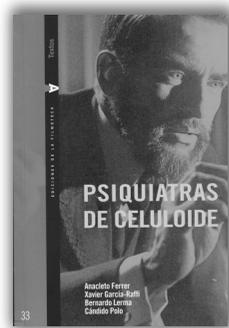


de índole literaria. La defensa de la crítica ética abarcaría, como demuestra Booth, desde la sobria admiración que despierta el oficio del poeta (p. 110) hasta el contraste entre las “macrometáforas” que nos brindan una interpretación del mundo.³ Si todo lenguaje tiene una dimensión metafórica, la distinción entre las metáforas que elegimos (como la de la amistad de las influencias) no puede ser una cuestión indiferente: entre el dogmatismo que supondría admitir una sola explicación mítica y el escepticismo en que desembocaría la suspensión de los grandes relatos, resultará necesario rescatar la actitud constructiva que se ha desarrollado, según Booth, en la “crítica mítica” de la filosofía de Platón y Kant (pp. 348-355). (La “crítica mítica” podría interpretarse como otra versión de las “revisiones de la mitología” a las que Thoreau se refería en *Walden*.⁴ Una revisión adicional, al margen de las señaladas por Booth, podría comprender una historia de la ética de la literatura restringida al efecto que la escritura y la lectura habrían tenido en la educación y la vida de los pueblos e individuos, y que señalaría la Biblia como un eje para la consideración de los diversos parámetros de las tradiciones literarias de Occidente: la Revelación habría sido la referencia inequívoca en las pautas de conducta del judaísmo; la Constitución habría significado, para los herederos puritanos de la tradición escrituraria, un modelo secularizado que integraría literatura y políticamente las experiencias del Nuevo Mundo; y la imaginación, por último, sancionada constitucionalmente por la libertad de expresión, pondría a nuestro alcance todos los relatos que nos inducen, de hecho, a revisar cualquier mitología. Esta secuencia “macrometafórica” de religión, política y literatura, más valorativa que descriptiva, podría seguir la “opción retórica y pragmática” del “pluralismo crítico” defendido por Booth.)

Tal vez el punto débil de *Las compañías que elegimos* consista en la pretensión de aplicar “medidas de amistad literaria” (pp. 181-197) o “escalas de actividad” en el reconocimiento de los textos como compañías elegibles o amistosas. Nuestra estimación podría fundarse en razones que no tuvie-

ran nada que ver con esos binomios conceptuales. Sin embargo, las objeciones que pueden plantearse por no estar de acuerdo de principio a fin con los procedimientos de Booth (aunque lo este mos, por así decirlo, con el principio y el fin de su estudio) tendrán menos peso que la invitación a conocer una obra gobernada por la idea de que toda crítica que merezca calificarse de literaria, al hacer de cada lector un crítico (p. 235) y asumir que la “valoración del carácter”⁵ es una condición inagotable de las compañías que elegimos, puede considerarse un hito en la serie de descubrimientos (como en el caso de D. H. Lawrence), o aun de “conflictos irreductibles” (como en el caso de Mark Twain), en que se fundamenta la ética, más allá de la retórica, de la literatura.



CINE Y LOCURA

**ANACLETO FERRER,
XAVIER GARCÍA-RAFFI,
BERNARDO LERMA Y CÁNDIDO POLO**
Psiquiatras de celuloide

(Ediciones de la Filmoteca,
Valencia, 2006).

Vicente Raga Rosaleny

Pocas iniciativas se han mostrado tan sólidas en los últimos años como la que viene protagonizando el valenciano *Grup Embolic* (en castellano, Grupo Lío) en el ámbito de los estudios filosóficos. Nacido a principios de los años ochenta, a partir del compromiso de un grupo de profesores de Enseñanza Secundaria con una determinada idea de la filosofía y su didáctica, el grupo ha evolucionado en los últimos años desde ese interés pedagógico inicial hacia una reflexión

más amplia sobre algunos de los problemas que aquejan a nuestra sociedad, y ello desde una posición en la que se entrecruzan (por ahora) filosofía, pedagogía, cine, psicología y psiquiatría. Fruto de esa inflexión en la trayectoria de *Embolic* serían las tres últimas publicaciones del grupo: *Cinema i Filosofia: com ensenyar Filosofia amb l'ajut del cinema*,¹ *Locuras de cine*² y, por último, el recién publicado *Psiquiatras de celuloide*.³

