



definitivamente un mundo aparte a nivel interpersonal. Eso sí, medios impresos, televisión, radio y cine ya explotaban esa realidad.

Al participar en distintas terapias con especialistas de la mente –psiquiatras y psicólogos-, pude observar las secuelas que había en ellos como resultado de convivir de manera tan estrecha con esos seres a los que se les denomina enfermos mentales, claro, aunado a la carga genética que llevan a cuestas. En las películas, estos personajes eran caracterizados como seres misteriosos, obsesivos, narcisistas, despistados, desaliñados y no se diga de su apariencia un tanto bufonesca en los primeros años en que aparecen en la pantalla grande; las cintas que resumen lo anterior son *Le Lunatics* (1914) y *El Gabinete del Dr. Caligari* (1919), aunque el enfoque sobre ellos así como su imagen ha cambiado con el transcurrir de los años.

Recuerdo que algo que llamaría mi atención fue el comentario que haría el Dr. José Luis Vargas, en ese tiempo residente de Psiquiatra, quien luego de dar una consulta a un paciente que tenía esquizofrenia, me dijo de manera confidencial: “hay ocasiones en que quisiera escapar como ellos de la realidad, en su mundo son felices y no se dan cuenta de lo que sucede a su alrededor”. Cuando analizo sus palabras, pienso que existe tal vez una similitud con el hecho de asistir al cine. Al sentarnos en una butaca con las luces apagadas para proyectar la película nos evadimos de nuestro día a día y la mirada nos conduce a otras realidades que nos emocionan, nos hacen felices o hasta nos angustian como les llega a suceder, claro en mayor grado, a aquellos pacientes que habitan en los psiquiátricos. Llega el momento, como ellos, de fugarnos de la realidad.

Relacionar el cine con las enfermedades mentales me llevó a indagar sobre qué médico especialista me podría hablar sobre el tema y contacté al Psicoanalista Enrique Guarner, quien impartió cursos en maestría y

doctorado en la Facultad de Psicología de la UNAM. Además, es un gran conocedor de la filmografía mundial.

Su estrategia de enseñanza es reunir a sus alumnos y realizar lo que él llama el “Oscar Guarner”. Durante la entrevista, el especialista me compartió que las cintas triunfadoras casi siempre son *Las tres caras de Eva* dirigida por Nunnally Jhonson y *Él* de Buñuel. “Pues se dice que *Las Tres Caras de Eva* nos muestra la parte que no queremos ver de nosotros; en todo ser humano hay una Eva White y una Eva Black, que es lo que tenemos escondido”, me señala el Dr. Guarner.

Pero al ir a la raíz del tema surge de inmediato el cuestionamiento: ¿Qué significa ser una persona “normal” y cómo se puede identificar cuando un individuo sale de ese estatus? La normalidad viene de norma, por tanto es de suponer que el ser humano se discipline y sea diferente al resto de los animales, somos también mamíferos diferenciados y desde el punto de vista real tendríamos que actuar como tales, pero llegó un momento en la historia de la humanidad, en que se reguló la conducta humana.

Para ejemplificar el concepto de anormalidad, el especialista indica que se ha demostrado a través de la historia que hay anormales que están perfectamente lúcidos como Galileo, pues decía que la tierra giraba alrededor del sol y en esa época se decía que la tierra era el centro del universo.

No se tiene idea clara de cuándo se comenzaron a clasificar los seres humanos como pacientes, pero se singularizaron y se llegó a la conclusión de que aquellos que no seguían una conducta usual eran anormales. Se comienzan entonces a poner una serie de títulos y es cuando surgen diagnósticos que hasta ahora siguen vigentes, algunos se han ido cambiando.

Un padecimiento que era exclusivo de las mujeres y venerable pues surgió desde los griegos es la “histeria”, ellos aseguraban que el útero se movía, se iba de una parte del cuerpo a otra y se producían síntomas. De ahí partió el primer diagnóstico de esta “enfermedad”.

En mi investigación resalto el trastorno de identidad disociativo (antes conocido como trastorno de personalidad múltiple); padecimiento que se presume tuvo la escritora Agatha Christie, quien se dice se pasó la vida remendando fisuras, ocultando agujeros, disimulando cosas, construyendo de sí misma un conmovedor personaje imaginario. Pero a decir de los especialistas el tema de disociación es universal, no es un mecanismo exclusivo de determinados pacientes, es parte de lo que llevamos adentro, de ahí la identificación que el espectador puede tener con algunos de los personajes de las películas, las distintas máscaras que se manejan en la realidad.

Para el caso concreto de personalidad múltiple, creo pertinente relatar lo que sucedió durante el proceso de investigación del presente trabajo. Me dan los datos de un psiquiatra quien tuvo un caso confirmado de Personalidad Múltiple, hago contacto telefónico y él de forma petulante me comenta que, en efecto, dio terapia así como también tomo parte en un juicio a favor de un marinero mexicano, el cual fue diagnosticado con Trastorno de Personalidad Múltiple y que por lo “delicado del caso”, pues había un homicidio de por medio, -me advierte- “si no llega a la hora acordada, ya no le daré otra cita pues es un hecho que nunca se dio a conocer”. Una fuerte lluvia y el tráfico frustró mi entrevista, la cual hubiera ilustrado de manera importante el apartado sobre dicho trastorno.

El Dr. Guarner señala que la personalidad múltiple, amnesia, fuga y sonambulismo son los cuatro fenómenos disociativos más conocidos y que

han sido representados en la pantalla grande. Por otra parte, opina que los psiquiatras, psicoanalistas y psicólogos han hecho muy poco para dar a conocer el trabajo que desempeñan y valerse para ello de la cinematografía, pues no existe una real difusión de estos profesionales ante el refugio del consultorio.

Desde principios del Siglo XX, las ideas de Freud se han presentado con frecuencia de forma explícita en corrientes del arte, la literatura y el cine. Aunque el padre del psicoanálisis siempre tuvo cierto rechazo ante la filmación de sus teorías pues cuestionaba toda posibilidad de representar visualmente cualquiera de sus aportes teóricos.

A lo largo de la historia podríamos decir que el cine se ha vuelto esencial en el mundo de la psicología y la psiquiatría y para muestra un botón ya que las cintas de Alfred Hitchcock son películas casi didácticas como podría ser *Marnie, la ladrona*, en donde se presentan tres fobias con una condensación en una fobia mayor.

Hasta nuestros días las figuras más socorridas en los filmes suelen ser el demente criminal o el psicópata sanguinario, recreando un personaje que pueda captar el interés del gran público, un ejemplo de ello es *Jack El Destripador*, un frío, cerebral, sádico y escurridizo asesino que mató a prostitutas del barrio proletario de Whitechapel, en Londres.

De esta manera en diversas culturas suelen coincidir la asociación de la locura con el delito y la peligrosidad a través de una proyección tendenciosa de tópicos negativos reforzada por diversos medios de comunicación. Estos generan una percepción distorsionada con evidentes perjuicios al reforzar estereotipos tradicionales.

Las enfermedades mentales y los desequilibrios psicológicos de distinta clase originan conflictos dramáticos de enorme fuerza que suelen plantear indagaciones sobre los recovecos de la personalidad, la identidad de los individuos o la frontera entre la enfermedad y la maldad moral.

A través de sus imágenes, el cine ha puesto de manifiesto desde los momentos más sublimes hasta lo más terribles que pudiera aquejar a un ser humano y si tomamos en cuenta que uno de cada cinco individuos presenta al menos un trastorno mental en un momento de su vida en México, justificamos la relevancia de saber cuál ha sido la relación que existe entre el cine y la ciencia de la psiquiatría.

En la actualidad, a diferencia de cualquier otra especialidad médica, a los psicólogos y psiquiatras les interesa el cine ya que incluso durante su formación académica los maestros se valen de este medio como un recurso en donde diversos filmes eran analizados.

Durante las entrevistas que llevé a cabo a los especialistas éstos fueron consistentes en señalar que el cine puede ilustrar gran parte de las diversas enfermedades mentales que existen. Aunque a mi parecer, al visitar un hospital psiquiátrico, analizo que es entre esas paredes frías, con ventanas clausuradas, bardas tan altas, todo ello envuelto en un ambiente cargado de soledad, que hay demasiadas historias que no han sido contadas y percibo que cada uno de los personajes ahí involucrados son páginas en blanco ávidas de ser escritas.

Finalmente, se puede concluir que al hurgar en la vida de grandes creadores del arte es evidente que en su mente habitaron “demonios” inspiradores de su creación. La lista de estos seres superdotados es larga así como amplia la gama de enfermedades mentales que padecían.

En la actualidad grandes contemporáneos creadores de películas manifiestan en cada frase, en cada escena y cada historia, su personalidad. Lo anterior es la evidencia que confirma que el hombre se esfuerza y lucha por realizar en el mundo que encuentra al nacer, el personaje imaginario que constituye su verdadero ser y el cine viene a ser uno de los escaparates que se sumerge en ese mundo o submundos, algunas veces de manera excepcional y en otras no tanto.

# **“LA ENFERMEDAD MENTAL VISTA A TRAVÉS DEL CINE”**

## **CAPÍTULO I. ANTECEDENTES**

### **1.1 LA PSIQUE HUMANA Y LOS GRIEGOS**

Al tener grandes filósofos como Sócrates, Platón y Aristóteles, los griegos lograron se pudiera concebir una idea del hombre, de la vida, de la creación del universo, pero sobre todo se desarrollara una idea del ser y para qué ser. Asimismo, en este apartado, nos daremos cuenta de la importancia que tuvieron los poetas a finales del siglo XVIII ya que hicieron una representación de la vida a través de una filosofía del drama.

Para los griegos, la importancia del hombre radicó en su condición de hombre, en su calidad de ser pensante y racional con capacidad para crear un mundo nuevo sin apoyarse en las creencias tradicionales. La novedad de esta civilización reside en que liberó al hombre de esas ataduras; y la fuerza liberadora es la fuerza de la razón crítica, que entró por primera vez en la historia y en el arte. Por ello, Aristóteles afirmó, "todos los hombres, por naturaleza, desean conocer".

El punto de partida de una historia del pensamiento griego no es sólo el momento en que se manifestó un esfuerzo original y libre para estructurar un sistema de reflexiones sobre el orden de la naturaleza o el de la conducta, sino ante todo el que se realizó para tener conciencia de las exigencias morales del pensamiento común o para desprender de las creencias religiosas las diversas opiniones adscritas a ellas con respecto a la historia pasada o actual del universo.

Las más antiguas expresiones literarias que conocemos, reflejando un esfuerzo del pensamiento griego para coordinar y formular en

concepciones de alcance general las actitudes de la conciencia colectiva con respecto a la vida y a la conducta, las hallamos en los poemas homéricos y en Hesíodo, de esta manera en su poema *Los trabajos y los días* se testimonia un notable progreso de la determinación de las ideas morales<sup>1</sup>.

Pero fue Sócrates, nacido en Atenas quien es el fundador de la filosofía moral que ha tenido gran peso en la filosofía occidental por su influencia sobre Platón.

Se dice que Sócrates fue el verdadero iniciador de la filosofía en cuanto que le dio su objetivo primordial de ser la ciencia que busca en el interior del ser humano. El método de Sócrates era dialéctico: después de plantear una proposición analizaba las preguntas y respuestas suscitadas por la misma<sup>2</sup>.

Sócrates describió el alma como aquello en virtud de lo cual se nos califica de sabios o de locos, buenos o malos, una combinación de inteligencia y carácter. A él le gustaba estar rodeado de los personajes más influyentes del momento y de un nutrido círculo de alumnos a los que les gustaba cuestionar continuamente sus creencias y certidumbres, inmortalizando estos momentos por Platón, en su “Apología de Sócrates” y en los diálogos “Critón” y “Fedón”.

Pero tiempo después, fue Aristóteles a quien se le consideró el fundador de la psicología científica, de la que procede empíricamente. “Él fue el primero que trató de determinar estrictamente las relaciones del alma con el cuerpo y conocer de forma precisa el nexo psico-físico”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> León Robin. *Pensamiento Griego*. Tomo XIV. Edit. Hispano Americana. p.18

<sup>2</sup> Guthrie, W. K. C. *Historia de la filosofía griega*. Volumen III. Parte Segunda: Sócrates. XII. Madrid: Editorial Gredos. p. 315.

<sup>3</sup> Kranz W. *La Filosofía Griega*. Tomo III. Manuales Uteha. Num. 125. p. 27.



Por espacio de 20 años, Aristóteles nacido en la ciudad de Tracia de Stagiros, fue miembro de la academia platónica, espacio en donde fueron firmes sus lazos con su maestro Platón, como fueron los vínculos entre Platón y Sócrates.

Contra Alcmeon, Demócrito y Platón, Aristóteles consideró falsamente, que el órgano principal del espíritu es el corazón y no el cerebro; a éste según él, sólo le corresponde una función subordinada.

Gracias a su legado podemos pensar en las leyes de la totalidad; en el pensamiento se hace el espíritu consciente de sí mismo, enseña Aristóteles, lo mismo que Hegel. Pero el espíritu eterno está, según su esencia, totalmente aparte de cualquier condición individual. En consecuencia, tenían razón los antiguos intérpretes de Aristóteles para quienes el filósofo, en contraposición a la concepción platónica, negaba que el alma tuviera inmortalidad personal.

Pero antes de que estos grandes filósofos griegos aparecieran en escena, el pueblo griego les daba un lugar especial a los poetas, quienes sin atentar contra la dignidad literaria ni el valor artístico de un poema, se esperaba de ellos una influencia educativa o adoctrinadora.

El poeta debía, sobre todo, adoctrinar a su pueblo en el más alto de los sentidos, en dónde sus palabras elevadas en forma de poesía hablaban sobre los problemas y las ideas de la religión, acerca de las relaciones entre ésta y la moral.

Donde se ofrecía ya ancho campo para la siembra de fecundos pensamientos era, dentro de las reducidas proporciones geográficas del país, en aquellas muchedumbres abigarradas, que, en ocasiones

especiales y solemnes, aflúan a determinados lugares y ante las que la tragedia podía desplegar todo el esplendor de su poesía<sup>4</sup>.

Es por ello que las ideas y opiniones como las expuestas en las tragedias escritas para las fiestas del pueblo por un Sófocles trascendían a grandes sectores del pueblo.

“La tragedia ática del siglo V, aunque ya la intención poética no la hubiera llevado por esos derroteros, necesariamente tenía que traducirse en obras literarias de contenido psicológico. El verdadero escenario de sus acciones no podía ser otro que el interior de sus personajes”<sup>5</sup>.

Sófocles adoptó ante los problemas fundamentales de una filosofía del drama, ante los oscuros problemas del libre arbitrio y la necesidad, de la culpa y el destino del hombre, una actitud esencialmente distinta a la de Esquilo su gran predecesor. Una observación más madura y más serena de la vida y sus problemas hace que a este poeta no le sean tan fáciles los desenlaces simples y esquemáticos de los conflictos lo que le lleva a buscar caminos distintos y más complejos de comprensión.

En el transcurso de su vida, Sófocles llegó a convertirse en un maestro consumado del arte, sin recurrir a la ayuda de la reflexión teológica o filosófica, pues ésta última apenas si había llegado a Atenas en su juventud.

El hombre de Sófocles encuentra en sí mismo la ley de sus actos, el fundamento de sus éxitos o de sus heroicos fracasos. “No son móviles egoístas los que impulsan la acción de Antígona o de Electra. Estos personajes obedecen al antiguo mandato no escrito, de los dioses. Pero es, única y exclusivamente, el impulso de su propia vida interior lo que las lleva a cumplirlo; nadie sino ellas podrían realizar sus hechos, soportar sus

---

<sup>4</sup> Erwin Rohde. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Edit. FCE. pp. 222-224.

<sup>5</sup> Erwin Rohde. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Edit. FCE. pp. 221-226.

sufrimientos. Por otra parte, Edipo y Deyanira vengan en sus propias personas los horrores cometidos por ellos sin saber lo que hacen”. La divinidad pone en ejecución un plan en el que el hombre individual y su destino no son más que instrumentos.

### **Sinopsis de Edipo Rey**

Edipo es el mítico rey de Tebas, hijo de Layo y Yocasta, que mató, sin saberlo, a su propio padre y desposó a su madre.

Al nacer Edipo, el Oráculo auguró a su padre lo que sucedería; y Layo, queriendo evitar el destino lo mandó matar recién nacido.

Apiadado de él, su verdugo en lugar de matarlo lo abandonó en un monte. Un pastor halló al bebé y lo entregó a los reyes de Corinto que se encargaron de su crianza.

Cuando Edipo llegó a la adolescencia comenzó a sospechar que no era hijo de sus presuntos padres. Para salir de dudas consultó al Oráculo que le auguró que mataría a su padre y desposaría a su madre.

Edipo, creyendo que sus padres eran los que lo habían criado, decidió alejarse para huir a su destino.

Emprende un viaje y en el camino hacia Tebas se encuentra con Layo en una encrucijada, discute con él por la preferencia de paso y lo mata sin saber que era el rey de Tebas y también su verdadero padre.

Después de pasar una prueba muy difícil, Edipo es nombrado rey y se casa con la viuda de Layo, Yocasta, su verdadera madre.

Descubre posteriormente que es el hijo de Yocasta y Layo.

Al enterarse Yocasta que se ha casado con su propio hijo se suicida y Edipo se quita los ojos con los broches de su vestido, abandona el trono y huye.

Sigmund Freud se inspira en esta tragedia griega para explicar la tendencia amorosa de los varones hacia la madre y los celos, en conflicto con el afecto, hacia el padre y la misma tendencia en las mujeres con sus progenitores, en forma opuesta, aunque reconoce que en las niñas el Edipo no es simétrico al del niño, debido a la estructura de la relación de ambos bebés con la madre antes de los tres años<sup>6</sup>.

Sófocles introdujo algunas innovaciones que hicieron evolucionar el drama: una de las más importantes fue la introducción de un tercer actor en escena, lo que dotó a la tragedia de más agilidad; también añadió profundidad a la psicología de los personajes, se aleja de los dioses y de las enormes desgracias colectivas que abundaban en Esquilo para centrarse en las desgracias individuales y en la humanidad de los personajes.

Finalmente, a través de la historia se puede constatar que desde hace muchos años el hombre se cuestionó desde la fe y la inmortalidad, así como el alma y la psique, dejando evidencia de ello los grandes filósofos griegos.

---

<sup>6</sup> Laplanche y Pontalis. "*Diccionario de Psicoanálisis*" Edit. Labor S. A. Barcelona, España, 1971.

## 1.2 EL ROMANTICISMO

### El sueño y la noche

El Romanticismo es el conjunto de movimientos intelectuales que, a partir de finales del siglo XVIII, hicieron prevalecer, en Alemania, Inglaterra y, posteriormente en Francia, Italia y España. “El sentimiento sobre la razón y la imaginación sobre el análisis crítico”<sup>7</sup>.

Es importante destacar que si hay algo que distingue al romántico de sus predecesores y hace de él el verdadero iniciador de la estética moderna, es la alta consciencia que siempre tiene de su interior.

En este apartado delimitaremos este movimiento con algunos poetas alemanes representativos de esa época. Para ello es importante conocer el punto de vista de uno de los grandes estudiosos de la literatura del siglo XX, Albert Béguin, quien aporta interesantes interpretaciones psicológicas del pensamiento y sentir del romántico.

De la múltiple y contradictoria herencia del siglo XVIII, el romántico recoge de preferencia las afirmaciones irracionales o las tradiciones místicas; elige como maestros a aquellos predecesores suyos, que como Hemterhuis, Hamann, Herder, Saint-Martin, se han remontado a la cosmología renacentista, a los grandes mitos neoplatónicos o a la filosofía presocrática de la naturaleza<sup>8</sup>.

Se puede considerar que el Romanticismo no fue afín a las propuestas psicoanalíticas ya que en 1936 Albert Béguin escribió que “el método psicoanalítico se apoya –cuando menos según la escuela freudiana ortodoxa- en una metafísica más cercana al siglo XVIII que al

---

<sup>7</sup> Albert Béguin. *El Alma Romántica y el Sueño*. Edit. FCE. Primera Edición en español. 1954. p.25

<sup>8</sup> *Historia Universal de la Literatura. Del Clasicismo al Romanticismo*. Ediciones Orbis, SA. p.155

Romanticismo. La consciencia y la subconsciencia intercambian algunos de sus contenidos, pero el ciclo formado por estas dos mitades de nosotros mismos es un ciclo cerrado, puramente individual, y por el contrario, todos los románticos admiten que la vida obscura se encuentra en incesante comunicación con otra realidad más vasta, anterior y superior a la vida individual”.

Asimismo, señala Béguin, otro tanto puede decirse sobre el fin que se propone el psicoanálisis: reintegrar a una honrada conducta social al hombre que es víctima de una neurosis. El romanticismo, indiferente a esta forma de salud, buscará, aún en las imágenes mórbidas, el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma. No por curiosidad, no para limpiarlas y hacerlas más fecundas para la vida terrena, sino para encontrar en ellas el secreto de todo aquello que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito. Esa oposición, que separa al psicoanálisis tanto de la mística como del romanticismo, le impide la comprensión real de aquello que para tal disciplina no podría ser más que un caso definido de psicosis<sup>9</sup>.

El psicoanálisis, según el punto de vista de Albert Béguin, trata a la obra de arte como un documento, como un conjunto de síntomas, y no se apoya en ella sino para llegar a un estudio del autor, de su vida y de su neurosis.

El recurrir a los sueños es la constante en muchos de los grandes románticos alemanes, en unos se trata de los sueños nocturnos que tienen un alcance estético o metafísico particular, y en otros, de esa constante vida de las imágenes más cargada de afectividad que la vida de las ideas y hacia la cual se inclina un espíritu en busca de un refugio acogedor.

---

<sup>9</sup> Albert Béguin. *El Alma Romántica y el Sueño*. Edit. FCE. Primera Edición en español. 1954. p.25

El *Nathan der Weise* de Gotthold Ephraim Lessing, (escritor alemán que criticó particularmente la simple imitación de los dramaturgos franceses y abogó por el regreso a los principios clásicos de Aristóteles, así como por el acercamiento a la obra de Shakespeare) y la traducción de *Las Noches* de Edward Young, (poeta inglés del prerromanticismo) tuvieron un papel importante en la elaboración de una nueva poesía del sueño.

Pero fue Johann Gottfried von Herder el padre del Romanticismo, no porque él mismo haya escrito poemas oníricos, sino porque fue el primero que percibió las profundas analogías que hay entre la poesía de las noches y la de los cuentos de hadas, que son el modelo que propone el poeta. El estudio de Shakespeare fue lo que lo puso sobre esta pista. “El sueño viene a ser un ejemplo para el poeta, porque en él, el espíritu es soberano y se libera de las contingencias”.

Un ejemplo de lo anterior es también la obra poética de Johann Christian Friedrich Hölderlin, quien la palabra *sueño* recurre en su obra con una persistencia que hace pensar ante todo en el romanticismo. Desde su juventud, esa expresión se asocia frecuentemente con los recuerdos de la infancia y con la nostalgia de una edad de oro por siempre añorada. Hölderlin se refugia con el pensamiento en la felicidad de sus primeros años, cuando aún se sentía protegido, encerrado en su sueño.

“¡Bendecidos seáis, oh sueños de la infancia que a mis ojos velabais el dolor de la vida! Habéis tornado en flores las ansias de mi pecho, y por vosotros tengo lo que nunca tendría”.

Es interesante resaltar que en un episodio de su vida, este gran poeta alemán abandona su trabajo y regresa al seno materno, y según se desprende de una carta dirigida en marzo de 1801 a su amigo Christian Landauer, Hölderlin era cada vez más consciente de sus problemas

mentales, que ya desde su época de estudiante se le habían presentado en forma de depresiones.

Asimismo, Johann Paul Friedrich Richter, escritor alemán, más conocido como Jean Paul formuló una psicología y una estética del sueño que, a su vez, tuvieron eco en las teorías románticas. Al ser el maestro indiscutible del sueño, muchas páginas y episodios de sus novelas tienen caracteres oníricos evidentes: sueños en pleno día, favorecidos por toda suerte de exaltaciones que transforman la consciencia de los héroes, y, a través de ella, el paisaje exterior, o bien en su obra se encuentra también una serie de visiones nocturnas, pero donde se encuentra la obra maestra de esa comunicación entre la poesía del sueño y el esplendor de este mundo es en el *Titán*.

¿Cómo influyó en las obras de Jean Paul, los terribles momentos que tuvo que vivir durante su juventud y edad adulta? Su autobiografía y lo que puso de sí mismo en la infancia de sus héroes permiten seguir la extraña génesis de sus grandes angustias y del lirismo que fue su respuesta a ellas.

Después de la muerte del padre de Jean Paul se dirigió a Leipzig para estudiar teología y había caído en un mundo que lo desilusiono amargamente. Hasta entonces había vivido sólo de sus lecturas y de los impulsos de su sensibilidad; bruscamente se veía frente a profesores en quienes no sentía nada de aquella ternura infinita con que él acostumbraba rodear siempre aún las cosas de la inteligencia.

Pronto abandonó sus estudios, y perseguido por la idea de que su madre y sus hermanos vivían en una miseria igual a la suya se puso a escribir obras satíricas a la manera de los humoristas ingleses; ahogando el lirismo sentimental de su adolescencia esperaba a la vez vengarse de una humanidad implacable y acudir en ayuda de su familia. Hasta las cartas



que escribe a sus amigos íntimos tiene ese tono secamente irónico que tomaba de los ingleses en sus ensayos humorísticos.

El drama de la consciencia que se inició en la infancia y que toma así, poco a poco, la forma de una obsesión de la muerte no llegará a la crisis decisiva sino gracias a choques repetidos y terribles. El año de 1790 será el de la lucha abierta en el interior de esta alma de vuelta en su terruño, Jean Paul había compartido de nuevo la existencia difícil de su madre y de sus hermanos menores. Pero la muerte de su amigo Adam von Oerthel, más tarde el suicidio del hermano que seguía en edad a Jean Paul y por último, en febrero de 1790, la muerte de otro amigo, J.B. Hermann, arrebatado por la tuberculosis, sin recursos, ni atenciones, fueron tres descargas eléctricas que repercutieron profundamente en él<sup>10</sup>.

En 1790 a sus diversos cuadernos que llenaba con notas de lecturas les añade dos nuevas libretas, una de ellas se titulaba *Poesía* y la otras es *El Diario*. En ellas escribe no sólo su sentimiento sobre la muerte sino la experiencia metafísica de la muerte, y desde entonces ese pensamiento será el punto central de toda la actitud de Jean Paul, quien se servía de toda clase de estimulantes como el alcohol y el café, para provocar sus alucinaciones, asimismo recurría a la música para transportarse a un mundo nuevo. Los testimonios de sus amigos Spazier y de Varnhagen von Ense concuerdan en este punto.

Este escritor, como muchos, amó el sueño pues lo transportaba a las regiones de la infancia; el retorno a la ingenuidad de la primera edad fue su respuesta preferida a las ansiedades del hombre maduro.

Con el Romanticismo surge una preocupación nueva por la relaciones entre música y tiempo, es decir, la Revolución transformó a la sociedad europea

---

<sup>10</sup> Albert Béguin. *El Alma Romántica y el Sueño*. Edit. FCE. Primera Edición en español. 1954. p.25

de forma radical e irreversible. Supuso la quiebra de una tradición que parecía incommovible. La inseguridad que esta transición provocó coincidió con la expansión del capitalismo y sus efectos. Se hicieron necesarios nuevos relatos, nuevas ideas, eran precisas formas artísticas que permitieran expresar esa experiencia. El Romanticismo deriva de esa necesidad.

Los románticos alemanes crearon una estética en torno al modelo de la música que fue refugio frente al tiempo que vivían. Richard Wagner representó en muchos aspectos la culminación de esa estética. Sus composiciones experimentan una transformación sorprendente, desde las denominadas “óperas románticas” escritas en los años cuarenta: *Holandés*, *Tannhäuser*, *Lobengrin*; hasta los dramas musicales, nacidos de la revolución artística concebida a mediados de siglo: *Ring*, *Tristán*, *Meistersinger* y *Parsifal*. Los dos conjuntos plantean una paradoja en relación al Romanticismo. El primero se atiene todavía al modelo de la ópera romántica alemana, pero es el segundo, que se separa de él, el que realiza el ideal romántico; la autonomía radical del arte, concebido como forma de conocimiento supremo que sustituye a la filosofía, la política y la religión<sup>11</sup>.

Wagner no fue un artista alejado del mundo y tal vez adoptó actitudes inequívocas frente a los acontecimientos políticos y sociales de su tiempo por lo que para tratar de entenderlo, es necesario conocer el contexto que lo influyó como fue la Revolución de 1848, los procesos que culminaron en la unificación política de Alemania en 1871, el problema del judaísmo europeo y otras cuestiones que los alemanes afrontaron durante el siglo XIX, acontecimientos que tuvieron repercusión en sus textos y diversas óperas.

---

<sup>11</sup> Enrique Galván. *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner*. Ediciones Akal, S.A. 2013. Madrid, España. p.14

La existencia inquieta que Wagner llevó desde sus tiempos de estudiante hasta el fin de su vida, como fueron sus relaciones amorosas, su actividad revolucionaria, su búsqueda del lujo, sus deudas interminables, las mujeres y hombres famosos en su entorno y sus grandes obras, fue la materia de una vida muy interesante y con diversos matices.

Su padre, Carl Friedrich Wagner, que tenía 43 años cuando nació Richard, provenía de una familia protestante de maestros de escuela en Leipzig, y ya desempeñaba la función de archivero de los tribunales cuando contrajo matrimonio con Johanne Rosine Pätz, hija de un maestro panadero en Weissenfels.

Richard Wagner no conoció a su padre pues a fines del verano de 1813, cuando la epidemia de tifoidea se agudizó, Friedrich Wagner cayó víctima de la enfermedad y falleció en noviembre cuando Richard tenía apenas seis meses de edad.

Ocho años más joven que Friedrich Wagner, el pintor y posteriormente actor Ludwig Geyer, quien conocía a la familia cuando era alumno en la Universidad de Leipzig, contrae matrimonio ocho meses después de la muerte del padre de Richard con la madre de éste.

En relación a lo anterior, el filósofo Federico Nietzsche, cuya profunda relación de odio-amor con Wagner otorga a sus observaciones una penetración irresistible, pero también, a veces, una maligna perversidad, afirmó brutalmente “El padre de Wagner fue un actor llamado Geyer”. Después los intérpretes psicoanalíticos de las óperas de Wagner se han unido a la disputa, armados con el descubrimiento de que a través de sus óperas se percibe constantemente el problema de la identidad, el problema de saber quién es realmente –como en la primera escena de Sigfrido, donde el héroe, cada vez más impaciente, insiste en reclamar a Mime una

respuesta a la pregunta que lo agobia: ¿Quiénes fueron mi padre y mi madre?

Wagner sentía mucho afecto por su padrastro, y lo mismo sucedía con los otros seis niños Wagner, en realidad el “tío Ludwing” había sido prácticamente miembro de la familia desde que ellos tenían memoria. Pero al parecer Geyer se mostró especialmente interesado en que el pequeño compositor progresara en la vida.

Richard siempre aprendió a su manera y jamás aceptó someterse al modo ya establecido para hacer las cosas. Incluso adquirió las técnicas de la composición musical sobre todo por cuenta propia, y sólo Theodor Weinling, cantor de la Thomasschule de Leipzig, consiguió inculcarle un poco de instrucción musical de carácter formal.

Cuatro meses después de la muerte de su padrastro Wagner recibe la primera de sus impresiones musicales duraderas: la representación en Dresden de la ópera *Der Freischütz* de María von Weber. Lo que lo impresionó no fue la música de la obra sino el misterio del tema, la atmósfera pavorosa y espectral que envuelve la leyenda que es la base de la ópera.

Desde sus obras dramáticas más tempranas, pasando por *El Holandés Errante* y hasta *El Anillo de los Nibelungos*, sus óperas demuestran cuán fácilmente reaccionaba frente a las fuerzas sombrías, siniestras y destructivas de las leyendas y los mitos, que le suministraban gran parte de su temática.

A menudo, cuando sus relaciones más intensas revelaban en el otro lo que a él le parecía una actitud que no alcanzaba la devoción y el sacrificio absolutos, Wagner protagonizaba una explosión de cólera y acusaba al

mundo de utilizarlo meramente en beneficio propio, y clamaba que nadie “merecía su amor”. Era una criatura inclinada a los extremos, que vivía una serie de relaciones de odio y amor con las demás personas y consigo mismo. Gran parte de lo que se percibe como su comportamiento irracional, a menudo insoportable en ciertas áreas de la conducta humana en las cuales se espera que prevalezcan los valores “normales”, se origina en el egocentrismo total de su complejo psicológico<sup>12</sup>.

Wagner era un entusiasta político y participó en el conato de Revolución de 1848 en Alemania, a causa de lo cual tuvo que huir a París y después a Zurich. Allí amplió la estructura de su famosa tetralogía de dramas musicales conocida como *El Anillo de los Nibelungos* basada en *Das Nibelungenlied*, poema épico alemán del siglo XIII. Los textos de este drama fueron escritos en orden inverso. Pensando que algunos episodios narrativos de *El crepúsculo de los dioses*, la obra final de la tetralogía, requerían una mayor elaboración y exposición dramática para hacer comprensible al público el conjunto de la historia, Wagner decidió escribir otra parte, *Sigfrido*, que la precedería. Pero aún no se sentía satisfecho y escribió *La Valquiria* y después, y a manera de otro prelude aclaratorio *El oro del Rin*. Wagner comenzó a trabajar en este último en noviembre de 1853, completándolo en mayo del año siguiente.

A través de la obra poética de Wagner está presente un placer por la lengua alemana, una cordialidad y franqueza en el trato con ella que no se puede sentir de esa manera en ningún otro escritor alemán, excepto en Johann Wolfgang von Goethe.

---

<sup>12</sup> Bonald Taylor. *Richard Wagner. Art and Thought. His life, art and thought*. Edit. Javier Vergara editor. Buenos Aires, Argentina, noviembre, 1987. p. 44.

Si el arte no es a fin de cuentas sino la capacidad de comunicar a otros lo que se ha vivido, si toda obra de arte que no puede darse a comprender se contradice a sí misma, entonces la grandeza del artista Wagner ha de consistir precisamente en esa demoniaca comunicabilidad de su naturaleza, la cual se diría que habla de sí misma en todas las lenguas y deja que se reconozca con la máxima nitidez su vivencia íntima y más propia. (...) Por lo tanto se puede estar indeciso sobre el nombre con el que se lo debería denominar, si se lo ha de llamar poeta, o artista figurativo, o músico, o bien si se ha de crear para él un término nuevo<sup>13</sup>.

Es importante resaltar que el Romanticismo fue marco de una época en el estudio de la psicología del hombre, en la que prevalecía, el principio de que para crear hay que sufrir y donde más ostensible se hicieron sus repercusiones fue en la literatura y tal vez la alemana es la que mejor encarna el espíritu de la época.

Se considera a Johann Wolfgang Goethe el escritor alemán más importante y uno de los grandes genios de la literatura universal. Su libro juvenil *Penas del joven Werther* (1774), novela epistolar que narra la historia de un amor no correspondido que provoca el suicidio del protagonista, tuvo un éxito extraordinario.

Los primeros autores románticos, bajo la supervisión de Goethe, desarrollan el programa del movimiento o muestran todavía restos de clasicismo. Así, los hermanos August (1767-1845) y Friedrich Schlegel (1772-1829) son los teóricos de la nueva estética que consistía en: Oposición al clasicismo y a la racionalidad; arte basado en la libertad, el sentimiento y la espontaneidad y recuperación de la Edad Media.

---

<sup>13</sup> Friedrich Nietzsche. *Escritos sobre Wagner*. Edición de Joan B. Llinares. Edit. Biblioteca Nuevo S.L. Madrid, España. 2003. p. 152.

Este programa es aplicado por G. von Hardenberg “Novalis” (1772-1801), autor de los *Himnos a la noche*, y de *Heinrich von Ofterdingen*, novela inacabada sobre un trovador medieval alemán.

Por otra parte, Heinrich von Kleist (1777-1811) quien en su obra se muestra como un autor de transición desde el clasicismo, se suicidó siendo muy joven. Entre sus piezas dramáticas destacan *El príncipe de Homburg*, en cuya trama tienen gran importancia los sueños y la graciosa comedia *El jarrón roto*. También escribió narraciones breves, como *La marquesa von O*.

El interés por el pasado nacional y por el folclore popular está presente en las rigurosas recopilaciones de cuentos tradicionales de los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm (1785-1863, y 1786-1859, respectivamente).

En cambio, dos poetas, C. Brentano (1788-1842) y A. von Arnim (1781-1831), publican en 1805, *El cuerno de la abundancia del muchacho*, recreación libre de poesía tradicional, que puso de moda las composiciones breves. Arnim es también autor de la novela *Isabel de Egipto* (1819), fantasía sobre un supuesto amor juvenil de Carlos V.

La narración fantástica se convierte en uno de los géneros preferidos del Romanticismo, con su mezcla de terror y humor. En este género E.T. A. Hoffmann (1776-1822) en sus cuentos fantásticos, como *El elixir del diablo*, los límites entre realidad y fantasía se confunden. Por su parte F. de La Motte-Fouqué (1777-1834), escribe *Ondina, historia de una sirena enamorada*.

Entre los románticos más tardíos y considerado el último poeta del romanticismo destaca Heinrich Heine (1797-1856). Judío exiliado de Alemania cantó su relación de amor y odio con su patria en el largo poema satírico *Alemania, un cuento de invierno*. Durante su estancia en Berlín,

Heine publicó sus primeros libros. A principios de 1822 aparecieron en la librería Maurerschen sus *Gedichte*; en 1823 en la editorial Dümmler die Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo. A sus tragedias *Almanson* y *William Ratcliff* les había dado Heine un lugar especial; sin embargo se publicaron sin éxito alguno. El estreno de *Almanson* en el año de 1823 en Braunschweig tuvo que ser suspendido debido a las protestas del público, mientras que su obra *Ratcliff* ni siquiera alcanzó, durante su vida, una sola representación. Su pesimismo se expresa en algunos de los más amargos poemas del *Romancero* (1851).



### 1.3 EL NACIMIENTO DEL CINE

El cine no surgió en una sola noche del cerebro de un genio, para que pudiera nacer se requirió el trabajo de diversos investigadores de distintos países durante más de medio siglo teniendo sus inicios en la fotografía.

Considerado como el primer producto de la industria cinematográfica, el Kinetoscopio fue puesto a la venta por Edison en 1894. “Esta caja, en la que el espectador veía directamente las imágenes de la cinta aumentadas por medio de un lente, contenía una película exactamente igual a las modernas”<sup>14</sup>.

Inmediatamente, en todos los países del mundo decenas de inventores buscaron el modo de proyectar los films en una pantalla. El vencedor de esta carrera tras el invento había de ser el primero que lograra dar una serie de representaciones públicas y de paga.

En 1895 se multiplicaron las primeras representaciones de cine, pero ninguno de esos espectáculos fue acogido con el éxito enorme que obtuvo el cinematógrafo Lumière a partir del 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café, bulevar des Capucines en París, lo que señaló con su triunfo el comienzo de un arte y de una industria, que tomó por nombre la abreviación familiar del nombre de un aparato francés: Cine.

Louis Lumière, que dirigía con su padre y su hermano una importante fábrica de productos fotográficos en Lyon, había empezado sus trabajos desde la llegada a Francia de los primeros quinetoscopios en 1894. Había construido un cronofotógrafo empleando para su entrenamiento la

---

<sup>14</sup> Georges Sadoul. *Cine su historia y su técnica*. Edit. FCE. Primera Edición 1950. p.14.

*excéntrica de Hornblauer* y una película fabricada en Lyon en el formato Edison<sup>15</sup>.

En Estados Unidos, las primeras representaciones del cinematógrafo tuvieron lugar poco después de las del *vitáscopo* Armat-Edison, pero el éxito del aparato francés rebasó con mucho el del proyector que patrocinaba el gran inventor.

A fines de 1896, el cine había salido definitivamente del laboratorio y los aparatos patentados se contaban por centenares. Lumière, Méliès, Pathé y Gaumont en Francia, Edison y la Biograph en Estados Unidos y William Paul en Londres, ya habían construido las bases de la industria cinematográfica.

El aparato de Edison, engorroso y pesado, había quedado confinado en los estudios y las escenas tomadas de la vida seguían siendo abstractas. Por el contrario, el aparato de Lumière era muy fácil de manejar y se enfocó a los aspectos de su vida familiar, de su fábrica, sus viajes y demostró por primera vez que el cine era la máquina para rehacer la vida, para mostrar la naturaleza y al hombre en su trabajo y placeres.

El primer film de Lumière, *La sortie des usines* –casi un film publicitario–, fue proyectado en público durante una conferencia sobre el desarrollo de la industria fotográfica en Francia.