Tres libros, pues, que ahondan en una misma dirección temática, aunque iluminando aspectos diversos, como sucede especialmente en el caso de los dos últimos volúmenes. De este modo, si en *Locuras de cine* será la imagen social de la locura la que resulte analizada a través de la historia del cine, cuestionando así los estereotipos sobre la figura del loco manejados contemporáneamente, que velan cualquier posible comprensión acerca de la enfermedad mental, en *Psiquiatras de celuloide* el centro de atención recaerá en los profesionales de la psiquiatría y la psicología, cuya imagen cinematográfica sería analizada a través de una breve historia de la locura y de su representación fílmica, cuestionando por ende los estereotipos más arraigados sobre ellos que, de nuevo, afloran en esa mirada cercana al celuloide.

Mediante una estructura tripartita, reproducida en cada uno de los seis capítulos del libro, se plantea un recorrido en paralelo por las diversas manifestaciones de los trastornos psíquicos o, mejor dicho, de los fundamentos del orden social en que estas perturbaciones se producen y de los modelos normativos a los que responde la lógica de la exclusión de cada momento histórico. Además, a este análisis lo acompaña el de los diversos modelos diagnósticos y terapéuticos, así como el de los variados recursos asistenciales al alcance de los profesionales en el curso del tiempo, contrastando estas realidades con las distintas representaciones que se han brindado de ellas en la pantalla cinematográfica a lo largo también de la historia del cine. Así, pues, la primera parte de cada capítulo acoge un breve repaso histórico y temático que gira en torno a esa relación central entre cine y psiquiatría, núcleo del libro, quedando la segunda parte destinada al análisis pormenorizado de algu-

³ “Esta aspiración por la verdad metafórica inherente a toda ficción explica la fuerte tendencia... a utilizar las ficciones como un sustituto de la religión y la filosofía” (p. 340). Booth declara que en este punto el tema se vuelve “inmanejablemente amplio”.

⁴ Véase HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, edición y traducción de J. Alcoriza y A. Lastra, Cátedra, Madrid, 2005, p. 299 y la introducción a *ESCRIBIR. UNA ANTOLOGÍA DE HENRY DAVID THOREAU*, edición y traducción de A. Casado da Rocha, J. Alcoriza y A. Lastra, Pre-Textos, Valencia, 2006.

⁵ “Si... no soy en absoluto un yo individual, sino un carácter... no tengo necesidad de ninguna angustia por encontrar y preservar un centro único para los diversos caracteres que en el fondo me han colonizado y continúan haciéndolo” (p. 266). Toda crítica ética podría ser, en este sentido figurado, “poscolonial”, y me inclino a pensar que Booth habría aprobado la metáfora de que son los libros los que, hasta cierto punto, nos eligen a nosotros.

nos de los filmes más representativos de las cuestiones tratadas en la primera parte. Por último, la tercera parte se ocupa de una breve semblanza biográfica, con una serie de vidas paralelas, que abordaría las relaciones entre personajes de ficción y actores, directores o personajes históricos directamente vinculados a ellos, así como la temática o momento del decurso histórico que recoge el capítulo correspondiente.

Dos hilos, pues, articulan el decurso cronológico, y temático, de *Psiquiatras de celuloide*: el primero de ellos, y central, sería el de la relación de mutua influencia entre cine y psiquiatría a lo largo del corto siglo XX. Así, abriéndose con una mirada a la etapa pre-científica en el tratamiento de los trastornos psíquicos, a la que acompaña un rastreo en el cine de los primeros tiempos interesado en esa cuestión, la historia de la locura y su tratamiento por los profesionales de las ciencias de la conducta desembocará, al final del libro, en la moderna dispersión ambulatoria de los servicios de salud mental, con los avances en las terapias de grupo y la atención a la posible reinserción social de los pacientes, sin descuidar los avances médicos, farmacológicos y tecnológicos al servicio de la medicina en general y de la neurocirugía en particular, junto a la representación filmica de esos avances y de las polémicas que generan.