A principios de 1896, el éxito considerable y decisivo de las representaciones del Gran Café hizo que Louis Lumière contratase numerosos operadores que él formó e instruyó, (Promio, Mesguich, Francisco Doublie) estos operadores fueron también proyccionistas e hicieron sus propios films. Las primeras escenas que rodaron fueron

---

<sup>15</sup> Georges Sadoul. *Historia del Cine Mundial*. Edit, Siglo Veintiuno Editores. Edición 1972. p.9

callejeras, repitiendo un gran éxito del Grand Café: *Le place des cordeliers a Lyon*.

Pero después de dieciocho meses, la audiencia comienza a alejarse del cinematógrafo. La fórmula puramente demostrativa de las fotografías animadas que duraban un minuto, y cuyo arte se limitaba a la elección del tema, el encuadre y la iluminación, había llevado al cine a un callejón sin salida.

Georges Méliès, director de un teatro de prestidigitación en los bulevares parisienses quien había asistido a las primeras representaciones del cinematógrafo continuó la obra iniciada por Lumière renovando e intensificando el decadente atractivo que suscitaba este medio de expresión.

Méliès comprendió muy pronto que el cine debía emplear todos los recursos del teatro: actores, trajes, decorados, maquillaje, maquinaria, trucos, etc. He hizo construir cerca de París, en Montreuil-sous-Bois, el primer estudio cinematográfico, combinando la escena teatral con el laboratorio del fotógrafo<sup>16</sup>.

Pero a pesar de su sentido cinematográfico, Méliès no dejó de ser nunca el director teatral de antaño. En una de su más grandes películas, *Le voyage dans la Lune*, la luna tiene la forma del rostro de un hombre que gesticula y las estrellas son ojos de buey en la que aparecen los bonitos rostros de coristas de *music hall*. Por el mismo motivo, sus actores se inclinaban ante el público como si hubieran acabado de actuar en un escenario. Esta película fue estrenada en 1902 y representa una revolución para la época,

---

<sup>16</sup> Georges Sadoul. *Cine su historia y su técnica*. Edit. FCE. Primera Edición 1950. p. 17.

dada su duración (unos catorce minutos) pues los cortos que se producían a principios del siglo pasado solían ser de dos minutos.

Pese a su aire surrealista, *Le voyage dans la Lune* es una cinta entretenida e innovadora que combina los trucos del teatro con las infinitas posibilidades del medio cinematográfico. Cualquier espectador interesado en el origen de los cánones que influyeron más adelante en todas las películas del género y deseoso de ver sus ejemplos más famosos no pueden pasar por alto esta primera película de ciencia ficción<sup>17</sup>.

El éxito de esta película marcó el triunfo de la puesta en escena en exteriores. “La amortización del capital invertido necesitaba ya que el cine fuese un comercio internacional”<sup>18</sup>. En 1920, el único cine verdaderamente productivo era en Francia así como en Estados Unidos y Europa lo fue el de feria.

Desde 1900 hasta el fin de su carrera hacia 1912, la evolución de Méliès fue imperceptible; permanece fiel a su estética, la del teatro filmado. Posteriormente, se desarrollarían técnicas cinemáticas con la movilidad de la cámara y en los procedimientos de montaje y así narrar sus historias.

Los pasos que ha dado el cine a lo largo de su existencia confirman un trayecto histórico plagado de realidades que, en forma de películas, han consolidado una estructura creativa e industrial. En su evolución el cine ha consolidado un lenguaje y ha definido estereotipos, contruidos sobre modelos y representaciones que, en muchos casos, han trascendido su propio ámbito cinematográfico. En el camino, el cine se vio marcado por todo tipo de vanguardias artísticas, movimientos culturales, circunstancias políticas y conflictos bélicos.

---

<sup>17</sup> Steven Jay Schneider. *1001 Películas que hay que ver antes de morir*. Edit. Grijalbo, 2004. p.26.

<sup>18</sup> Georges Sadoul. *Historia del Cine Mundial*. Edit, Siglo Veintiuno Editores. Edición 1972. p.28

Durante la primera guerra mundial, cuando se precipitaba la decadencia del cine francés y mientras la escuela italiana y danesa desaparecían con rapidez, el cine sueco y el cine alemán iban a revelarse sucesivamente.

Desde que los hermanos Lumière filmaron en 1895 la salida de los obreros (y las obreras, que eran mayoría) de su fábrica de Lyon el cine no ha dejado de ofrecer imágenes de la realidad que nos rodea ni de los imaginarios más variados. Las primeras películas nos dieron una imagen en blanco y negro del mundo de finales del siglo XIX y la rapidez con la que el nuevo invento se difundió por todo el mundo nos permite afirmar que ningún otro medio de comunicación ha tenido la trascendencia universal que tuvo el nuevo cinematógrafo, exceptuando tal vez la televisión y la creación del internet en los últimos años.

.

## 1.4 EL CINE EXPRESIONISTA ALEMÁN

En este capítulo conoceremos cómo surgió la necesidad del hombre para que a través del cine represente de manera visual los acontecimientos en la época que le corresponde vivir, y en donde trasciende a través de su caracterización los rasgos de “locura” inherentes a su época.

Es evidente que por su propia naturaleza el cine tiende a satisfacer el deseo de información fiel sobre los hechos curiosos, típicos y emocionantes que se producen en el mundo. La primera sensación que dio el cine, en sus inicios en los teatros de variedades, fue la de una representación exacta de los hechos cotidianos en la pantalla<sup>19</sup>.

El cine expresionista Alemán fue una de las corrientes más importantes de la producción fílmica en el periodo inmediato al fin de la Primera Guerra Mundial, más exactamente 1919 a 1926. A continuación intentaremos encontrar algunas claves relacionadas a la recurrencia de algunos aspectos estéticos, de las temáticas o los significados, como también el duro contexto que atravesaba Alemania en esa época, que ayuden a comprender la identidad del cine expresionista y su coherencia.

### **El contexto histórico**

Luego de la declaración del fin de las hostilidades de la Primera Guerra Mundial, el Kaiser Guillermo II abdica y huye hacia Holanda (octubre de 1918). Se deshace el gobierno imperial y es proclamada la República Alemana, cuyo nuevo gobierno es el “Consejo de Comisarios del Pueblo”.

La Liga de los Espartaquistas (grupo social-demócrata) propugna por un régimen de tipo soviético, es decir la instauración de una dictadura del

---

<sup>19</sup> Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*. Editorial. Paidós, 1982. p.36

proletariado. En enero de 1919 hubo un levantamiento espartaquista en Berlín, que se extiende a Baviera, Hamburgo y otras ciudades.

La represión de este movimiento fue asumida por fuerzas del ejército y grupos nacionalistas al mando de Noske y entre sus consecuencias se llevó a cabo los asesinatos de los dirigentes espartaquistas Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht a manos de estos grupos de derecha.

En febrero de 1919 Friedrich Ebert fue electo presidente de la República de Weimar por la Asamblea Nacional. Este nuevo gobierno sufrió diversas adversidades, se dieron incidentes violentos llevados a cabo por grupos de extrema derecha. En 1920 fracasa un golpe de estado derechista y en 1923 otro encabezado por Hitler. A todo esto se sumó la grave situación económica de ese periodo.

### **¿Qué es El Expresionismo?**

En torno a ese núcleo que es la experiencia de los alemanes de la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, surgirá el movimiento cultural más importante de Alemania en esa época: El Expresionismo. Aunque el campo artístico más conocido es el de la pintura podemos encontrarlo también en literatura, música, arquitectura, teatro y, tenía que ser la cuna donde el cine encontrara su primer lecho.

Era la pesadilla en movimiento de esos soñantes de comienzo de siglo, de esos soñantes de ojos infinitos y arquitecturas gesticulantes. El expresionismo, cómico o desesperado, escribió las sombras del delirio, escribió los escenarios de la fiebre, escribió la violencia de lo irreal y lo escribió de una manera muy singular. Se trataba de revelar esa inquietante extrañeza de lo que es siniestro en lo cotidiano<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Alejandro Ariel. *La pesadilla en Movimiento*. Editorial Manantial. p. 75

Su principal característica consiste en el intento de representación opuesta al naturalismo y la observación objetiva de los hechos y sucesos externos, haciendo énfasis en lo subjetivo. Para el artista expresionista lo importante es su visión interna, que se extiende a aquello que se intenta representar deformándolo, intentando encontrar su esencia.

Algunas de sus principales preocupaciones se plasmaban en críticas al materialismo dominante en la sociedad de la época, a la vida urbana y en visiones apocalípticas sobre el colapso de la civilización, a veces cargado de contenido político revolucionario.

En pintura, el expresionismo fue el movimiento de vanguardia contrapuesto al arte naturalista que guió la producción artística europea durante más de cuatro siglos y que llegó a su apogeo con el impresionismo. La deformación expresionista se podía dar de diversas maneras: distorsionando la forma, el color o el espacio mediante el uso no tradicional de la perspectiva encontrando antecedentes hacia fines del siglo XIX en Van Gogh, Gauguin y Munch.

En las letras, de manera análoga a la pintura, lo importante no es la descripción o narración exacta de los hechos, sino su significado interior. Sus principales antecedentes son, hacia fines del siglo XIX, el alemán Franz Wedekind y el sueco August Strindberg. Sin embargo, la primera obra expresionista es *Der Bettler* (El mendigo) de Reinhard Sorge, escrita en 1912 (puesta en escena recién en 1917 por Max Reinhardt).

La arquitectura expresionista tuvo entre algunos de sus creadores Erich Mendelsohn y Hans Poelzig, quien en 1919 construyó el Grosses Schauspielhaus (Gran teatro) en donde Reinhardt presentó obras. Sin embargo, la influencia más decisiva para el cine expresionista es el teatro alemán de la época, cuya figura principal fue Max Reinhardt.



Max Reinhardt fue uno de los más importantes innovadores de este espectáculo, y su obra estuvo en primer plano principalmente entre los años 1907 y 1919, año en el cual adquiere mayor importancia el teatro constructivista de Erwin Piscator. Reinhardt alrededor del año 1905 adquirió el Deustches Theater y lo reconstruyó, modificando completamente el diseño escénico. Por esa época creó el Kammerspiele (representación de cámara), un nuevo concepto caracterizado por la intimidad del ambiente en el que se realizaba la representación, para una audiencia reducida. Si bien (como se encarga enfáticamente de aclarar Eisner) el teatro de Reinhardt no era expresionista, algunos de los aspectos estéticos más importantes del cine expresionista, como por ejemplo el uso de la luz, son consecuencia directa de la influencia ejercida por él.

### **El cine alemán y la UFA**

El nacimiento del cine alemán propiamente dicho fue, en parte, consecuencia de las medidas de organización adoptadas por las autoridades alemanas. El origen de esas medidas puede asignarse a dos observaciones que todos los alemanes bien informados estaban en condiciones de formular durante la Primera Guerra Mundial. En primer lugar, cobraron clara conciencia de la influencia ejercida por los films antigermanos en cualquier país extranjero, hecho que los alarmó mucho más, en cuanto a penas se habían dado cuenta del inmenso poder sugestivo inherente al cine. En segundo lugar, reconocieron la insuficiencia de la producción local<sup>21</sup>.

La Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), fue formada en 1917 por resolución del alto mando alemán (Gral. Ludendorff) con un fin principalmente propagandístico, que sería realizado ya sea en forma directa

---

<sup>21</sup> Kracauer, S. *De Caligari a Hitler*. Historia psicológica del cine alemán, Buenos Aires. Edit. Nueva Visión, 1961. p. 41.

o indirecta: se realizarían películas características de la cultura alemana y films para la educación nacional. Las principales causas eran el muy bajo nivel de la producción nacional frente a los films extranjeros y el gran poder de influencia que el cine estaba demostrando tener sobre la gente. En 1918 luego de la derrota alemana, el Reich renuncia a la participación en la UFA y la mayoría de las acciones son adquiridas por el Deutsche Bank, es decir pasa de manos del gobierno a manos privadas. Con este cambio, los fines propagandísticos se sumaron otros más prácticos: los fines comerciales.

Inmediatamente al fin de la guerra una de las líneas de producción cinematográfica predominante estaba compuesta por films con alto contenido sexual, casi pornográfico que el pueblo alemán consumía con avidez, principalmente las clases sociales más castigadas. Otra línea de producción era realizada por UFA, en parte como oposición a la recién mencionada, y consistía en superproducciones pseudo-históricas (uno de cuyos principales directores fue Ernst Lubitsch); tergiversaban la historia, ridiculizando a otros países como Francia (*Madame Dubarry 1919*) o a veces se ambientaban en el Oriente u otros lugares exóticos (*La mujer del faraón, Sumurun 1922*).

Sin embargo, para Siegfried Kracauer, no era el único motivo la propaganda o el intento de reavivar un sentido nacionalista. En estos films, los hechos eran enfocados desde un punto de vista subjetivo, y la historia de la humanidad era el fruto de las pasiones de unos pocos.

En definitiva, toda la producción filmica alemana inmediata a la posguerra fue sintomática del “éxodo psicológico del mundo exterior” que estaba atravesando el pueblo alemán. Pero hay otro conjunto de películas en las que puede encontrarse esto en forma quizás mucho más exacerbada, y

cuyo punto de partida es *El gabinete del Dr. Caligari* de 1919, que puede considerarse quizás como el film expresionista por excelencia.

Antes de *Caligari* existían ya películas que anuncian la llegada del expresionismo al cine. Uno de los principales creadores y precursor del movimiento fue Paul Wegener, quien anteriormente hubiera formado parte de la compañía teatral de Max Reinhardt. De 1913 data su film como actor, *El estudiante de Praga* (dirigida por Stellan Rye) y de 1914 su desaparecida primer versión de *El Golem* (junto a Henrik Galeen), ambos de los cuales tendrían *remakes*. Otra película fue *Homunculus* (1916) de Otto Ripert. Todas ellas anticipan algunas características que serán fundamentales para el cine expresionista.

*El gabinete del Dr. Caligari* surgió originalmente de una idea de Carl Mayer y Hans Janowitz. Su guión fue aceptado por Erich Pommer, autoridad de la Decla Bioscop, una productora cinematográfica independiente de la época, y que en 1923 sería nombrado jefe de toda la producción de la UFA, quien para dirigirlo elige a Robert Wiene -en principio pensó en Fritz Lang, pero este se hallaba ocupado con otro proyecto, *Las arañas*.

La importancia de *Caligari* se dio en varios planos: por un lado abre las puertas a una producción cinematográfica “artística”, hasta ese momento casi inexistente en Alemania. Por otro lado, podemos encontrar en ella las pautas estéticas y temáticas que guiarán el camino del expresionismo, y que serán desarrolladas por sus creadores.

Para considerar los temas habituales de los films expresionistas debemos tener presente la difícil situación que atravesaba Alemania en esa época y la manera en que este sentimiento de desesperanza, angustia y miedo fue reflejado en el arte como hemos visto al principio. Lo sobrenatural, lo fantástico, lo desconocido y lo siniestro pueblan las películas bajo distintas

formas para darle sentido a lo que Lotte H. Eisner define como “la doctrina apocalíptica del expresionismo”.

Desde la peste en *Nosferatu* (y más tarde en *Fausto*), hasta la inundación de *Metrópolis*, el tema del fin del mundo sobrevuela las películas como un fantasma, más o menos explícito, fruto del pesimismo alemán frente al futuro. El cine expresionista plasmó esto en gran medida tomando como fuente de inspiración a la tradición literaria romántica, encabezada por Goethe y Hoffman, así como muchos de sus temas, imágenes y símbolos.

Uno de los principales temas que analizó Siegfried Kracauer en su obra fue el de la tiranía. Según su interpretación en las películas expresionistas se puede rastrear de manera inequívoca la necesidad del pueblo alemán de la dominación tiránica (como demuestra la historia no es tan descabellada su tesis). Ésta era el único camino viable frente a la alternativa del caos anárquico de la libertad gobernada por el instinto. El tirano que por y para la concreción de su poder comete actos de violencia y crímenes teniendo sus precedentes en *Homunculus*, podemos también encontrar en la figura de *Caligari*, ordenando según su voluntad a *Cesare* asesinar a sangre fría, en *el rabino Loew* manipulando al *Golem*, en *Nosferatu*, en *Mabuse*, y dentro de *El hombre de las figuras de cera*, en sus personajes *Iván el terrible*, *Jack el destripador* y *Harún-al-Rashid*. Puede ponerse en relación con esto el tema de la lucha entre padre e hijo y del conflicto generacional.

También el de la figura del monstruo (el ser antinatural o artificial), ya sea tirano o dominado: la encontramos en el *Golem*, en *Cesare*, en *Nosferatu* y en *Futura*. El doble será otro de los temas recurrentes. Ya en *El estudiante de Praga* de 1913 como consecuencia de un pacto con el diablo, la imagen en el espejo del protagonista toma independencia de él, convirtiéndose en su enemiga.

*Metrópolis* es una de las obras que representa más claramente un punto de inflexión dentro del cine alemán teniendo aún elementos estéticos que Lang sigue tomando del expresionismo, vemos que otros temas empiezan a ser más relevantes, como la ciudad corrupta (y corruptora), lo social y la lucha de clases -aunque sea de manera un tanto exagerada-, y en menor medida la ciencia.

Pareciera que, en su máxima pureza, el expresionismo tuviera como una de sus principales razones de ser en la traducción en arte de la desesperación y el miedo del pueblo alemán en una época oscura.

### **Aspectos estéticos**

El expresionismo se propuso una actitud deliberadamente antinaturalista, con escenarios que no imitan a la realidad, sino que reflejan plásticamente (líneas en diagonal, angulaciones, sombras) los estados anímicos de sus personajes. Ese estilo se completa con el de la fotografía, la iluminación, la interpretación, subrayando un dato visual simbólico o un gesto.

Cuando el estilo llegó a ser más importante que su tema, llegó hablarse incluso de “caligamiento”. Este es un rasgo que trascendió al cine desde otras industrias, pero el expresionismo fue, en esencia, un movimiento artístico alemán, una herencia de toda una tradición gótica o fantástica en la literatura nacional, que justificó la denominación de cine “diabólico” o “demoniaco”<sup>22</sup>.

Más importantes que sus temáticas para la identidad del cine expresionista, son sus recursos estéticos como lo fue el uso de la luz. Aquí se puede rastrear la determinante influencia de Max Reinhardt: en sus puestas en escena la luz era un elemento constructivo fundamental. En ellas era común

---

<sup>22</sup> Lotte H. Eisner. *The Haunted Screen*, 1977. University of California Press. p.8

encontrar notables contrastes de luces y sombras, la iluminación repentina de un objeto o un rostro dejando el resto en penumbras como medio de enfocar la atención del espectador sobre aquel.

En los films expresionistas, la luz es en algunos casos un elemento decorativo, formando etéreas figuras en el humo o al dibujarse en el polvo los rayos de sol ingresando por una ventana. Sin embargo, más que la luz, las sombras producidas por ella son las esenciales para el cine. Sombras que además del fin decorativo mencionado, muchas veces son ellas las encargadas de narrar, en lugar del cuerpo que las provoca; uno de los casos más notables de esto se encuentra en *Nosferatu*, su sombra sin cuerpo subiendo las escaleras de la casa de Nina, o su mano “exprimiendo” el corazón de ella recostada. Muy comúnmente las sombras simbolizan el inevitable destino, la muerte: *Cesare*, la muerte en *Las tres luces*, *Nosferatu* y Hagen acechando a Sigfrido en *Los nibelungos*.

Los decorados a cargo de los artistas expresionistas Hermann Warm, Walter Roerin y Walter Reimann, son otra demostración paradigmática de la deformación expresionista: las perspectivas son intencionalmente falseadas, encontramos por doquier calles que se pierden oblicuamente, los frentes de las casas son completamente asimétricos, muchos de los interiores son un espacio cerrado, asfixiante. Todo esto intenta introducirnos en la psique del trastornado protagonista, su enfermizo mundo interior. Muchas otras películas posteriores usarán, aunque sea en forma atenuada, la deformación de los decorados.

Otros decorados habituales en los films expresionistas tienen que ver con un retorno al pasado, fundamentalmente mágico, siguiendo algunas premisas de la literatura romántica. Uno de los ambientes predilectos por los cineastas expresionistas será la Edad Media. *Fausto* de Marnau, uno de los

últimos films expresionistas, también retoma la tradicional leyenda en un contexto medieval con aires apocalípticos. Aún en *Los Nibelungos* de Lang, basada en la saga-epopeya nacional germana, si bien sus decorados no son totalmente expresionistas, posee algunos elementos que sí lo son.

Todas estas películas se inscriben en la tendencia cinematográfica alemana de la época, inaugurada por *Caligari*, que rechaza la utilización de exteriores. Sin embargo, los paisajes y tomas al aire libre de *Nosferatu*, uno de los films más emblemáticos, fueron realizados en exteriores, logrando transportarnos a un pasado quizás aún más tenebroso que el resto de ellos, en virtud de sus edificaciones semi-derruidas, sus arcos góticos y sus nublados paisajes amenazantes, el mar y las montañas.

Menos notorio, pero también característico, es el encuadre en las películas expresionistas. La acción es casi teatral, no hay uso del fuera de campo; es decir, lo importante es lo que se ve, aunque sea tan intangible como una sombra. Frecuentemente los encuadres se asemejan a composiciones pictóricas, sobre todo en el caso de Murnau y Lang, directores con un notorio conocimiento sobre historia del arte.

Es común también el uso de las diagonales no solo a nivel de la deformación de los decorados: también son comunes las figuras dispuestas en la pantalla en posición diagonal por los rayos del sol. A veces observamos, en un encuadre fijo, surgir gradual y lentamente una figura amenazante desde el fondo (como *Cesare* o *Nosferatu*). También se puede apreciar como las figuras se desvanecen en las penumbras de la pantalla.

La interpretación es uno de los aspectos quizás más llamativos del cine expresionista – que incluso a veces puede resultar chocante para un desprevenido espectador de nuestra época-. Ya en *Caligari* sus actores Graus y Veidt fueron actores de la compañía de Reinhardt en donde la

actuación realista es dejada a un lado demostrando afectación. Si bien es cierto que esta cualidad en la interpretación existe en algunas películas de otros países, en las alemanas esto es llevado al extremo. Cuando se quiere mostrar sentimientos de miedo, ira, deseo, etc. se intenta exteriorizar estas emociones de la forma más extrema posible a veces en forma violenta y abrupta, a veces con movimientos entrecortados y mecánicos, sumándole a esto, en algunos casos, un excesivo maquillaje.

Es interesante destacar el hecho de que los recursos cinematográficos mencionados como el uso de luces y sombras, será el único que seguirá teniendo vigencia años después del expresionismo, mientras que el resto de los recursos que comentamos ya han sido ampliamente abandonados en pos de un mayor realismo.

“La imagen fílmica tiene que hacerse gráfica”, dijo Hermann Warm uno de los escenógrafos de *Caligari*. En esta frase queda muy bien resumida la intención de aquellos pocos que optaron por este intento de experimentación.

No parece casual el hecho de que el expresionismo cinematográfico se extinga hacia 1926, año en el cual se encuentra afianzada una breve etapa de estabilidad económica y política en Alemania, que comenzaría dos años antes. *Fausto* de Murnau y *M, el vampiro de Dusseldorf*, de Lang son los últimos exponentes de expresionismo en cine.

Eludiendo el extrañamiento que generen los filmes en un primer acercamiento y soslayando los prejuicios, el cine expresionista es indudablemente uno de los productos culturales más singulares y destacados de una época. No tanto como testimonio directo de una de las naciones protagonistas de una de las épocas que marcarían decisivamente la historia, sino como un prolífico campo en donde nacerían obras de arte



de manos de genuinos artistas. Artistas entre los cuales sobresalen las figuras de F. W. Murnau, cuya breve carrera continuará con el traslado a Hollywood en 1926 y culminará con su muerte en 1933, y F. Lang, quien en cambio, atravesará los grandes cambios estéticos y técnicos cinematográficos hasta 1976, también viviendo un largo periodo en Hollywood.

El expresionismo alemán resultó idóneo para la maduración del género de los multiasesinos y para la primera aproximación analítica a la mentalidad criminal. En 1930, Fritz Lang anunció su intención de filmar una cinta a la que llamaría *Los asesinos están entre nosotros* y que terminó llamándose *M, el vampiro de Dusseldorf*, debido a que el poderoso partido nazi se había apresurado a ponerse el saco cuando conoció el título original. Esta película hace referencia a la tristemente célebre carrera criminal de Peter Kürten –encarnado por el entonces debutante Peter Lorre-, un depravado asesino de niños que asoló la ciudad de Dusseldorf<sup>23</sup>.

La gran aportación de la cinta de Lang consistió en vincular dialécticamente el caso de nota roja, con la crítica situación de postración y depresión psicológica, económica, política y social que vivía Alemania.

De esta manera se comprueba que la pantalla grande ha sido catarsis de importantes hechos históricos como son las guerras, (véase el caso del cine expresionista alemán), y así mismo de escritores que han triunfado a través de este medio plasmando sus patologías al crear un ser sanguinario, psicópata, obsesivo, o hasta depresivo.

---

<sup>23</sup> Revista “Nuestro tiempo”. Artículo: *Los Multiasesinos están entre nosotros*. Rafael Medina de la Serna. p.17

## CAPÍTULO II. SALUD Y ENFERMEDAD MENTAL

### 2.1 SALUD MENTAL

Para comprender la importancia del cine a través de los años en el mundo de la enfermedad mental e integrar las dos vertientes, a continuación daré un panorama sobre Salud Mental, así como la clasificación de los diversos padecimientos mentales hasta nuestros días y finalmente abordaré específicamente el trastorno disociativo denominado “Personalidad Múltiple”, enfermedad que ocupa el cuarto lugar más importante en problemas de salud mental a nivel mundial (junto con la esquizofrenia, depresión y la ansiedad); padecimiento que ha sido tema de grandes películas, donde sobresalen *Las tres caras de Eva* (1957) y *Sybil* (1976), ambas inspiradas en hechos reales.

Los datos a continuación presentados han sido proporcionados y asesorados por el Dr. Hugo Martínez Lemus, quien laboró en el Hospital 20 de Noviembre en el servicio de Psiquiatría, para dar una información veraz, sin pretender volvernó versados en trastornos mentales y sin profundizar en las enfermedades que atañen a esta ciencia.

En el contexto de la región de las Américas y del Mundo, los trastornos mentales constituyen un serio problema de salud pública con un alto costo social, que afecta a las personas sin distinción de edad, sexo, nivel socio-económico y cultural. En términos epidemiológicos, la salud mental participa, a la carga global de las enfermedades, alrededor de 12%, afecta hasta 28% de años vividos con discapacidad y constituye una de las tres principales causas de mortalidad entre las personas de 15 a 35 años por

el suicidio. Las evidencias mundiales dan cuenta que no hay salud sin salud mental<sup>24</sup>.

Alarmantes son las cifras que ha alcanzado este problema de salud en los últimos años y han sido un factor determinante de deterioro en el ser humano desde hace mucho tiempo; la historia nos demuestra que la enfermedad mental ha sido enmascarada de diversas maneras, posesión, divina, mágica, etc...

En la actualidad por el ritmo de vida de las grandes ciudades, el estrés y la depresión están latentes en gran parte de la población y preferimos desviar nuestra atención sin querernos dar cuenta de su magnitud y repercusiones, todo esto debido a diversos factores desde individuales hasta los sociales, económicos y políticos; pareciera que esta situación sólo la recordamos cuando a través de los medios de comunicación escuchamos de los suicidios y crímenes cometidos a nivel nacional y mundial, es entonces cuando exclamamos ¡ese individuo está loco!, sin ponernos a reflexionar que la enfermedad esta tan cerca de nosotros, pero preferimos pensar que sólo se escucha en las noticias, que se ve en la televisión o que es una película irreal que pretende acaparar al espectador de manera comercial y lo único que importa es pensar que yo soy “normal”.

Durante una entrevista realizada al psicoanalista Enrique Guarnier explica: La normalidad viene de norma, por tanto es de suponer que el ser humano se discipline y sea diferente al resto de los animales, somos también mamíferos diferenciados y desde el punto de vista real tendríamos que actuar como tales, pero llegó un momento en la historia de la humanidad, en que se reguló la conducta humana, anteriormente éramos cavernarios, no había ninguna

---

<sup>24</sup> (7) IESM-OMS. *Informe Sobre Sistema de Salud Mental en México 2011* Secretaría de Salud de México, Organización Panamericana de la Salud, Organización Mundial de la Salud.

institución que funcionara, pero posteriormente se llegó a la conclusión de que debíamos de convertirnos en individuos que tuviéramos una estructura mental nueva, llamada “superior” por los psicoanalistas, y esa estructura moral fue la que nos condicionó para que nos volviéramos unos seres un tanto diferentes a los que hay en la naturaleza, y lo que sucedió desde el punto de vista de diversos psicoanalistas es que nos volviéramos en animales obsesivos, de tal forma que empezamos a disciplinar esfínteres, comenzamos a actuar de la manera que se deseaba de acuerdo con un gremio que llamamos autoridad<sup>25</sup>.

Según el especialista, es cuestionable el tratar de definir el concepto de normalidad pues señala que el ser humano no puede ser otra cosa más que anormal, patológico, esto si lo vemos desde el momento en que los instintos están atados ya que hay ciertas características en un individuo que forman parte de su personalidad como sería la obsesión, que tal vez es de utilidad en su vida como al aplicarla en el trabajo o al cumplir con los requerimientos que se le exigen por las autoridades, entonces al proporcionarle beneficios sería algo ya no anormal para él.

A nivel social, como ejemplo y remontándonos al pasado, una sociedad se puede volver repulsiva, como lo fue la sociedad Nazi en donde casi todos estaban conformes y muy pocos rechazaban las ideas que aportaba Hitler. Al cuestionarnos a nosotros mismos –continúa el especialista-, “quién puede decir si es normal que un país en donde la mayor parte de su historia política ha imperado un sistema de corrupción, no exista realmente una reacción estando prácticamente conformes sin cambiar esta situación y sea algo normal para esta sociedad, aunque para otras no lo sea.

---

<sup>25</sup> *Entrevista* con el Psiquiatra Enrique Guarnier Dalías, 2005.

Somos de una forma que no quisiéramos ser en el fondo, esto trae sus ventajas y sus perjuicios la ventaja es la civilización, el perjuicio es que somos hasta cierto punto domesticados”. No se tiene una idea clara de cuando da inicio la psicopatología o enfermedad psicológica, es una cuestión hipotética.

Finalmente, señala que cuando se pueden clasificar a los seres humanos como pacientes, es decir, cuando se diferencian unos de otros, es entonces cuando se llega a la conclusión de que aquellos que no seguían la conducta usual comenzaron a ser anormales, entonces se inician una serie de títulos, es cuando surgen diagnósticos que han seguido vigentes, otros se han ido diferenciando o desapareciendo.

Recientemente los profesionales de la salud mental han mostrado cierto interés en el estudio de la normalidad. En parte, “la normalidad sirve como línea de base para todas las conductas patológicas o no. La utilización de controles normales en la investigación da validación empírica a las construcciones teóricas respecto a cualquier tipo de conducta. Sin embargo, esto no quiere decir que el concepto de normalidad sea claro y conciso. Por el contrario, el concepto es ambiguo, tiene una gran multiplicidad de significados y utilidades, y está sobrecargado por sus características de valor<sup>26</sup>.

Algunos psicólogos sociales así como sociólogos, consideran que dado que los seres humanos a pesar de ser individuales, no pueden dejar de ser un ente aislado, es social por naturaleza, por lo que se considera que la salud y la enfermedad son el resultado de procesos sociales lo que implica que debe estudiarse a partir del análisis de la representación social, es decir, de la acción del sujeto social. Se considera que la presión social, hoy llamada

---

<sup>26</sup> *Tratado de Psiquiatría*. Tomo I. Alfred M. Freedman – Harold I. Kaplan. 1982 p. 527.

estrés es la raíz de la insalubridad y de la enfermedad. Ese carácter malsano de la civilización urbana, se descubre en sus conductas.

El hombre es sano por naturaleza, pero la sociedad lo corrompe, la verdadera salud es la que uno mismo crea, la que se manifiesta por un equilibrio, por un desarrollo, que se percibe como un excedente que permite enfrentarse a todas las agresiones y que proporciona un sentimiento de bienestar físico, se manifiesta por el buen humor y por las buenas relaciones con el otro, en una palabra por la actividad.

Existe una paradoja que hace que el hombre idealice un estado anterior, incite a la vuelta a la naturaleza y al mismo tiempo, conceda primacía al desarrollo pagando sin duda un alto precio por ello, reprimiendo nuestros instintos a través de conductas y normas dando como resultado una sociedad neurótica y obsesiva.

¿Existe, entonces, un perfil que describa fiablemente al hombre o a la mujer normales?

Definitivamente, no. Cuanto más se estudian las poblaciones normales, más se comprueba que el funcionamiento sano es tan complejo y la conducta de hacer frente a los problemas tan variada como las entidades psicopatológicas. La normalidad y la salud no pueden entenderse en abstracto, más bien dependen de normas culturales, expectativas o valores de la sociedad, sesgos profesionales, diferencias individuales y el clima político de la época que limita la tolerancia para la desviación.

## 2.2 TRASTORNOS MENTALES

A cada instante el film pone delante de sí un punto al que enlazar sus propios movimientos y en el que buscar una réplica, a cada momento empuja las miradas y las voces que lo pueblan más allá de los márgenes de la escena a la espera de una contestación... Quien se sienta en la sala vive con el film, mejor aún, vive dentro de él, cuando halla la manera de reflejarse en este o en aquel motivo<sup>27</sup>.

Para familiarizarse con algunos términos, a continuación se mencionarán diversas enfermedades mentales que han sido tema de grandes películas, como es el protagonista psicópata, esquizofrénico, histérico, neurótico, obsesivo, en fin, una gama de trastornos y rasgos de personalidad que pueden hacer de un film algo cruel y sangriento o hasta cómico y admirable.

Enlisto la clasificación que tienen algunos trastornos mentales ya que sería imposible abarcar todos los que existen, para posteriormente detallar el trastorno de *Personalidad Múltiple*, padecimiento abordado en temas de películas y de gran complejidad en el diagnóstico. Para este objetivo, citaré el “Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales” (DSM-IV), en donde “cada trastorno mental es conceptualizado como un síndrome o un patrón comportamental o psicológico de significación clínica, que aparece asociado a un malestar (p. ej., dolor), a una discapacidad (p. ej., deterioro en una o más áreas de funcionamiento) o a un riesgo significativamente aumentado de morir o de sufrir dolor, discapacidad o pérdida de libertad. Cualquiera que sea su causa, debe considerarse como

---

<sup>27</sup> Francesco Casetti, *El Film y su Espectador*. Editorial Cátedra. 2ª Edición, 1996. pp 28-29

la manifestación individual de una disfunción comportamental, psicológica o biológica”<sup>28</sup>.

En el DSM-IV no se asume que cada categoría de trastorno mental sea una entidad separada, con límites que la diferencian de otros trastornos mentales o no mentales. Tampoco hay certeza de que todos los individuos que padezcan el mismo trastorno sean completamente iguales; dicha clasificación está confeccionada para uso clínico, educacional y de investigación.

Trastorno mental implica, desafortunadamente, una distinción entre trastornos “mentales” y “físicos”. Los conocimientos actuales indican que hay mucho de físico en los trastornos mentales y mucho de mental en los trastornos físicos por lo que el problema planteado por dicho término ha resultado ser más patente que su solución.

**La clasificación de algunos trastornos es:**

Delirium, demencia, trastornos amnésicos

Trastornos mentales debidos a enfermedad médica

Trastornos relacionados con sustancias

Esquizofrenia y otros trastornos psicóticos

Trastornos del estado de ánimo

Trastornos de ansiedad

Trastornos somatomorfos (síntomas físicos)

---

<sup>28</sup> Introducción. *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-IV-TR)* Editorial Masson.S.A. 2002 Barcelona (España).



Trastornos facticios (síntomas físicos o psicológicos)

Trastornos Disociativos

La característica esencial de los trastornos disociativos consiste en una alteración de las funciones integradoras de la conciencia, la identidad, la memoria y la percepción del entorno. Esta alteración puede ser repentina o gradual, transitoria o crónica.

### **Clasificación**

Trastornos sexuales y de la identidad sexual

Trastornos de la conducta alimentaria

Trastornos del sueño

Trastornos del control de los impulsos no clasificados en otros apartados

Trastornos adaptativos

Trastornos de la personalidad

Al igual que el trauma psicológico, el fenómeno de disociación fue uno de los primeros tópicos estudiados por la psiquiatría que fue prontamente relegado a un segundo plano.

En las dos últimas décadas ha vuelto a consideración de la comunidad profesional, junto con el estudio del abuso sexual infantil y otras formas de dramatización compleja que provoca reacciones que van de episodios disociativos aislados al trastorno de identidad disociativo (antes conocido como trastorno de *personalidad múltiple*).

En 1980 el DSM-III creó la categoría de trastornos disociativos incluyendo el diagnóstico de Personalidad Múltiple. Reorganizó la nomenclatura donde un punto de vista fenomenológico y no causal le dio a las manifestaciones disociativas un capítulo aparte desechando el término “histeria”, legitimando el trastorno que en la edición de 1994 (DSM IV) se transformó en el Trastorno de identidad disociativo.

**Criterios para el diagnóstico de “Trastorno de identidad disociativo”**  
(antes *personalidad múltiple*)

Presencia de dos o más identidades o estados de personalidad (cada una con un patrón propio y relativamente persistente en percepción, interacción y concepción del entorno y de sí mismo).

Al menos dos de estas identidades o estados de personalidad controlan de forma recurrente el comportamiento del individuo.

Incapacidad para recordar información personal importante, que es demasiado amplia para ser explicada por el olvido ordinario.

El trastorno no es debido a los efectos fisiológicos directos de una sustancia (p.ej., comportamiento automático o caótico por intoxicación alcohólica) o a una enfermedad médica (p. ej., crisis parciales complejas).

**Antecedentes de la Neurosis histérica de disociación**

La literatura de las tres últimas décadas del siglo XIX se encuentra llena de historias muy detalladas de pacientes con una gran variedad de extrañas alteraciones de memoria y cambios espectaculares de personalidad. Casi cada uno de los investigadores de fama tiene su propia historia favorita, y algunas de estas historias clínicas han conseguido notoriedad duradera.

Pierre Janet fue, con mucho, el investigador más infatigable de estos extraordinarios fenómenos. Bajo la protección de Charcot en la Salpêtrière, observó una gran cantidad de pacientes que sufrían diversos estados de disociación mental. En los cientos de páginas de sus libros *L'Automatisme Psychologique* (1907) y *Etat Mental des Hystériques* (1894) ha descrito y clasificado estos fenómenos de una manera que, desde entonces, no ha sido igualada<sup>29</sup>.

Con el comienzo del siglo XX, y por razones que no están del todo claras, ha habido una rápida pérdida de interés por estos síndromes clínicos. Esta apatía clínica no puede ser considerada como un síntoma de la desaparición de los pacientes de este tipo de alteraciones, puesto que no hay pruebas de que la incidencia de la amnesia y de la mayor parte de sus estados clínicos hayan disminuido de ninguna manera desde entonces.

Los observadores del siglo XIX generalmente consideraban estos fenómenos como parte del síndrome histérico. Así por ejemplo, Janet, en sus extensos estudios clínicos de muchos pacientes histéricos, frecuentemente encontraba una conjunción de alteraciones de la memoria y de la conciencia en la mayor parte de los grandes síntomas sensoriomotores de la grande *hystérie*, y atribuía los dos tipos de alteraciones al mecanismo básico de la disociación. Por otra parte, Freud fue más lejos. Mostró que la fuerza de los fenómenos histéricos provenía de la represión en el inconsciente, de los sentimientos, deseos y temores que expresan.

En primer lugar, Freud ha establecido su famosa teoría de la histeria basada en la represión de los recuerdos.

---

<sup>29</sup> Alfred M. Freedman y Harold I. Kaplan Benjamín J. Sadock. *Tratado de Psiquiatría*. Tomo I. 1982. p.1365.

### **Había observado en efecto:**

1- Que en el curso de la crisis surgían antiguos recuerdos (infantiles), que estaban separados de la organización consciente de la memoria (inconscientes), y reprimidos por la “censura” en razón de su carácter intolerable.

2- Que las otras manifestaciones histéricas se comprendían si se consideraba como expresiones simbólicas (disfrazadas) de los sentimientos en relación con los recuerdos reprimidos. De tal manera que, esencialmente, Freud ligaba la histeria a una excesiva represión de un acontecimiento o de una escena constituida por lo general por un traumatismo sexual infantil. Pero, posteriormente, la teoría se amplió con el recurso a la idea de regresión.