De este modo, los autores empiezan tratando la concepción sobrenatural de la locura, como estigma divino, y los diversos medios de curación procedentes del estamento eclesiástico, con referencias al paso atrás que supuso el cristianismo en el avance de la naturalización y medicalización de la locura iniciada en la Antigüedad tardía. Se exponen también los diversos prejuicios y métodos de segregación de las minorías socialmente excluidas, y los mecanismos de proyección de miedos colectivos que articularon, principalmente en la Edad Media, las autoridades cristianas, como en el caso de la brujería, y la referencia a películas tan significativas de los primeros tiempos del cine como la danesa *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*, 1922) de Benjamin Christensen, que asocia con espíritu crítico el estigma de la brujería a la moderna histeria, señalando así los prejuicios imbui-

dos y la opresión ejercida por el poder eclesiástico durante su apogeo en la Edad Media.

Sin embargo, esta situación no se prolongaría indefinidamente, ya que, con la sustitución de las organizaciones religiosas por el estamento médico al frente de los organismos de enjuiciamiento de las conductas anormales, unida al surgimiento de los manicomios, se marca el tránsito que conduciría finalmente al surgimiento de la disciplina psiquiátrica moderna, cuyo centro polémico residiría en la propia institución asilar recién surgida (y extendida con rapidez). Tal institución, marcada por una duplicidad de funciones —espacio de asistencia médica y garante del orden público—, ha ocupado, como eje central de una nueva tríada, conformada por el asilo psiquiátrico, el paciente y los profesionales, un lugar preferente en la representación cinematográfica y en los estereotipos sociales, generalmente negativos, que el propio cine ha contribuido a crear y reproducir (*La cabeza contra la pared*, *La tête contre les murs*, 1958).

Si el nacimiento formal de la psiquiatría, a principios del siglo XIX, fruto de la confluencia de intereses de las nuevas exigencias disciplinares de las sociedades capitalistas y de la necesidad de perfeccionar los recursos asistenciales existentes en los manicomios, supuso un punto de inflexión en la historia de la disciplina, no lo sería menos la emergencia del psicoanálisis de la mano de Freud, cuyo nacimiento habría de coincidir con el del invento de los hermanos Lumière.⁴ Ambas creaciones, tan relevantes para el devenir del siglo XX, habrían estado condenadas a encontrarse y enriquecerse mutuamente, según la tesis de los autores del libro. Para el cine, el psicoanálisis habría supuesto la obtención de nuevas fuentes de justificación de la estructura del film narrativo, proporcionando una firme motivación a la trama y a los actos de los personajes. Para la teoría freudiana, el cine habría sido, de nuevo, un creador de estereotipos, muchas veces poco favorecedores, pero, por otro lado, como sucedió en la época dorada del cine hollywoodiense de corte psicoanalítico, en la década de los cincuenta, habría contribuido a su amplia difusión y prestigio (*Recuerda*, *Spellbound*, 1945).

Sin embargo, esta relación idílica

se quebraría poco después, volviendo a representarse en las pantallas una imagen mucho menos atractiva de los profesionales de la psiquiatría y sin dejar de recoger las convulsiones internas de la disciplina, como sucedió con el surgimiento de movimientos contrarios al modelo brindado por la institución asilar, y a los recursos asistenciales y terapéuticos ligados a ella, que nacieron al socaire de las corrientes surgidas en Mayo del 68, genéricamente reunidas bajo el marbete de “antipsiquiatría” (*Family Life*, 1971).

Finalmente, dejando de lado otros episodios de la historia paralela entre cine y psiquiatría, como el desarrollo de la psiquiatría militar, durante las dos Guerras Mundiales (*Rey y patria*, *King and Country*, 1964), o el de la psiquiatría forense (*Anatomía de un asesinato*, *Anatomy of a Murder*, 1959), pasado el momento de crisis ya mencionado, las reformas en los métodos terapéuticos y el avance de los recursos asistenciales adoptan un giro pragmático y volcado en la comunidad y el problema de la reinserción del paciente, y tanto este aspecto como los grandes avances en los tratamientos con fármacos o en las prácticas de neurocirugía serían recogidos por las últimas producciones cinematográficas (*Monos como Becky*, 1999). En suma, lo que puede concluirse en relación con el argumento que hilvana el libro es que el cine psicopatológico ha mantenido siempre una representación de los profesionales de la psique directamente relacionada con el momento científico y las teorías en boga. Esta conclusión, no obstante, debería matizarse a la luz del segundo hilo que recorre el libro: si, por un lado, cabe hablar de una representación filmica de la institución asilar y sus elementos centrales, o del diván freudiano e incluso de los avances médicos de última hora, por otro, lo cierto es que los estereotipos que ha producido el cine al respecto no han sido siempre, ni mucho menos, iluminadores y han contribuido, más bien, a que la presentación social de la profesión se tiñera de prejuicios diversos y de largo alcance.