Para la escuela psicoanalítica contemporánea (a excepción de ciertos autores tales como Bouvet, que disciernen en la histeria, una regresión a estadios pregenitales), la histeria es una neurosis “edípica”. La angustia, característica de esta fase del desarrollo libidinal (la elección objetal), es decir la angustia de la culpabilidad sexual, de la castración, de los complejos incestuosos, es lo que constituye la fuerza inconsciente contra la cual el histérico se defiende por medio de la conversión al plano somático del conflicto inconsciente, capaces de producir síntomas del tipo de amnesia, el sonambulismo, las fugas y la *personalidad múltiple*.

### **Las formas de histeria de disociación eran:**

Sonambulismo

Amnesia

Fugas

Es importante resaltar que todas las enfermedades mentales y físicas así como todo desvío de comportamiento de las mujeres tenía su origen tradicionalmente localizado en la matriz. Pero fue al final del siglo XIX que las mujeres comenzarían a cuestionar y desafiar abiertamente el papel escrito por ellas, por lo que la institución del término “histérica” fue la explicación de la mayor parte del comportamiento “desviante” femenino de éste siglo.

Al paso del tiempo, a las mujeres a quienes se les catalogaba de histéricas poseían una amplia educación, eran solteras o intentaban desafiar el papel que se les asignaba y tenían ambición de alguna carrera.

De ahí mi interés por ejemplificar lo antes expuesto, con el caso de la gran escritora de novelas policiacas que han sido llevadas al cine, Ágatha Christie, en donde haremos referencia sobre la relación que tuvo su vida personal con sus obras maestras.

## 2.3 PERSONALIDAD MÚLTIPLE

La primera aparición de la personalidad o personalidades puede ser espontánea, tal como parece ser el caso de la paciente *Eva*<sup>30</sup> estudiado por Thigpen y Cleckley (1957), o puede surgir en relación con lo que parece ser un agente desencadenante después de un shock emocional o de un traumatismo físico, en el cual la fase inicial puede adoptar la forma de un episodio típico de amnesia que conduce al desarrollo de la personalidad secundaria<sup>31</sup>.

En los pacientes con *personalidad múltiple*, por otro lado, así como en los estados de fuga, puede surgir en forma de expresión abierta a través de

---

<sup>30</sup> Film *Las tres caras de Eva* dirigida por Nunnally Johnson (1957)

<sup>31</sup> Alfred M. Freedman y Harold I. Kaplan Benjamín J. Sadock *Tratado de Psiquiatría* Tomo I. 1982. p.1368.

esos estados disociativos, un impulso que por lo general se encuentra reprimido o unas pautas de conducta que normalmente están bajo control.

En muchos pacientes con *personalidad múltiple*, por ejemplo, se observa que la personalidad primaria (es decir, la que ha caracterizado al paciente durante la mayor parte de su vida) es emocionalmente algo restringida, reprimida, moralista y convencional. Alguna de las personalidades secundarias, por otra parte, tiende a manifestar actitudes y pautas de conducta que son de forma completamente opuesta, como se ilustra en la cinta *Sybil*<sup>32</sup>.

En esta nueva personalidad, el sujeto se entrega alegremente a todo tipo de actividades gratificadoras, se transforma en un sujeto ruidoso, alegre, irresponsable y en general es expansivo, desinhibido y extrovertido. En estos casos, la personalidad primaria permanece inconsciente de la existencia de una segunda personalidad, mientras que la última en general, es completamente consciente de todos los pensamientos y actividades de la primera y a menudo se ríe y se burla de su “mitad mejor”.

Los informes anecdóticos y de investigación sobre el trastorno de identidad disociativo o *personalidad múltiple* han variado en sus estimaciones sobre la prevalencia del trastorno. En un extremo, algunos investigadores creen que dicho trastorno es extremadamente raro; en el otro, se cree que el trastorno de identidad disociativo está infradiagnosticado (por estar mal diagnosticado), es decir, confundido frecuentemente por efectos fisiológicos directos de una sustancia, esquizofrenia, trastorno bipolar, con ciclos rápidos, trastornos de ansiedad, etc.

---

<sup>32</sup> Film *Sybil* dirigida por Daniel Petrie (1976).

### **Las características de la alteración son:**

- 1) En un momento determinado, el paciente se ve dominado por una, dos o más personalidades distintas, cada una de las cuales determina la naturaleza de su conducta y las actitudes durante el periodo que adopta el control de la conciencia.
- 2) La transición de un estado de personalidad a otro es repentino y a menudo espectacular.
- 3) Durante cada estado, por lo general existe amnesia para la existencia de los otros y para los acontecimientos que han tenido lugar cuando se había adoptado la otra personalidad. A menudo, no obstante, un estado de personalidad no se encuentra afectado por este tipo de amnesia, y mantiene una conciencia completa de la existencia, cualidades y actividades de las otras personalidades.
- 4) Cada personalidad está constituida por una serie de memorias asociadas completamente integradas, altamente complejas, con actitudes, relaciones personales y pautas de conducta características.

Estudios bien controlados estiman que entre 0.5 y 2 por ciento de los pacientes que ingresan en hospitales psiquiátricos cumplen criterios diagnósticos para este trastorno y quizás también un 5 por ciento de todos los trastornos psiquiátricos. Los pacientes que reciben este diagnóstico son primordialmente mujeres de un 90 a un 100 por ciento de todas las muestras estudiadas. La mayoría de los hombres con este trastorno entran en el sistema judicial, en vez de en el de salud mental<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-IV-TR)* Editorial. Masson.S.A. 2002 Barcelona (España) pp. 589-593.

“Los intentos de suicidio son frecuentes en los pacientes con trastorno de identidad disociativo; algunos estudios indican que dos tercios de los pacientes con un trastorno de esta índole intentan suicidarse durante el curso de su enfermedad”<sup>34</sup>.

Se desconoce cuál es la causa de este trastorno, aunque las historias de los pacientes en su gran mayoría implican un suceso traumático que suele ser un abuso físico o sexual en la infancia, así como son la muerte de un familiar o amigo cercano o ser testigo de un trauma o muerte también en esta etapa. La tendencia a desarrollar el trastorno puede estar basada en factores biológicos y psicológicos.

“El trastorno de *personalidad múltiple* suele considerarse el trastorno disociativo más grave, aunque algunos clínicos que diagnostican a una variedad de estos pacientes han sugerido que pueden existir más escalas de gravedad de las que han sido apreciadas con anterioridad”<sup>35</sup>.

Dos son las películas que ejemplifican lo anterior, aunque en realidad han sido diversos directores y productores de cine quienes han abordado en la trama el trastorno de *personalidad múltiple*, aunque como se ha escrito antes, es un padecimiento que puede confundirse con otros trastornos, las cintas que a continuación cito fueron basadas en hechos reales.

---

<sup>34</sup> Ma. Luisa Castel Estrada. *El Concepto de Enfermedad en la Sociedad Contemporánea*. pp.29,36.

<sup>35</sup> Harold I. Kaplan y Benjamín J. Sadock. *Sinopsis de Psiquiatría*. 8ª. Ed. 1999.



## 2.4 LAS TRES CARAS DE EVA

Una obra sobre el extraño caso clínico de las tres mujeres que existían en un solo cuerpo, se convirtió en un gran éxito de librería en Estados Unidos. El título *The Three Faces of Eve* (1957) hace un resumen de los infortunios de una mujer nerviosa, de voz apagada, que consultó al Dr. Corbett H. Thigpen, psiquiatra en Augusta, Georgia, sobre los dolores de cabeza y desmayos que la aquejaban. Todo parecía un caso común hasta que Eva White, nombre ficticio que usaba (Chris Costner), cayó en un semitrance y salió de él convertida en una persona distinta.

A diferencia de la tímida Eva White, Eva Black era una coqueta, casi vulgar, que despreciaba a la primera y la avergonzaba con su conducta, asimismo, se negaba reconocer a su marido y a su hija. Tiempo después, el Dr. Hervey M. Cleckely colaboraría con Thigpen en el caso y la paciente sería hospitalizada por unas semanas. Más tarde, para sorpresa de los médicos, apareció una tercera personalidad, Jane, más inteligente y serena que las dos Evas, a quienes disputó el predominio.

Eva está casada con Ralph (David Wayne), un hombre al que pronto se describe como mediocre –su forma de vestir y su actitudes son reveladoras al respecto-, y ambos son padres de Bonnie, una pequeña de poco más de cuatro años de edad. Sin embargo en un entorno aparentemente cómodo y arquetípicamente representativo del “American Way of Life”, se suceden una serie de hechos que por sí solos provocan una extraña inquietud. Esas inusuales compras de vestidos y zapatos de estridente diseño, o el peligroso ataque que Eva iba a proporcionar a su hija –le pone una cuerda alrededor del cuello- de alguna manera hacen recordar el panorama de pesadilla que se vivía en el aparentemente idílico hogar de los Carey.

El libro de Thigpen y Cleckley se publicó de inmediato, y los derechos de la película fueron vendidos inmediatamente al director Nunnally Johnson en 1957, al parecer para capitalizar el interés público de las personalidades múltiples a raíz de la publicación de 1954 la novela de Shirley Jackson, el *Nido de Pájaro*, el cual fue también llevada al cine en 1957 titulado *Lizzie*.

Además de publicar la historia de Eva, los médicos hicieron una película sonora -con la autorización de las “tres” mujeres- para exhibirla en privado ante colegas. La película revela el proceso de la transformación de la Eva retraída en la Eva extrovertida y en la normal Jane, cambios que se produjeron a requerimiento de los médicos.

Uno de los casos más representativos de Personalidad Múltiple, fue presentado por la 20th Century Fox y realizada por el director Nunnally Johnson en 1957, película escrita por los dos médicos que trataron el caso de Eva, y que llevo como protagonista a la actriz Joanne Woodwar, ganadora de un Oscar por su actuación y quien posteriormente interpretara a la Dra. Cornelia Wilbur en la cinta *Sybil*.

Si la película de Nunnally Johnson no se iniciara con la intervención del periodista Alistair Cooke, “certificando” en su intervención la real exactitud de lo que nos cuenta su historia, lo cierto es que muy pronto podría considerarse *Las tres caras de Eva* como una extraña aportación dentro del género fantástico norteamericano de la segunda mitad de los años cincuenta. La extrañeza que proporciona en el filme la aparición y el análisis de la personalidad múltiple, tiene en este caso una fuerza inusitada<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> <http://www.claqueta.es/1957-1958/lastrescarasdeeva>.

## 2.5 SYBIL

Otro de los casos que ingresó en los anales de la psiquiatría al ser uno de los primeros casos diagnosticados por Personalidad Múltiple o Trastorno Disociativo de la Personalidad, historia que se plasmó en un Best Seller escrito por la periodista Flora Rheta Schreiber y publicado en 1973, y posteriormente llevado a la pantalla grande con guión de Stewart Stern, fue el de *Sybil* (1976).

El libro, basado en hechos reales, narra cómo la vida de Sybil fue afectada por este trastorno, cuáles fueron las causas de su disociación y como se fue manejado este caso. Sybil a sus 39 años presentaba una disociación de dieciséis personalidades, dos de las cuales eran del sexo masculino. El libro narra cómo cada una de las personalidades de Sybil, aunque existían en el mismo cuerpo, tenían diferentes recuerdos, experiencias, temperamentos y actitudes.

Es en 1976 cuando Daniel Petrie dirige la película, que originalmente fue presentada como una miniserie para televisión, protagonizada por Sally Field y Joanne Woodward como actrices principales.

Eran 16 los “yo” que vivían dentro de Sybil, cuyo verdadero nombre de esta artista procedente de Willow Corners, Wisconsin, era Shirley Ardell Mason, una mujer que debido a su niñez plagada de abusos por parte de su madre hicieron que su mente se fragmentara aflorando sus múltiples personalidades descubiertas por la psiquiatra Cornelia Wilbur.

## **Relación de personalidades y fechas de “nacimiento”.**

Sybil Isabel Dorsett (1923): una persona vacía; la personalidad primaria.

Victoria Antoinette Scharleau (1926): apodada Vicky; una rubia con mucha seguridad en sí misma, sofisticada y atractiva; continuidad memorística de las personalidades de Sybil.

Peggy Lou Baldwin (1926): una adolescente dogmática, entusiasta y a menudo irritada, con nariz respingona, pelo cortado al estilo paje y una sonrisa malévola.

Peggy Ann Baldwin (1926): contrapartida de Peggy Lou con características físicas similares; se muestra más a menudo temerosa que irritada.

Mary Lucinda Saunders Dorsett (1933): una persona meditabunda, contemplativa, maternal, amante del hogar; es obesa y tiene el cabello largo y castaño oscuro, peinado hacia un lado.

Marcia Lynn Dorsett (1927): a veces su apellido es Baldwin; escritora y pintora, tremendamente emocional; tiene un rostro en forma de escudo, ojos grises y cabello castaño con raya a un lado.

Vanessa Gail Dorsett (1935): inmensamente dramática y tremendamente atractiva; una pelirroja alta de esbelta figura, ojos marrón claro y un expresivo rostro ovalado.

Mike Dorsett (1928): una de las dos personalidades masculinas de Sybil; carpintero y ebanista; tiene la piel aceitunada, cabello oscuro y ojos marrones.

Sid Dorsett (1928): La otra personalidad masculina de Sybil; es carpintero y se encarga de todo tipo de reparaciones; tiene la piel clara, cabello oscuro y ojos azules.

Nancy Lou Ann Baldwin (fecha sin determinar): interesada en la política y en la consecución de las profecías bíblicas, intensamente temerosa de los católicos; delirante; sus características físicas se parecen a las de Peggy.

Sibyl Ann Dorsett (1928): despistada hasta llegar a la neurastenia, pálida y tímida, con cabello rubio ceniza, rostro ovalado y nariz recta.

Ruthie Dorsett (fecha sin determinar): una niña; se trata de una de las personalidades menos desarrolladas.

Clara Dorsett (fecha sin determinar): intensamente religiosa, critica intensamente a la Sybil de la vida real.

Helen Dorsett (1929): muy temerosa, pero determinada a lograr su realización; tiene cabello castaño claro, ojos color avellana, nariz y labios delgados.

Marjorie Dorsett (1928): serena, vivaz y de risa fácil; una bromista; es una morena pequeña y bien parecida con piel clara y nariz respingona.

La Rubia (1946): sin nombre; una quinceañera perpetua; tiene cabello rubio rizado y voz cantarina.

La Nueva Sybil (1965): la decimoséptima personalidad; una amalgama de las otras 16<sup>37</sup>.

La Dra. Cornelia Wilbur descubre que las torturas por parte de la madre fueron la causa de la disociación de Sybil. Ella desahoga sus ideas

---

<sup>37</sup>. Flora Rheta Schreiber. *Sybil*. Editorial, Pomairé, S. A. pp 19,20.

delirantes (debido a su esquizofrenia) hacia su hija, sometiéndola a torturas y con sentimientos de culpa religiosa. Las palizas, los enemas forzados con agua fría (por sus ideas paranoicas), la colocación de varios objetos en la vagina, las veces que la ataba de la pierna al piano horas y horas; la visión de sus padres de tener relaciones sexuales mientras ella dormía en la misma habitación; la muerte de la abuela; el entierro de un feto muerto. Es así que Sybil para defenderse, para protegerse de todos estos maltratos desarrolló diversas personalidades para escapar, para poder aguantar estas atrocidades. Las emociones de Sybil buscaron otra salida para poder estar en un estado psíquico estable.

La verdadera historia de Sybil nos da una visión poco habitual de la mente inconsciente y abre puertas a nuevos conocimientos. Siendo una reflexión acerca de la psicología anormal y acerca de una extraordinaria trama de desarrollo; el caso de Sybil Dorsett nos da una nueva visión de lo que es normal. Flora Retha.

Antes de la divulgación de esta historia, en los 70s, sólo se habían reportado unos 200 casos de personalidad múltiple en el mundo. Pocos años después, el número subió a 44 mil. Fue por ese aumento explosivo que la enfermedad comenzó a ser cuestionada por psiquiatras de todo el mundo, que sostenían que no había pruebas suficientes para este diagnóstico<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> <http://diario.latercera.com/2011/10/22/01/contenido/tendencias-sybil-el-caso-que-derribo-el-mito-de-la-personalidad-múltiple.shtml>.

## 2.6 EL ENIGMA DE AGATHA CHRISTIE

Otra mujer que causó gran interés a los especialistas de la salud mental, fue el caso de la afamada escritora Agatha Christie. Adentrándonos en la relación que ha tenido la creatividad del artista y su psique, citaré el análisis que se le hizo a la famosa escritora inglesa, a quien se ha llamado la “Reina del Misterio”, la cual sufrió de trastorno disociativo.

Como antecedente es importante resaltar que al final del siglo XIX, las mujeres estaban comenzando a cuestionar y desafiar abiertamente el papel prescrito para ellas. Dentro de la sociedad victoriana, dominada por los varones, esto constituyó una crisis: no sólo entraba en cuestión la seguridad del futuro de la especie si las mujeres rechazaban su destino natural, sino que además, las mujeres individualmente podrían terminar víctimas de la locura y la destrucción. Todas las enfermedades mentales y físicas y todo desvío de comportamiento de las mujeres tenían su origen tradicionalmente localizado en la matriz; las disfunciones o enfermedades de los órganos reproductores se hallaban, según la opinión general, en la raíz de todas las “desviaciones” de la mujer.

“La institución de la „histeria” como explicación de la mayor parte del comportamiento „desviante” femenino del siglo XIX es representativa de todo este cuerpo de opinión que localizaba el centro de la existencia de las mujeres en sus capacidades reproductivas. Las mujeres a quienes se catalogaba de histéricas poseían una amplia educación, eran solteras, o intentaban desafiar el papel que se les asignaba, y tenían ambición de cierta independencia o de alguna carrera”<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Jane M. Usher. *La Psicología del Cuerpo Femenino*. Edit. Arias Montano Editores, 1991. pp 21,22,23.

“No soy buena conversadora, no sé dibujar, pintar, moldear o esculpir, no puedo hacer las cosas de prisa, me resulta difícil decir lo que quiero, prefiero escribirlo. Escogí la profesión justa. Lo mejor de ser autora es que se trabaja en privado y al ritmo que se quiere”. Agatha Christie.

Algunas de sus más de 70 novelas del género policiaco han sido llevadas al teatro y la televisión; en el cine se adaptaron las historias: *Testigo de cargo (Witness of Prosecution)*, Billy Wilder, 1957. *Asesinato en el expreso a Oriente (Murder in the Orient Express)*, 1974, Sidney Lumet. *Muerte en el Nilo (Death at the Nile)*, 1978, John Guillermin y *Enigma bajo el sol (Evil under the Sun)*, 1982, Guy Hamilton, protagonizadas por Hércules Poirot y Miss Marple.

La enigmática vida de esta escritora ha sido tema para los estudiosos de la mente y a continuación veremos el por qué. En sus relatos no sólo plantea un enigma criminal, que por lo general es un asesinato perpetrado por una o más personas; el encargado de la investigación interroga a los sospechosos y reúne pruebas para reconstruir el crimen. El detective comparte con el lector las pistas que va encontrando, pero no revela su significado hasta el final de la novela. Lo anterior, son sólo las pautas a seguir en un libro de trama policiaca pero ¿cuál es la parte oculta de Agatha Christie que plasma en sus historias y cuál es el enigma que la envolvió hasta su muerte al desaparecer durante once días en un periodo de su vida de gran fuerza emocional? El anterior episodio sirvió, incluso, para la película *Agatha* en 1979, dirigida por Michael Apted, en donde se especula sobre los hechos reales armando una ficción.

Jared Cade autor del estudio biográfico titulado “*Agatha Christie y los once días de su desaparición*” (1998), hace una cuidadosa reconstrucción



acerca del misterio en la desaparición temporal de la escritora que forma el trasfondo del análisis de un episodio de disociación de la conciencia.

Entre el 4 y el 14 de diciembre de 1926 Agatha Christie desapareció súbitamente de su casa en el Berkshire, tras la muerte de su madre y la confesión de su marido de tener un amante; Agatha fue encontrada hasta una semana más tarde, gracias a que una carta anónima guió a la policía hacia un hotel de Harrógate, un centro hidroterápico del Yorkshire, donde la escritora se registró bajo un nombre falso<sup>40</sup>.

Utilizaremos las notas biográficas y la reconstrucción de Cade como introducción. Agatha Mary Clarissa Miller nació en Tourquay, Devon del Sur en 1890. Huérfana de un padre adicto al juego, a temprana edad fue impulsada por la madre hacia la música y el placer de la narrativa; perteneció a esa generación que hubo de superar la herencia victoriana y enfrentarse a las primeras ruinas del imperio. En 1914 casó con el oficial de aeronáutica militar Archibald Christie, conservando este apellido en la mayoría de sus relatos (los otros aparecieron bajo el pseudónimo de Mary Westmacott).