En este sentido puede analizarse el cine de manicomio, subgénero marginal heredero del drama carcelario y que da cuenta del tipo de acceso que el cinematógrafo ha

1 A. FERRER, X. GARCÍA-RAFFI, F. J. HERNÁNDEZ, B. LERMA, *Cinema i Filosofia: com ensenyar Filosofia amb l'ajut del cinema*. La Magrana, Barcelona, 1995.
2 A. FERRER, X. GARCÍA-RAFFI, B. LERMA, C. POLO, *Locuras de cine*. Colomar, València, 2001.

3 Todavía más recientemente los autores del *Grup Embolic* han publicado un nuevo libro, *Primum videre, deinde philosophari. Una historia de la filosofía a través del cine*. Institutió Alfons el Magnànim, València, 2006.

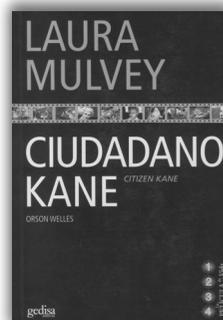
4 En 1895 los Lumière patentan el cinematógrafo y realizan la primera proyección pública en el Salón Indio del Gran Café del Boulevard de los Capuchinos nº 14 de París. Ese mismo año, los *Estudios sobre la histeria* marcan el final de la colaboración entre Joseph Breuer y Sigmund Freud, obra donde se esbozan claramente los principios del psicoanálisis.

articulado en general al acercarse a la institución asilar, voyeurista antes que documental, mostrando el hospital psiquiátrico con cierta intencionalidad deformante y consolidando así una visión negativa procedente de prejuicios sociales anteriores. Pero si los estereotipos filmicos afectan al manicomio, igualmente alcanzan a sus elementos centrales, el paciente y el médico. En el primer caso, la imagen más habitual del paciente es la del héroe carismático y rebelde, enfrentado a la institución psiquiátrica y que termina siendo derrotado por ésta, en hondo contraste con la fragilidad personal y la escasez de recursos que suele caracterizar a la mayor parte de los individuos anónimos que pueblan los pabellones psiquiátricos (*Alguien voló sobre el nido del cuco, One Flew over the Cuckoo's Nest*, 1975). En el segundo caso, si el manicomio no sale bien parado en las pantallas, similar suerte corren sus cuidadores y médicos, que ocupan, en muchos casos, un lugar de represión, asumiendo funciones carcelarias antes que asistenciales; y tampoco los psicólogos y psicoanalistas, salvo en la época dorada del cine hollywoodiense, quedan mejor representados en los estereotipos filmicos (*Refugio macabro, Asylum*, 1972).

En esta dirección puede señalarse, por lo que respecta al psicoanálisis, que si bien contribuyó decisivamente a la conformación del cine narrativo de Hollywood, la industria cinematográfica estiró y mutiló sus enseñanzas para adaptarlas a las convenciones narrativas y a las estrategias comerciales. En suma, y por lo que respecta a este segundo hilo, según los autores del libro, el “pecado original” de la representación cinematográfica, su tendencia a maniqueas divisiones en buenos y malos, difícilmente favorecería la comprensión de los complejos problemas que muchas veces se han planteado en el seno de la disciplina y entre los profesionales de la psique.⁵