Más tarde se enroló como miembro de la Cruz Roja durante la Primera Guerra Mundial y tuvo la responsabilidad del botiquín de los medicamentos. Tras haberse documentado sobre sus posibles efectos tóxicos, decidió escribir un libro que habría tenido como protagonista a un diabólico envenenador. “Al estar en contacto directo con el veneno – vivía rodeada de ellos en el dispensario- lo más natural para mí fue elegir el envenenamiento como método ideal para imaginar historias policíacas”. Hacia el final de la guerra escribió el primer verdadero relato policíaco: *El misterioso asunto en Styles* (1920), que consagró en el mundo literario a Hércules Poirot, un

---

<sup>40</sup> *Salud Mental*, Vol. 26 No.2, Abril, 2003. P.68

personaje cómico, vanidoso y suficientemente obsesivo en los razonamientos como para ser capaz de resolver todo delito intrincado.

El matrimonio con Archibald decayó en 1926, cuando él mismo le comunicó en la mañana del 3 de diciembre que estaba enamorado de la joven Nancy Neele. El mismo año murió la madre de la escritora. Tras el divorcio en 1928, Christie dedicó mucho de su tiempo a viajes, sobre todo en el Medio Oriente, y en 1930 durante unas vacaciones en Mughaiyir, en Mesopotamia, conoció a Max Edgar Mallowan, un arqueólogo, empeñado en las excavaciones que debían permitir una reconstrucción parcial de la antigua ciudad sumeria de Ur. Se casó con él en septiembre de 1930 y durante muchos años lo acompañó en primavera a las expediciones arqueológicas, prestándole también ayuda. En aquel periodo se interesaba activamente en la arqueología y todo aquello no permaneció extraño a la actividad de la escritora de novelas policiacas, como lo muestra la famosa cinta *Muerte en el Nilo*.

Los ambientes de las misiones arqueológicas sirvieron para sasonar con originalidad algunas tramas de algunos libros que ella llamó "*Libros de viajes al extranjero*".

En 1946 publicó un relato sobre las excursiones en Medio Oriente, en donde cuenta sobre las excavaciones que sacaron a la luz objetos que a su vez, dicen al excavador cómo era la vida de la gente que habitó en un tiempo en aquel lugar. Una vez más aquí el arte actuó como lineamiento de heridas psíquicas en donde encuentra desahogo para sus conflictos, que son al mismo tiempo temperados gracias a la sublimación (la escritura).

También en sus ficciones, los personajes, previamente pertenecientes a la alta burguesía inglesa como los descritos en el *Expresso de Oriente*, se convierten en héroes de las novelas policiacas ambientadas en el mundo

egipcio, por lo que habría de recordar nuevamente *Muerte en el Nilo*. La confrontación entre el escenario de las obras ambientadas en su campiña inglesa y las novelas que se desarrollan en las fuentes del Nilo, hace pensar en una fuga que, como en realidad, se presenta de forma regresiva, con el fin de remediar la angustia generada por una realidad insatisfactoria. A esto se asocia el deseo regresivo de un retorno intrauterino, como una tentativa de anularse remontando el momento prenatal en lugar de renunciar a la vida, un proyecto inconsciente que le impulsa a buscar fortuna y a viajar a países lejanos.

Presentamos aquí un episodio de fuga disociativa en el cual el principio organizador primario parece ser el típicamente histérico, es decir el mecanismo por el cual, frente a un conflicto insostenible, se tiene una alteración de las funciones de la conciencia del Yo y se pone en jaque el instrumento racional. Dado que la cuestión inaceptable concierne siempre a las relaciones con el otro, un modo para anularla consiste en alterar el instrumento de la relación, y eso puede ocurrir al nivel más simple, haciendo enfermar al cuerpo, o bien, en un nivel más complejo ya que pueden ser alteradas las vías de comunicación clásicas, es decir la función motora, la sensitiva y la sensorial<sup>41</sup>.

## **La desaparición**

De vuelta al episodio que nos interesa: la desaparición en una completa amnesia hacia lo ocurrido. “En 1926 siete meses después de la presentación de *El asesinato de Rogelio Ackroyd*, del 4 al 14 de diciembre, la escritora desapareció de su casa. La policía emitió un comunicado sobre lo acontecido:

---

<sup>41</sup> Jaspers K. *Psicopatología General*. Editorial. Roma, 1964. pp 67-73.

A desaparecido de la propia casa Styles, situada en Sunningdale, en el Berkshire, Mrs. Agatha Christie, mujer del coronel Christie, de 35 años con una estatura de 5 pies y siete pulgadas, cabellos cortos rubio cenizo, ojos grises, tez clara, robusta, vestida con una falda de malla gris, un elástico verde, un cardigan gris oscuro, un pequeño sombrero de fieltro verde; llevaba un anillo de oro con una perla. Salió de su casa en un Morris Cowley a las 9:45 de la noche del viernes, dejando una nota en la que decía que iba a dar un paseo en auto. La mañana siguiente se encontró el auto abandonado en Newlands Corner<sup>42</sup>.

En perfecta sintonía con el argumento de sus novelas policiacas, el coronel Christie fue considerado sospechoso de homicidio y el “Daily News” ofreció cien libras esterlinas a quien fuera capaz de brindar informaciones útiles para encontrarla. La escritora fue encontrada hasta una semana más tarde, cuando una carta anónima guió a la policía hacia un hotel de Arrogate, un centro hidroterápico del Yorkshire donde estaba registrada bajo un nombre falso: Teresa Neele. Le fue diagnosticada entonces una amnesia, relacionada con un periodo particularmente delicado, cuando dos tristes acontecimientos vinieron a marcar su vida: la muerte de la madre y el abandono por parte del marido enamorado de otra mujer.

Pero no pasan inadvertidos dos detalles, aparentemente agudos pero verosímilmente banales para una mente habituada a construir tramas inexplicables: Neele el apellido con el que se registró Christie, es el mismo de la mujer amada por el marido, y Teresa y no Therese, como habría sido lógico dado el lugar del encuentro y la nacionalidad de la fugitiva, que no es sino el anagrama de “teaser” molesto, inoportuno, impertinente, pero también de problema, quebradura de cabeza, enigma.

---

<sup>42</sup> Ercoli E. *Bibliografía de Agatha Christie*, La Nueva Italia, Florencia, 1987. p.51.

El de Agatha parece ser el enigma del constructor de enigmas y de un cuidadoso análisis emergen dimensiones paralelas: la famosa autora de novelas policiacas es una mujer que por largo tiempo escribe identificándose con un hombre el policía Poirot. Identificación que para algunos podría ser simplemente la respuesta feminista a la condición de las mujeres de principios del siglo 20 pero que, junto al uso exclusivo del apellido conyugal y el uso de un pseudónimo, parecerían ser los síntomas de un trastorno más profundo de la identidad del Yo. Una coincidencia biográfica parecería ser la confirmación: Agatha hizo morir a su doble, Poirot, en *Sipario* y la noticia de su muerte, que apareció en el “New York Times” el 6 de agosto de 1975 presidió en seis meses la de su autora ocurrida el 12 de enero de 1976.

De la biografía de Agatha Christie se deduce, pues, que 1926 fue un año decisivo para la escritora: en la realidad huyó de la vida burguesa en la provincia silenciosa del Yorkshire, pero también en sus ficciones los personajes que antes pertenecían a la buena burguesía inglesa como los descritos en *El Expreso de Oriente*, se vuelven los héroes de las novelas policiacas ambientadas en el mundo egipcio del Nilo.

Hay que pensar con este propósito en los llamados “*Libros de viajes al extranjero*” escritos después de 1930: *Muerte en el Nilo*, *Asesinato en Mesopotamia*, *La Muerte Viene al Final*. La confrontación entre los argumentos de las obras ambientadas en su campiña inglesa y las novelas que se desarrollan en las fuentes del Nilo, hace pensar en una fuga, que ambos casos se presenta como regresiva.

Al escribir remedia la angustia generada por una realidad insatisfactoria, sustituyendo la agresividad por una actitud autolasiva acompañada del deseo agresivo de un retorno intrauterino.

El principio de la conversión tiene que ver pues con una condición fundamental y frecuente del ser humano: ¿cómo resolver una situación que no deja alguna solución, que no se puede obtener sin dolor? En otras palabras, ¿cómo superar el impase dado por un conflicto entre exigencias, vivencias, sentimientos y pulsiones opuestos? No se trata necesariamente de conflictos de gran profundidad: se encuentran cotidianamente exigencias similares, que se resuelven frecuentemente con compromisos o renunciadas dolorosas, pero existe otra manera de resolver el problema.

Con el tiempo, la gran familia psicológica y psicopatológica que tiene como denominador común el mecanismo de la conversión y que se agrupa clínicamente bajo el término de histeria, ha sido dividida en partes con motivaciones solamente clínicas.

En la actualidad el cuadro clínico correspondiente, tal vez el más adherente al término de histeria, que ha mantenido convencionalmente el nombre de “Trastorno de Conversión”, en aquel en el cual la expresión clínicamente es precisamente la alteración o la abolición de la función motor, sensitiva y sensorial, o la alteración de la conciencia del Yo en sus manifestaciones más globales.

En un nivel todavía más elevado, y aquí entramos en el discurso que se refiere a nuestro caso Agatha Christie, queda concernida la función relacional bastante compleja que es la conciencia del Yo y aquí se va de la amnesia psicógena a las disociaciones de conciencia.

Al tener en cuenta los atributos de la conciencia del Yo, podemos decir que en la figura que hemos presentado está alterada la función comunicativa, y la alteración ésta en un nivel más elevado: domina la fragmentación de la conciencia del Yo y la amnesia, siguiendo el principio según el cual la mano derecha no sabe lo que hace la izquierda, pero con una expresión altamente

simbólica. Esto no es suficiente: es necesario incluir un segundo principio organizador, más que histórico, que altera las cogniciones espaciales, crea una condición espacial nueva (donde lejos significa en realidad cerca), llevando a la formación de otra parte que resuelve el conflicto (ganancia primaria). Podemos decir que se trata de un retorno a donde se había partido. Agatha Christie viene a ser el ejemplo de una figura estructurada: va a la campiña y en la ficción cambia el lugar, el ambiente, hasta Egipto, cada vez más lejos en realidad más cerca, en el sentido de que el movimiento es regresivo, a aquello que es más arcaico, y regresa a lo antiguo. La arqueología egipcia, de gran valor arqueológico e histórico, remite de hecho a la vida infantil permitiendo interiormente el encuentro de aquello que antiguamente se había perdido y que es de gran valor.

Para Agatha Christie, no se tenían en ese tiempo medicamentos. A menos que se pueda resolver el problema escribiendo libros, posiblemente obras maestras. En sus historias, todo transcurría dentro de un mundo donde las cosas y los actos tenían un orden lógico, una explicación, donde el bien y el mal estaban perfectamente ubicados y diferenciados. Tal vez la explicación de su necesidad por mantener el equilibrio y el orden, haya sido la armadura que ella construyó para defenderse de su propio caos, de la incertidumbre y falta de certezas y seguridades que padeció durante su infancia y adolescencia.

Siempre tuvo que arrastrar dentro de sí esas horas sin recuerdo, ese agujero negro en donde anidaban su miedo y su locura. Esta inquietante intuición de que la realidad es discontinua, sólo aparece insinuada en los seis libros serios que Agatha Christie escribió con el seudónimo de Mary Westmacott, novelas sentimentales de estilo poco cuidado que la escritora consideraba lo mejor de su producción. Agatha Christie se pasó la vida

remendando éstas fisuras, ocultando agujeros, disimulando cosas, construyendo de sí misma un conmovedor personaje imaginario.

También fue latente su temor a la demencia senil “probablemente viviré hasta los 93, volveré loco a todo el mundo con mi sordera (...), me pelearé violentamente con alguna paciente enfermera y la acusaré de envenenarme (...) y causaré molestias sin fin a mi desgraciada familia”.

En realidad vivió hasta los 85 años y en los meses finales cumplió su propia maldición y fue perdiendo progresivamente la cabeza. No quiso ser atendida por ninguna enfermera y el envejecido Max tuvo que instalarse en un sillón junto a ella de manera permanente. Su muerte fue su última desaparición, su última novela.

Cuando Pared Cade sacó a la luz pública el libro “*Agatha Christie y los once días de su desaparición*” en donde señala lo que había ocurrido efectivamente a la escritora entre el 4 y el 14 de diciembre de 1926, parecía que ya se había dicho la última palabra, pero el enigma permanecerá sin resolver, no obstante la agudeza de la investigación, al faltarle aquello que todo psiquiatra sabe que fue el centro de referencia de todos los diagnósticos, la propia Agatha Christie.

El ser humano no puede huir de sí mismo y lo plasma al crear, dándolo a conocer muchas veces a través de las imágenes que son difundidas actualmente por la televisión, el cine e internet.

“Toda obra visual es mediadora del mundo afectivo del autor, de su relación emotiva con la obra y con el sistema de valores a la que hace referencia.



Esta obra nos transmite su visión del mundo y su valoración afectiva respecto a la sociedad, a las personas y a la naturaleza”<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Lucia Lazolti. Comunicación Visual y Escuela. p. 105.

## CAPÍTULO III. LA PSIQUIATRÍA PRESENTE EN LA CINEMATOGRAFÍA.

### 3.1 CINE, PSIQUIATRAS y PSIQUIATRÍA

El ritual de acudir al cine se asemeja al que antecede al dormir; en ese sentido nos preparamos para soñar, que es contemplar imágenes y recreaciones fantásticas así como restos de la vida cotidiana. Para deleite, para fascinación, asombro o para significado, el psicoanálisis y el cine han sido concebidos como espacios en dónde se despliega el hecho creador en su continuo oscilar desde la imagen y movimiento al movimiento de la imagen delimitan un territorio posible antes sólo para los sueños<sup>44</sup>.

El proceso psicoanalítico tiene, de esta manera, muchos puntos en común con el proceso de la creación en general y de la creación cinematográfica en particular. Por ejemplo, cuando el psicoanalista, como si fuera el editor de una película hace el montaje de ésta al lado del paciente, para que éste pueda ser el director de la película que va conformando junto con sus sueños y asociaciones libres se llega a superiores escalas de significación y con el entendimiento pues a los cambios de actitud.

Cada uno de nosotros alberga en su universo interno un determinado número de personajes, de escenas no representadas que están constantemente en busca de un escenario dónde representar sus tragedias, dramas y comedias. Aquí resulta particularmente significativa la frase de Akira Kurosawa: “Muchos de los sueños de mis películas fueron reales...otros tendría que haberlos soñado”.

---

<sup>44</sup> Publicación: *La mirada clínica y el cine*. Fascículo 2. Laboratorios Roche. p. 6.

Se menciona que la primera película en la cual se observa a un psiquiatra bien caracterizado es *Le Lunatics* (1914). Los enfermos de este film francés llevan todo el tiempo las manos levantadas, uno de ellos, después de asesinar al psiquiatra en jefe, encabeza una rebelión en la cual los pacientes se curan al salir de la institución. Por otra parte en la película norteamericana *When the clouds roll by* (1919), se narra la historia de un doctor que se dedica al estudio de la mente y de sus fenómenos, y prepara un experimento en el cual un joven sano y entusiasta será llevado al suicidio.

Las películas de principio del siglo XX en las que se representa a un psiquiatra o enfermos mentales es desde una perspectiva poco definida, aunque sí se pueden sacar algunas características en común entre los personajes que intervienen en la cinta. Los psiquiatras están poco diferenciados con el resto de los médicos de la época, se les identifica con una especie de sabio distraído o científico loco.

Sin embargo, cuando comienza a diferenciarse del resto de sus congéneres, es a través de su supuesta capacidad para controlar la mente de las personas y ejecutar actos en contra de su voluntad. Por otro lado, los enfermos mentales son representados ridículamente, exagerando aspectos histriónicos, sujetos melancólicos que deambulan en jardines lúgubres; mujeres insaciables, pacientes que caracterizan en sus delirios a personajes del pasado, etc. Una película que resume lo anterior es *El Gabinete del Dr. Caligari* (1919).

La concepción de esta película es producto de una serie de circunstancias que vale la pena relatar. Como ya se ha dicho en el capítulo anterior, el checo Hans Janowitz y el austriaco Carl Meyer, son los autores del guión. El primero creció en Praga y fue atraído por situaciones de terror. El segundo,

Meyer estuvo obsesionado con la idea de transformarse en un jugador “científico”, quien es expulsado de su casa junto con tres hermanos menores, uno de ellos, quien padecía de un delirio paranoide, termina suicidándose, por lo que Meyer desarrolla una aversión por los psiquiatras militares con quienes tuvo un trato directo.

Por su parte Janowitz regresa de la 1ª. Guerra Mundial, en donde había participado como oficial, y se ha convertido en un pacifista convencido. Se instala en Berlín en donde conoce a Meyer. Una de las actividades a las que se entregan, además de las discusiones constantes, es la asistencia a las ferias de pueblos, en una de éstas contemplan a un joven que realizaba una serie de actos aparentemente hipnotizado, todo lo cual los lleva a concebir el guión de la película en sólo seis semanas. La dirección del film estuvo a cargo de Robert Wiene, el cual tenía como antecedente el que su padre, médico, había enloquecido al finalizar sus días.

La idea esencial de la película es la de probarnos cómo un asesino lunático, fingiéndose psiquiatra, puede llegar a apoderarse de un manicomio. Por fortuna la denuncia por parte de los asilados lo llevan a su caída. El sustento de este film radica en la posibilidad de que un enfermo mental tome el control de los demás y los haga sus víctimas, es así que sólo queda en el inconsciente la figura del doctor como un gran malvado, un ser verdaderamente demoniaco.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde es una película de terror estadounidense de 1920 dirigida por John S. Robertson. El actor John Barrymore, interpreta al doctor Jekyll quien tiene la teoría de que químicamente se pueden separar la parte del bien y del mal en el ser humano. Tras probar una fórmula consigo mismo se convierte en un ser monstruoso, el señor Hyde, que proyecta los más bajos y primarios instintos que tiene reprimidos. El libro es conocido por

ser una representación vívida de un trastorno psiquiátrico que hace que una misma persona tenga dos o más identidades o personalidades con características opuestas entre sí.

Otra cinta alemana que inició el género fue *Schatten*, (1922) de Arthur Robison, en donde se presenta una terapia mágica en la que un triángulo amoroso queda resuelto. Por último se encuentra *Geheimnisse einer Seele* (Secretos de un alma), dirigida por Georg W. Pabst en 1926, en ella aparece por primera vez un psicoanalista cinematográfico.

Uno de los psicoanalistas que utilizó el cine en forma didáctica fue Jacques Lacan –quien ha hecho una de las aportaciones más importantes a la teoría psicoanalítica después de Freud-. Una de las películas que llamaron su atención fue *Él*, de Luis Buñuel, la cual describe en forma admirable una estructura obsesiva.

Según cuenta el propio Buñuel, Lacan vio la cinta en una proyección organizada por 52 psiquiatras en la Cinemateca francesa. Ambos platicaron largamente acerca de la película y Lacan confesó que ya la había exhibido en varias ocasiones a sus alumnos.

Buñuel se mantiene vigente por el manejo consistente que hace de las distintas variantes de la situación edípica, toda su obra es un intento por relacionar este drama con las situaciones sociales que viven los personajes; busca en lo irracional, hurga en lo inconsciente, juega con los sueños y las coincidencias. Lo ilógico de gran parte de su cine es lo ilógico e incoherente del pensamiento y la conducta del ser humano. Mundo interno y sociedad forman la cárcel que determina los fenómenos que plantea en su cine<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> L. Buñuel. *Mi último suspiro*, México. Plaza y Janés, 1982 p.199.

Los profesionales de la psicología y la psiquiatría tienen representaciones fílmicas muy variadas, desde la anecdótica como la de *La habitación del hijo* (2001) o la de *Infidel* (2002), u otras donde la relación con los pacientes sirve para profundizar en la personalidad y son víctimas de complejas manipulaciones como en *Análisis final* (1992) o esposados con su paciente en *Suave es la noche* (1962), enfermos al mismo tiempo, *Cara a cara* (1997), *Recuerda* (1945) y *Contratiempo* (1979).

También hay films en donde el médico se convierte en verdugo o se aprovecha de sus pacientes, es el caso de *Fobia* (2008), *Susurros en la oscuridad* (1992), *Los límites del silencio* (2001) y *La muerte llega de noche* (1960). En otros casos prestan sus servicios para resolver casos criminales, frecuentemente gracias a la hipnosis y otros procedimientos psicoanalíticos; *Bajo sospecha* (2000), *Cerco de odio* (1948) y *A través del espejo* (1946).

La experiencia profesional del psiquiatra inspira el argumento del filme. En casi todas las películas de Woody Allen hay referencias a los psicoanalistas y psiquiatras y, en algunos casos, como en *Annie Hall* (1977), *Otra mujer* (1988), y *Desmontando a Harry* (1997), con cierto protagonismo.

Las películas basadas en biografías de actores y actrices perturbados, envueltos en una crisis de relaciones interpersonales, sirven perfectamente para representar los conflictos narcisistas. Los filmes donde se encuentran pérdidas y decepciones que minan la estructura narcisista produciendo ansiedad y depresión son, usualmente, buenos materiales para la interpretación psicoanalítica.

### 3.2 EL CINE Y FREUD

En agosto de 1909, a la edad de 53 años, Freud, acompañado por su discípulo y amigo Sandor Ferenczi, tuvo la oportunidad de ir al cine por primera vez. “Ocurrió en Nueva York, durante su visita a los Estados Unidos para dictar cinco conferencias en la Clark University de Worcester”<sup>46</sup>.

Su correspondencia de aquella época no registra ninguna impresión personal del suceso; más llamativo aún, Freud ni siquiera lo menciona. Treinta años más tarde, Theodor Reik, al evocar sus recuerdos del maestro, comenta que a Freud no le atraían mucho las películas, a excepción de las creaciones de Charles Chaplin. En efecto, quien incursione en los textos de Freud con la expectativa de encontrar alguna referencia que testimonie de su interés por el cine o de un posible punto de encuentro entre su teoría y el séptimo arte saldrá defraudado: los desarrollos freudianos, aunque contemporáneos de las obras pioneras de la cinematografía, parecen desenvolverse absolutamente ajenos a ellas.

El mundo cinematográfico comienza a interesarse por el psicoanálisis a mediados de la década de los 20"s. En diciembre de 1924, el productor Samuel Goldwyn se embarca rumbo a Europa. En un reportaje concedido a bordo al New York Times anuncia su propósito de visitar a Freud y conseguir su colaboración para una película.

Goldwyn había fundado en 1917 la Goldwyn Pictures Corporation que luego pasó a integrar (ya sin su participación) la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Su proyecto, ahora como productor independiente, consistió en realizar una película de amor basada en las grandes pasiones amorosas de la humanidad.

---

<sup>46</sup> Freud, Sigmund. *Cinco conferencias*. En Obras Completas. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

Se dice que estuvo dispuesto a ofrecer a Freud la suma de cien mil dólares por su asesoramiento. La respuesta de Freud a la solicitud de entrevista fue tan escueta como terminante: “No tengo intención de ver a Mr. Goldwyn”. Hollywood no logra seducir al fundador del psicoanálisis. No obstante su situación económica, Freud no accede siquiera a discutir la propuesta.

El 7 de junio de 1925, en Berlín, Karl Abraham discípulo de Freud recibe la visita del director de la UFA, la productora cinematográfica más importante de Alemania. Este le propuso realizar un film de divulgación científica sobre el psicoanálisis, con la debida autorización de Freud y bajo la supervisión de discípulos suyos reconocidos. “La diferencia entre ésta correcta proposición y la conducta del americano Goldwyn salta a la vista”, le escribe Abraham a Freud esa misma noche. Presume que el proyecto no despertaría la simpatía de Freud pero confió en que admitiría el peso de las “razones prácticas”: controlar de cerca una iniciativa que de todos modos se llevó a cabo con o sin su colaboración y la posibilidad de mejorar las finanzas de la causa.

Dos días más tarde Freud no demoró más que una hora para enviarle su respuesta. La presunción de Abraham se confirma; Freud es categórico: “el espectacular proyecto no me agrada”. Advierte el riesgo de dejar el proyecto en manos de analistas silvestres pero al mismo tiempo reconoce que “no podemos impedir a nadie que haga un film de esa índole sin nuestro acuerdo”. Llegado el caso, la causa resultará ajena a ello”<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Freud, Sigmund - Abraham, Karl *Correspondencia*. Edición de William Mcguire. Edit. Madrid Taurus. 1978. p. 45.



Originalmente el plan de la película contemplaba una primera parte a modo de introducción, con “ejemplos elocuentes” que ilustrarían los actos fallidos, el sueño, el proceso de la represión, el inconsciente. La segunda parte presentaría un caso clínico mostrando el esclarecimiento de los síntomas y la curación a la luz del psicoanálisis. Para dirigir la cinta, fue convocado Georg Wilhelm Pabst, nacido en Bohemia en 1885, quien había ganado su reconocimiento como realizador con el estreno de *La calle sin alegría*. Pero la objeción más fuerte de Freud a cualquier tentativa de ilustrar en el cine los descubrimientos del psicoanálisis, es que no considera posible representar plásticamente de forma satisfactoria ninguna de “sus abstracciones”.

En agosto la UFA anuncia el comienzo del rodaje de *Misterios de un alma o Secretos del alma* (Geheimnisse einer Seele), informando que su realización se llevaría a cabo “a partir del estudio de un caso de Sigmund Freud”. Abraham debió reconocer entonces que “en vista del anuncio que han publicado, lo mejor es no tener nada que ver con esa gente.

Nosotros, en virtud de toda nuestra actitud frente a la causa, estamos muy lejos del punto de vista de ellos”. En los Estados Unidos la revista “Time” llegó al extremo de afirmar que Freud mismo planeaba y vigilaba cada metro del filme.

Freud cuestionaba toda posibilidad de representar visualmente cualquiera de sus aportes teóricos. Y la pretendida intención didáctica sólo vislumbraba el riesgo del ridículo. Los esfuerzos de Abraham para convencer a Freud de su punto de vista fueron inútiles. Dado el entusiasmo de su discípulo en participar en el guión, Freud simplemente optó por participarle sus objeciones y a ponerlo sobre aviso. En la práctica, el tramo inicial del film se

suprimió y el guión se atuvo al relato del historial clínico. Igualmente Freud resolvió negar su autorización a ésta o a cualquier otra película.

En 1962, John Huston dirige *Freud, pasión secreta*, su título original en inglés es simplemente *Freud*, aunque también se la conoce como *Freud: The Secret Passion*.

La película parte del guion escrito por Jean Paul Sartre, quien no lo terminó por considerarlo demasiado largo. Este filme nos habla de los primeros esfuerzos de Freud para que aceptaran sus teorías. Por esa época, muchos de sus colegas rechazaban tratar pacientes con histeria, porque creían que solamente lo simulaban para llamar la atención. Pero Freud aprendió a utilizar la hipnosis para encontrar las razones de sus patologías. Montgomery Clift interpreta al padre del psicoanálisis.

### 3.3 LA EDAD DE ORO DE LA PSIQUIATRÍA EN EL CINE

Observando y analizando el tema fundamental de la mayoría de los flms nos daremos cuenta que parten de un trasfondo psicológico perturbador en el protagonista o los antagonistas, de esta forma, a continuación citaremos algunas de las primeras películas que fueron famosas por su tema de corte psiquiátrico.

No se puede dejar de citar dentro de este apartado la cinta *Geheimnisse einer Seele* (Secretos del alma) cinta que ya hemos mencionado y que fue supervisada por dos discípulos y colaboradores cercanos de Freud: Hans Sachs y Kart Abraham. En ella se expone un caso psicoanalítico en donde se incluye escenas de sueños del paciente, su fobia a los cuchillos, sus deseos criminales, las sesiones terapéuticas con sus asociaciones libres y las interpretaciones del psicoanalista. “La labor de Sachs y Abraham fue meritoria porque su finalidad era divulgar el conocimiento psicoanalítico entre un público no especializado, en un momento en que esta disciplina cobraba mayor penetración en la sociedad”<sup>48</sup>.

Freud lo que trató de investigar fueron los matices y formas que toma la relación de Edipo con los padres. El fuerte vínculo que existe, durante toda la vida, hacia las figuras paternas y cómo, al no poder romper ese vínculo, los patrones de conducta, que fueron útiles para convivir con los padres hasta los cinco años, siguen siendo innecesariamente usados en la edad adulta; el guión actuado por los padres, será también actuado por los hijos, teoría que empataría con las ideas del cineasta.

---

<sup>48</sup> Kalbaus, Deutsche Filmkunst, Altona-Behrenfeld: *Der Stumme Film*, 1935, pág. 96 (citado por Kracauer, S), 1961, p. 205.

Para Freud, la solución del conflicto de Edipo fue la piedra angular del psicoanálisis, descubrimiento que permitiría lograr un sentido real de libertad, implícito en el concepto de madurez.

La alusión a un psiquiatra que presenta una contra-transferencia edípica (se enamora de su paciente) aparece claramente delineada en una cinta de Jacques Tournier titulada *Cat People* (La mujer pantera) y que fue estrenada en 1942.

La idea esencial del argumento consiste en que la actriz francesa Simona Simon asiste a tratamiento en el consultorio de Tom Conway, debido a que sufre un proceso de Licantropía (identificación con un animal salvaje, en este caso gato). Los episodios de transformación suceden ante estados severos de angustia. A medida que se desarrolla la terapia, el analista se siente atraído por la enferma e intenta poseerla, en ese instante ella se transforma en una pantera y lo mata.

“De todos los trastornos mentales, la esquizofrenia ha recibido una gran predilección por parte de los directores y productores de cine, En 1945 un film llamó la atención del espectador al presentar la soledad del sicótico en la pantalla”<sup>49</sup>.

Olivia de Havilland actúa de manera sobresaliente en *The Snake pit*, (Nido de víboras), dirigida por Anatole Litvak. La dramatización de la esquizofrenia, con el aplanamiento de las emociones, el lenguaje incoherente, los impactantes electrochoques y hasta la transferencia con el terapeuta, nos fueron presentadas con una extraña habilidad por el director ruso.

---

<sup>49</sup> Guarnier Enrique, *La enfermedad mental vista a través de la pantalla*. Comunidad Conacyt. Año. VI Núm.117, 1980. Pág.68.

En los años 60"s Ingmar Bergman dirigió tres de las películas más importantes de su filmografía: *Como en un espejo* (1961), *Los comulgantes* (1962), y *El silencio* (1963), explorando temas como la soledad, la incomunicación o la ausencia de Dios. En *Como en un espejo* la película abordaba con un cuarteto de personajes, un caso de locura histérico-religiosa, como escribiera el autor.

En 1976, Bergman dirige *Cara a cara*, una película de una crudeza brutal y sumamente onírica, que ahonda de forma asfixiante en la psique de una protagonista perturbada. La transmisión de esos estados de conflicto interno de sus personajes, originan historias angustiosas y lacerantes, como pocos directores de cine han podido comunicar a su público, y éste es el mayor logro del director sueco.

*Repulsión*, filmada por Roman Polansky en 1965, nos muestra a Catherine Deneuve compartiendo un departamento con su hermana. En una escena memorable la protagonista hace una mueca de repugnancia al escuchar alaridos sexuales en el cuarto contiguo. Cuando la hermana y su amante salen de vacaciones, Catherine presenta un quiebre sicótico con alucinaciones e ideas persecutorias. Pierde su trabajo como manicurista y se encierra en el departamento sufriendo un cuadro catatónico. No se alimenta por días y deja que la carne se pudra. El casero pasa a cobrar y le hace aperturas sexuales, por lo que lo asesina. El desenlace es dramático al mostrarnos una fotografía de la paciente como niña y su posición de ser rechazada por la familia.

Los escritores Krin y Glen Gabbard se refieren al periodo de 1957 a 1963 como la Edad de Oro de la psiquiatría en el cine. Durante este periodo, a la psiquiatría se la representó como las "voces con autoridad de la razón, la adaptación y el bienestar". Hollywood estuvo produciendo constantemente

imágenes idealizadas de la psiquiatría: al menos en 22 películas norteamericanas de ésta época podrían verse psiquiatras competentes, compasivos y (o) encantadores. *Splendor In The Grass, Esplendor en la Hierba*, de Elia Kazan, (1961), retrataba un psiquiatra dedicado e ingenioso, conocedor de los problemas del personaje de Natalie Wood, que la ayudaba a emerger más sabia y saludable al final de la película.

Se dice que la Edad de Oro culminó con la película de John Huston en 1962, *Freud*, escrita por Charles Kaufman y Wolfgang Reinhart contando con el asesoramiento de algunos analistas, entre quienes destacó Kurt Eissler, gran conocedor de la vida del genio Vienes. En el momento de su estreno, la cinta recibió una crítica severa ya que se le consideró demasiado largo y escasa de emoción. La filmación se llevó a cabo en Viena en las locaciones exactas con la actuación de Montgomery Clift.

Posterior a esta época se siguieron realizando grandes películas de corte psiquiátrico como fue, *Una mujer bajo la influencia*, una de las más célebres obras dirigidas por John Cassavetes, el padre del cine independiente americano, en 1974. La actriz principal, Gena Rowlands, esposa de Cassavetes fue nominada al Óscar por su interpretación de una enferma mental.

El argumento gira en torno a la locura de una sencilla ama de casa, Mabel, internada durante seis meses en un psiquiátrico por lo que Nick (Peter Falk), su marido, y los tres hijos quedan completamente desamparados porque, a pesar de ser incapaz de encajar en los estrechos roles sociales de madre, esposa o hija, en ella se manifiestan también con suma intensidad la levedad, el amor, la belleza y la alegría de vivir.

### 3.4 HITCHCOCK Y LA PSIQUIATRÍA

Sin duda alguna, “la fusión entre la psiquiatría y el cine se dio en su máxima expresión en la obra de uno de los más grandes y contradictorios cineastas de todos los tiempos: Alfred Joseph Hitchcock quien dirigiera su primera película en 1925”<sup>50</sup>.

Hitchcock, marcado desde pequeño por una educación estrictamente católica impartida por los jesuitas (la escuela de San Ignacio) en Londres, se sentía fascinado por temas como la confusión de identidades, la transferencia de la culpa y el desorden sexual.

Es así que se considera que el maestro del cine proyecta en sus cintas involucrando con un frenesí absurdo, parte de lo que serían sus traumas y complejos, siendo plasmados magistralmente en sus películas.

A continuación se cita una entrevista hecha por Pete Martin de la revista *The Saturday Evening Post*, corroborando lo anterior.

El rechoncho hombrecillo de una larga nariz color rosado y que hablaba con voz jadeante reconoce sus repulsiones y miedos:

Detesto los huevos. Para mí no hay en el mundo olor más repulsivo que el que desprenden los huevos cocidos. Pero el trabajo de mi padre no tiene nada que ver con mi reacción. Los huevos me parecen tan repugnantes que siempre que puedo los introduzco en mis películas negativamente, con el único fin de cubrirlos de la infamia que merecen. Por ejemplo, en *To Match a Thief* (Atrapa a un ladrón) hice que una mujer apagara la colilla de su cigarrillo en una yema de huevo.

---

<sup>50</sup> David Ramón. Artículo: Cine y Psiquiatría. Información Científica y Tecnológica. Vol.7 Núm. 101 Conacyt. Feb, 1985. P 49.

Me aterrizan los policías. Les tengo tanto miedo que, en 1939, cuando llegué por primera vez a Estados Unidos, me negué a conducir por miedo a que me detuvieran y me multasen. La mera idea de que si me arriesgaba a conducir un coche me expondría día tras día a verme en semejante situación me horrorizaba. Soy incapaz de soportar el suspenso, cuando me afecta a mí<sup>51</sup>.

Alfred Hitchcock admiraba *M, el vampiro de Düsseldorf*, pues *La mujer solitaria* imita su estructura. Un saboteador llamado Verloc (Oscar Homolka) es primero desenmascarado por la policía, después por su mujer (Sylvia Sidney), quien se adelanta a sus perseguidores al cazarlo y matarlo con un cuchillo de carnicero para vengar la muerte de su hermanito, de la que él era responsable. También se intuye una influencia de Lang, la caja de aluminio para rollos de películas, que en el film contiene la bomba que Verloc destina a su cuñado, lleva el título de *Bartholomew the Stranger*, versión muy simplona de un asesino en serie de *M, el vampiro de Düsseldorf*.

Hitchcock trabaja contratado para David O. Selznick durante sus siete primeros años en Hollywood, y una vez expirado el contrato con éste, crea la Transatlantic Pictures con su viejo amigo Sidney Bernstein y pone en producción tres proyectos; *La sogá* (1948), *Atormentada*, (1949) y *Yo confieso* (1953). También firma un contrato con la Warner que lo autoriza a alternar películas a cuenta del estudio y filmes de Transatlantic Pictures que la Warner se compromete a distribuir. Las películas de la Transatlantic fracasan por completo, pero estas que Hitchcock rueda para su compañía resultan más personales y experimentales que ninguna de sus obras anteriores.

---

<sup>51</sup> Las grandes entrevistas. Alfred Hitchcock, entrevistado por Pete Martin (*The Saturday Evening Post*), 27 de julio de 1957. p. 388



*Atormentada* es el mayor fiasco de toda la carrera del célebre director; en consecuencia dirige dos películas para la Warner, *Pánico en la escena*, sobre un “falso culpable” y rodada en Inglaterra, la otra cinta sería *Extraños en un tren*, según el thriller psicológico de la escritora Patricia Highsmith.

*Extraños en un tren* es la historia de un intercambio de asesinatos entre dos desconocidos que coinciden en un tren, Bruno, el psicópata, mata a la mujer de Guy y después le chantajea para convencerle de que este mate a su padre a cambio.

Filmada en 1951, Alfred Hitchcock logró plasmar en la personalidad de Bruno un paranoico agresivo. El odio hacia el padre -el perseguidor- está auténticamente actuado por Robert Walker. Algunas de las escenas ilustran el padecimiento del personaje como las risotadas del paciente cuando su madre le muestra el óleo que ha pintado de San Francisco y Bruno le asegura que es el padre. También sobresale la secuencia donde el actor camina por la feria y explota los globos que traen los niños, valiéndose de su cigarrillo.

En *Extraños en un tren*, Hitchcock construye con su habitual precisión narrativa una verdadera joya del cine, con un espectacular trabajo de dirección y con su habitual énfasis en los pequeños detalles que atrapen e ilustren al espectador en la intriga contemplada en situaciones inolvidables.

Entre ellas el primer montaje que muestra el avance de los pies de los dos protagonistas hasta el encuentro dentro del tren, el magistral plano del estrangulamiento visto a través del reflejo en las gafas de la víctima, la curiosa toma de un partido de tenis en el que todo el mundo sigue el vaivén de la pelota mientras Robert Walker (interpretando magníficamente a un

complejo personaje con claras connotaciones homosexuales), que se halla entre el público, clava fijamente su mirada en un aturdido Farley Granger.

Por fin, en *Yo confieso*, Hitchcock pudo llevar a la pantalla la historia que le ronda la cabeza desde tiempo atrás (un sacerdote recibe la confesión de un asesino siendo él mismo sospechoso de ese crimen) a pesar de las dudas tanto de su socio Sidney Bernstein, quien finalmente accede a permitir que la Warner produzca la película, como de este estudio, del todo reacio a concederle dos de sus deseos más fervientes: que el protagonista hubiera tenido un hijo ilegítimo antes de su ordenación y que al final fuera ejecutado.

*La ventana indiscreta*, se basa en el principio del decorado único: un apartamento en un patio desde el que pueden verse los departamentos de enfrente. L. B. Jeffries (James Stewart), un periodista gráfico recluido en su casa con una pierna enyesada espía a sus vecinos desde su butaca giratoria y empieza a sospechar que uno de ellos, Lars Thorwald (Raymond Burr) ha matado a su esposa.

Son tantas las interpretaciones a las que se presta *La ventana indiscreta* (el mito de la caverna de Platón, una pantalla en la que se proyecta el inconsciente, un film y su autor, una fábula irónica sobre Dios y sus criaturas, etc.) que nos hemos olvidado de lo que la película proponía al público de 1954. Alborozados por la promesa de poder espiar a los vecinos, descubrimos que la realidad cotidiana puede volverse el mayor espectáculo del mundo<sup>52</sup>.

Hacia la mitad de la década de los cincuenta, Hitchcock sigue cada vez más preocupado por el sexo y la muerte, a la vez que los representa de manera más difusa en *Atrapa un ladrón*, los protagonistas pasan por la noche oscura del mundo nocturno en el que Cary Grant persigue su sombra.