En definitiva, sin llegar a conclusiones pesimistas, *Psiquiatras de celuloide* no deja de mostrar con evidencia cuáles son los problemas que aquejan a la representación cinematográfica a la hora de abordar la imagen del profesional de la psique y la relevancia que esos problemas tienen dado el alcance social masivo del medio cinematográfico y su

poder a la hora de construir la memoria social. Ciertamente, el cine ha aprovechado muchos elementos de la teoría y la práctica de la psiquiatría y ha contribuido notablemente a la hora de denunciar excesos o reduccionismos en todos los planos de la disciplina; sin embargo, la técnica de claroscuro empleada usualmente para exponer las profesiones de mayor relevancia social ha terminado por perjudicar con sus estereotipos a la ciencia a la que tanto debe. Por la pantalla cinematográfica han desfilado sacerdotes bondadosos, pero también sacrílegos, policías abnegados y corruptos, pero la simplificación de la práctica psiquiátrica por parte del cine ha terminado por difuminar los contrastes, con lo que el estereotipo finalmente ha sufrido una erosión que abriría la puerta a los prejuicios sociales de los que ha bebido el cinematógrafo y que, a su vez, ha contribuido a aumentar y consolidar. Un nuevo cine, que aproveche los recursos de la psiquiatría sin distorsionarla, es socialmente necesario, más aún si tenemos en cuenta la relevancia socio-cultural de estas creaciones del siglo XX y su proyección para el siglo XXI: ésta sería la propuesta esperanzada que, al fin, lanzan los autores de este libro.



CIUDADANO WELLES

LAURA MULVEY
Ciudadano Kane

(trad. de Gabriela Ventureira,
Gedisa, Barcelona, 2006).

María Valera Pinedo

Ciudadano Kane es una de las películas más estudiadas en la historia del cine. Los miles de enfoques que se le pueden dar han llevado durante años a debates, críticas e innumerables libros, como el

que nos incumbe. Es una película que, pese a que fue muy criticada en su fecha de estreno, 1941, se ha convertido en una de las cimas del cine mundial. Tras su cincuenta cumpleaños, *Ciudadano Kane* sigue suscitando distintos puntos de vista. Nuevos críticos encuentran más secretos en esta película que le daría a Orson Welles el reconocimiento a lo largo de los años.

Uno de los primeros temas de controversia que toca la autora del libro, Laura Mulvey, aparte de hacer referencia a las numerosas opiniones que existen de *Ciudadano Kane*, es el de la autoría del film. ¿Fue realmente Welles el creador de *Ciudadano Kane*? Cuando Welles firma el contrato con la Mercury Theatre y la RKO en 1939 para realizar su película recurre a Hermann Mankiewicz como guionista, pero, incluso antes de terminar el rodaje, Welles quería atribuirse todo el mérito de la autoría, aunque Mankiewicz apareciera en los créditos. Muchas de las ideas filmicas y movimientos de cámara, no aparecían en el guión de Mankiewicz, pero igual pasaba con la aplicación del guión americano al proyecto final, con lo que Laura Mulvey termina por conceder la autoría a ambos, al afirmar que “la competencia con respecto a quién se le ocurrió primero la idea pierde importancia una vez que ésta se transforma en una película” (p.16). Pero habría que plantearse otra pregunta, y es en qué medida *Ciudadano Kane* es una película original, y con esto me refiero a si la historia de la vida de Charles Foster Kane salió de la mente de Welles (o de Mankiewicz) o si es cierto, y parece evidente, que está basada en la vida del magnate William Randolph Hearst. Es más, el parecido era tan evidente que Hearst intentó ultrajar el estreno de la película, y prohibió que sus periódicos hablaran sobre ella. La escritora destaca el parecido político, ya que cuando la película tomaba forma, la carrera política y económica de Hearst se desmoronaba, como le ocurriría en la ficción a Charles Foster Kane, que en la segunda parte del film comienza a perder su imperio.

La película tiene una estructura cerrada, comienza y termina con la verja de la finca Xanadú. Esto ya muestra el paralelismo y la armonía con la que se van a disponer los demás planos y secuencias de la

⁵ Quizá el ejemplo más claro al que apelan los autores sea el del psiquiatra psicópata, encarnado modernamente en la figura del Dr. Hannibal Lecter, personaje del film de Jonathan Demme, *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, 1991), y protagonista de las otras dos películas de la saga de este peculiar psiquiatra canibal. El éxito fulgurante en los medios de comunicación de masas de un personaje que aúna los prejuicios atribuidos por la sociedad al psicológicamente perturbado y al especialista no augura nada positivo para ninguno, ya que tendrán que lidiar desde ese momento con los estereotipos deformantes que resulten de anular indisolublemente sus figuras.