---

<sup>52</sup> Bill Krohn. *Maestros del cine*. Edit. Cahiers du Cinema. p. 59

Hay dos películas en las que Hitchcock trata explícitamente el tema del psicoanálisis: una es *Recuerda* y la otra *Marnie, la ladrona*, cinta discutida en su momento y que presenta la frigidez con gran claridad. Ambas tienen además una trama argumental semejante, basadas en un doble motivo de suspenso, por una parte, que oculta el protagonista en el fondo de su mente (en ambos casos un recuerdo infantil reprimido); por otra, la persecución policial: ¿será atrapado el protagonista por la policía? En *Recuerda* existe un triple motivo de suspenso, ya que no sabemos si Gregory Peck es inocente o culpable del crimen que se le acusa; en *Marnie, la ladrona* sabemos desde el principio que Marnie ha cometido efectivamente los robos<sup>53</sup>.

Marnie es una mujer neurótica, llena de fobias y una maestra del disfraz y que, a pesar de proceder de los bajos fondos, desprende una elegancia inigualable. La escena muda en la que practica su oficio es una de las mejores que el director haya rodado nunca y sus ataques de ansiedad, pesadillas y recuerdos traumáticos son emocionantes y aterradores.

Además de estas dos películas, gran parte del cine de Hitchcock está marcado por el psicoanálisis como son los casos claros de enamoramiento edípico, con un intenso odio hacia la figura femenina como se muestra en *Psicosis*, película donde Anthony Perkins ha asesinado a su madre y se viste como ella para matar a Janet Leigh es una de las escenas más violentas de sus tiempos.

Al igual que Alfred Hitchcock, Walt Disney ofrecía cada semana una serie televisiva popular que le permitía financiar y dar publicidad a su mayor proyecto: Disneylandia. Gracias a las negociaciones de Lew Wasserman, Hitchcock utilizó los beneficios de su serie televisiva para construir su propia Disneylandia: *Psicosis*, película que el propio director autofinanció cuando la

---

<sup>53</sup> Juan Antonio Vela León. *Cine y mito*. p. 101 y 102.

Paramount le rechazó el proyecto. Su cinta más rentable fue realizada en la Universal, donde siempre se rodó la serie “Alfred Hitchcock Presenta”<sup>54</sup>.

Otro caso edípico se muestra en *Los pájaros*, así como la madre dominante de *Encadenados* y el tío sustituto del padre en *La sombra de una duda*.

*Vértigo* es la puesta en escena de dos mecanismos de defensa frente a la culpabilidad: la disfunción psíquica (en este caso el miedo a las alturas) que evita el recuerdo del hecho angustioso y la negación de lo sucedido implícita en el empeño del protagonista de permanecer enamorado de una mujer muerta a la que, metafóricamente, resucita.

Rodada en la ciudad natal de Hitchcock (Leytonstone), *Frenesí* es la obra de un joven que posee los conocimientos y la confianza en sí mismo de un maestro de edad avanzada. El montaje complejo de la secuencia que muestra al asesino Rusk, manipulando un cadáver en la parte posterior de un camión de papas en movimiento, concluye con brío la serie de secuencias de suspenso sin música.

Si existe en ésta película algún sentido oculto es de carácter autobiográfico, al igual que el padre de Hitchcock, el encantador asesino interpretado por Barry Foster es un mayorista del mercado de verduras de Covent Garden que manda a prisión a un inocente, recreando con él por última vez el trauma padecido por Alfred a la edad de cinco años.

Los críticos de la época consideran *Frenesí* como el testamento del famoso director, pero este termina su carrera para sorpresa general con *La trama* (Family Plot) una comedia en la línea de *Pero... ¿quién mató a Harry?* cuya doble intriga contiene una secuencia de espiritismo.

---

<sup>54</sup>Bill Krohn. *Maestros del cine*. Edit. Cahiers du Cinema. p. 78

### 3.5 MULTIASESINOS

En la pantalla grande podemos observar que las figuras más socorridas suelen ser el demente criminal o el psicópata sanguinario, recreando un personaje que pueda captar el interés del gran público, un ejemplo de ello es *Jack El Destripador*, un frío, cerebral, sádico y escurridizo asesino que mató mediante el método del destripamiento a prostitutas del barrio proletario de Whitechapel, en Londres. De esta manera en diversas culturas suelen coincidir la asociación de la locura con el delito y la peligrosidad a través de una proyección tendenciosa de tópicos negativos reforzada por diversos medios de comunicación, los cuales generan una percepción distorsionada con evidentes prejuicios al reforzarse estereotipos tradicionales.

El cine implica procesos de lo inconsciente en mayor medida que cualquier otro medio artístico: la propia constitución de su significante es imaginaria. A diferencia de las artes literarias o pictóricas, cuyos significantes preexisten al trabajo imaginativo del lector o espectador (bajo la forma de palabras de un texto o imágenes de un lienzo), las películas en sí mismas sólo llegan a existir a través del trabajo ficcional de sus espectadores<sup>55</sup>.

No cabe duda de que la imagen que el cine transmite sobre los pacientes y sus terapeutas tiene inmediata repercusión entre los espectadores que asisten a la escenificación fílmica de las enfermedades mentales desde los trastornos menores hasta los cuadros sicóticos, claro que no es lo mismo hablar de la neurosis de las grandes ciudades en clave de comedia que del grave deterioro esquizofrénico de un enfermo con largos años de padecimiento.

---

<sup>55</sup> Robert Stan, Robert Burgoyne, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Editorial Paidós, 1999. p.164.

El concepto de multiasesino moderno surgió, como la industrialización, en la Inglaterra de la reina Victoria. La nueva relación entre crimen y civilización industrial implica la serialización de los asesinatos, el montaje de una línea de producción de cadáveres; tal es el legado del misterioso Jack el Destripador, un frío, cerebral, sádico y escurridizo asesino que mató mediante el método de destripamiento y/o el degüello a cinco prostitutas del barrio proletario de Whitechapel, en menos de un año, para luego desaparecer sin dejar un solo rastro que pudiera conducir no ya a su captura, ni siquiera al conocimiento de su identidad.

A partir de los años cuarenta Hollywood puso de moda el “género psicopatológico” con películas en las que el personaje central presentaba conductas anormales y en las que no faltaban referencias a procesos infantiles e interpretaciones de sueños. El cine Hollywoodense explotó a fondo los temas psicológicos. “Enrique Guarnier ha hecho una recopilación amplia, aunque no exhaustiva, de los diversos asuntos de este tipo abordados por el cine norteamericano hasta nuestros días. Los temas que incluye su lista son: los psiquiatras, la esquizofrenia, la histeria, las obsesiones, la depresión, el alcoholismo, la drogadicción y la homosexualidad.

Cada tema se ilustra con algunas de las películas más representativas: *La Mujer Pantera* de Jaques Tourneur, 1942, en donde se observa a un psiquiatra que presenta contratransferencia edípica hacia su paciente. *Días sin Huella* de Billy Wilder, 1945 fue realizada en el pabellón psiquiátrico del Hospital Bellevue de Nueva York con cámaras escondida que filmaron la escena de un delirium tremens. En *Las tres caras de Eva* de Nunalli Johnson, 1957, se revela la despersonalización en un caso clínico real; en *Marnie, la ladrona* de Alfred Hitchcock, 1964, se muestra la frigidez y la

cleptomanía que oculta un cuadro depresivo causado por la impotencia sexual”<sup>56</sup>.

También hay relatos sobre asesinos de distinta naturaleza y es en la cinta donde se profundiza en la personalidad del criminal: *El estrangulador de Boston*, *Genealogías de un crimen*, *El resplandor*, *American Psycho*, y varios filmes inspirados en la figura de Ed Gein, paradigma del psycho-killer: *El silencio de los corderos* (o de los inocentes) y sus continuaciones.

El crimen abominable, repetido suficientemente, se vuelve un vínculo abyecto con lo divino, según el doctor Lecter: el derramamiento de sangre humana convertido en rito secreto, transforma al asesino en chamán en pleno acto de transfiguración.

Traspasada la línea que separa sin remedio al asesino del resto de la sociedad, la delirante violencia ejercida contra el prójimo, se trasfigura también en un éxtasis del espíritu. Para el multiaasesino, los actos malditos adquieren un carácter sacramental: asesinar a sus pacientes para luego devorarlos como hace el ficticio doctor Lecter; o matar prostitutas en la londinense Whitechapel como lo hizo el legendario pero muy real Jack el Destripador, o masacrar en terribles ritos satánicos a familias enteras como hicieron Manson y su clan; o disparar a los transeúntes desde lo alto de una torre, como hizo el cazador de hombres y mujeres Charles Whitman, han sido todos actos ofrecidos o dedicados a una oscura divinidad.

Por otro lado, las cintas de terror dependen tanto de la fascinación morbosa aunque natural del ser humano por la muerte, como de la evocación de las ansiedades infantiles.

---

<sup>56</sup> Omar Torreblanca Navarro. *El fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica*. IMCINE, CONACULTA. 1994. p. 26

La fascinación secreta por el asesinato está ampliamente documentada por siglos de literatura apasionadamente entregada a recrear estéticamente la condición de depredador del hombre. Casi todos los asesinos que han conmovido a la opinión pública han merecido su semblanza literaria y cinematográfica. El fenómeno criminal coloca en primer plano la patología del cuerpo social, del cual la patología individual es tan sólo un síntoma.

Las enfermedades mentales y los desequilibrios psicológicos de distinta clase originan conflictos dramáticos de enorme fuerza que suelen plantear indagaciones sobre los recovecos de la personalidad, la identidad de los individuos o la frontera entre la enfermedad y la maldad moral. Junto a tratamientos realistas abundan los filmes de éste género donde esa frontera es más difusa o se plantea claramente como el psiquismo enfermo que da origen a la explosión del mal.

Con lo anterior se pretende mostrar un panorama general de cómo los films perciben e interpretan la realidad psiquiátrica, teniendo en cuenta que en los medios se busca y encuentra la satisfacción de las necesidades emocionales.



## CONCLUSIONES

Los griegos son los primeros en utilizar una concepción científica del mundo ya que intentaron entender la forma del pensamiento, la posibilidad del conocimiento, las ideas, la inteligencia y el funcionamiento de la mente.

Al ser los griegos grandes filósofos es trascendental su aportación al conocimiento de la psique humana.

El fenómeno que surgió en Alemania y Reino Unido llamado "Romanticismo" tiene un mínimo común denominador, lo que constituye el estado de ánimo y la actitud psicológica. Es en esta época que el hombre manifiesta a través de la poesía, sus sentimientos íntimos.

La recurrencia a los sueños es la constante en muchos de los grandes románticos alemanes; imágenes hacia las cuales se inclina el espíritu en busca de un refugio. Los tormentosos acontecimientos en su vida, así como la ansiedad que vivían se ven reflejados en la obra de los Románticos; el inconsciente era el trance en que ellos escribían.

El cine es una síntesis del arte pues hizo propios elementos como la poesía, literatura, música, pintura y arquitectura. Asimismo, ha confirmado un trayecto histórico plagado de realidades que, en forma de películas, han consolidado una estructura creativa e industrial.

En el hombre surge la necesidad, para que a través del cine, se representen de manera visual los acontecimientos en la época que le corresponde vivir, por lo que ha sido catarsis de importantes hechos históricos como son las guerras.

El Expresionismo, busca la manifestación de los sentimientos y las emociones del autor más que la representación de la realidad objetiva. En esta corriente artística el fin es potenciar el impacto emocional del espectador distorsionando y exagerando los temas.

El cine expresionista Alemán sería la pauta para el cine de terror y cuna para los temas de multiasesinos que se proyectarían más tarde en la pantalla grande.

Las películas han abordado desde sus inicios la problemática de las enfermedades mentales, como se muestra en *El gabinete del Dr. Caligari*.

La Salud Mental resulta ser más que la ausencia de enfermedad, un estado de bienestar en el cual el individuo se da cuenta de sus propias aptitudes; puede afrontar las presiones normales de la vida, puede trabajar productiva y fructíferamente.

La normalidad es un conjunto de patrones de conducta o rasgos de la personalidad que son típicos o componen algún patrón estándar de formas adecuadas y aceptables de comportarse y ser.

La salud y enfermedad mental se determinan por muchos factores que interactúan entre sí, como lo social, lo psicológico y lo biológico.

El trastorno de identidad disociativo o personalidad múltiple es un mecanismo psicológico de defensa. Todas las personas se disocian en algún momento de su vida.

La mayoría de las películas están fundamentadas en historias humanas entonces los guiones tienen una base psicológica.

Los casos de Personalidad Múltiple más representativos y que se dan a conocer en la pantalla grande son los de Chris Costner Sizemore (Eva) y Shirley Mason (Sybil).

Agatha Christie encuentra desahogo para sus conflictos en sus más de 70 novelas del género policiaco. En la escritora su arte actuó como lineamiento de heridas psíquicas. Los estudiosos de la salud mental concluyen que Agatha Christie tuvo un episodio de disociación de la conciencia durante su desaparición.

El proceso psicoanalítico tiene muchos puntos en común con el proceso de la creación en general y de la creación cinematográfica en particular.

La imagen que el cine transmite sobre los pacientes y sus terapeutas tiene inmediata repercusión entre los espectadores que asisten a la escenificación fílmica de las enfermedades mentales.

Las películas de principio del siglo XX hacen alusión al psiquiatra o a las enfermedades mentales desde una perspectiva poco definida.

El padre del psicoanálisis, Freud, siempre cuestionó toda posibilidad de representar visualmente cualquiera de sus aportes teóricos.

Los directores que de manera más notoria han tenido influencia freudiana son Luis Buñuel y Alfred Hitchcock.

La fusión entre la psiquiatría y el cine se dio en su máxima expresión en la obra del director, Alfred Joseph Hitchcock. El director proyecta en sus cintas parte de lo que serían sus traumas y complejos, plasmándolos magistralmente en sus películas.

Directores, escritores y hasta actores, albergan en su universo interno un determinado número de personajes, de escenas no representadas, por lo que están constantemente en busca de un escenario.

La pantalla grande es un medio idóneo para acercar al espectador con la figura del psiquiatra así como de los pacientes.

Los filmes perciben e interpretan la realidad psiquiátrica muchas veces de manera subjetiva buscando la satisfacción a las necesidades emocionales de cada uno de los involucrados en la cinta.

Diversos medios de comunicación como el cine, a través de una proyección tendenciosa, suelen coincidir la asociación de la locura con el delito y la peligrosidad.

Hasta nuestros días las películas hollywoodenses han explotado a fondo los temas psicológicos consolidando un lenguaje y definiendo estereotipos.

Al estudiar la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación y, por otra parte, estar involucrada de manera indirecta en el ambiente psiquiátrico, puedo puntualizar que las películas son una ventana en donde el espectador reconoce actitudes y conductas por lo que se cumple un proceso de identificación a nivel masivo y particular. Asimismo, el cine ha intentado ser un escaparate de padecimientos mentales y un representante de la actividad psiquiátrica, por lo que especialistas en la materia se han valido de este medio de comunicación como un instrumento en su formación académica aunque la filmografía basada en la realidad psiquiátrica sea limitada.

Finalmente, al imperar una sociedad mercantil en donde es importante acaparar una mayor audiencia, el cine ha presentado a través de grandes producciones, una realidad distorsionada de la enfermedad mental.

## Bibliografía

Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, Edit. FCE. Primera Edición en español 1954, pp. 20, 21, 162, 212.

Alejandro Ariel. *La pesadilla en Movimiento*. Edit. Manantial. p. 75.

Alfred M. Freedman y Harold I. Kaplan Benjamín J. Sadock. *Tratado de Psiquiatría*. Tomo I. 1982. p. 527.

Alfred M. Freedman y Harold I. Kaplan Benjamín J. Sadock. *Tratado de Psiquiatría*. Tomo I. 1982. p.1365.

Bill Krohn. *Maestros del cine*. Edit. Cahiers du Cinema. p. 59

Ercoli E. *Bibliografía de Aghata Christie*, La Nueva Italia, Florencia, 1987. p. 51.

Erwin Rohde, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Edit. FCE. Primera Edición, 1948, pp. 189, 240, 241.

Flora Rheta Schreiber. *Sybil*. Editorial, Pomaire, S. A. pp 19,20.

Francesco Casetti, *El Film y su Espectador*. Editorial Cátedra. 2ª Edición, 1996. pp. 28-29.

Freud, Sigmund. *Cinco conferencias*. En *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973. p. 28.

Freud, Sigmund - Abraham, Karl *Correspondencia*. Edición de William McGuire. Edit. Madrid Taurus. 1978. p. 45.

Georges Sadoul. *Cine, su historia y su técnica*, Edit. FCE. pp. 14,16.

Georges Sadoul. *Historia del cine mundial*, Edit. Siglo Veintiuno editores. 1972. p. 9.

Guthrie, W. K. C. *Historia de la filosofía griega*. Volumen III. Parte Segunda: Sócrates. XII. Madrid: Editorial Gredos. p. 315.

Historia Universal de la Literatura. *Del Clasicismo al Romanticismo*. Ediciones Orbis, SA. p.155.

Introducción. *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-IV-TR)* Editorial Masson. S.A. 2002 Barcelona (España).

Jane M. Usher. *La Psicología del Cuerpo Femenino*. Edit. Arias Montano Editores, 1991. pp 21,22 ,23.

Jaspers K. *Psicopatología General*. Editorial. Roma, 1964. pp 67-73.

Juan Antonio Vela León. *Cine y mito*. Ediciones del Laberinto, 2000. Serie: Hermes Didáctica, No. 9. pp. 101 y 102.

Kalbaus, Deutsche Filmkunst, Altona-Behrenfeld: *Der Stumme Film*, 1935, p. 96 (citado por Kracauer, S). 1961, p. 205.

Kracauer, S. *De Caligari a Hitler*. Historia psicológica del cine alemán, Buenos Aires. Edit. Nueva Visión, 1961. p. 41.

Kranz W. *La Filosofía Griega*. Tomo III. Manuales Uteha. Num. 125. p. 27.

Laplanche y Pontalis. "*Diccionario de Psicoanálisis*". Edit. Labor S. A. Barcelona, España, 1971.

*Las grandes entrevistas*. Alfred Hitchcock, entrevistado por Pete Martin (The Saturday Evening Post, 27 de julio de 1957. p. 388

León Robin. *El pensamiento griego y los orígenes del espíritu científico*. Tomo XIV. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1956. p.18.

Lotte H. Eisner. *The Haunted Screen*, 1977. University of California Press. p.8

Lucia Lazolti. *Comunicación Visual y Escuela*. Edit. Gustavo Gili. Colección Punto y Línea, 1983. p. 105.

L. Buñuel. *Mi último suspiro*, México. Plaza y Janés, 1982 p.199.

*Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-IV-TR)* Editorial. Masson. S.A. 2002 Barcelona (España) pp. 589-593.

Ma. Luisa Castel Estrada. *El Concepto de Enfermedad en la Sociedad Contemporánea*. pp. 29-36.

Omar Torreblanca Navarro. *El fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica*. IMCINE, CONACULTA. 1994. p. 26

Robert Stan, Robert Burgoyne, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Editorial Paidós, 1999. p.164.

Rudolf Arnheim. *Arte y percepción visual*. Editorial. Paidós, 1982. p.36.

*Salud Mental*, Vol. 26 No.2, Abril, 2003. P.68

Steven Jay Schneider. *1001 Películas que hay que ver antes de morir*. Edit. Grijalbo, 2004. p.26.

## **Hemerografía**

David Ramón. Artículo: *Cine y Psiquiatría*. Información Científica y Tecnológica. Vol.7 Núm. 101 Conacyt. Feb, 1985. p.49.

Guarner Enrique. *La enfermedad mental vista a través de la pantalla*. Comunidad Conacyt. Año. VI Núm.117, 1980. p.68.

Publicación: *La mirada clínica y el cine*. Fascículo 2. Laboratorios Roche. p.6.

Revista "Nuestro tiempo". Artículo: *Los multiasesinos están entre nosotros*. Rafael Medina de la Serna. p.17

## **En línea**

**IESM-OMS**. *Informe Sobre Sistema de Salud Mental en México 2011* (en línea) Secretaría de Salud de México, Organización Panamericana de la Salud, Organización Mundial de la Salud.



<http://www.claqueta.es/1957-1958/lastrescarasdeeva>.

<http://diario.latercera.com/2011/10/22/01/contenido/tendencias-sybil-el-caso-que-derribo-el-mito-de-la-personalidad-multiple.shtml>.

## **Filmografía**

Film *Las tres caras de Eva* dirigida por Nunnally Johnson (1957).

Film *Sybil* dirigida por Daniel Petrie (1976).