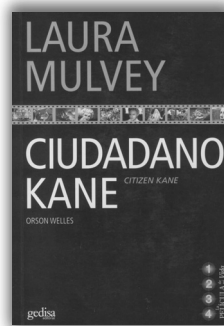


articulado en general al acercarse a la institución asilar, voyeurista antes que documental, mostrando el hospital psiquiátrico con cierta intencionalidad deformante y consolidando así una visión negativa procedente de prejuicios sociales anteriores. Pero si los estereotipos filmicos afectan al manicomio, 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.

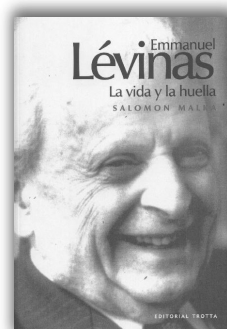
película. *Ciudadano Kane* es una película más o menos simétrica, pero hay una escena que le da otra dimensión a esta simetría, se trata de la primera visita del periodista Thompson a Susan en el bar *El Rancho*. Esta escena parece estar fuera de lugar, no sigue la aparente “cronología” del film, pero en opinión de Laura Mulvey refuerza el paralelismo existente entre la primera parte, donde domina lo masculino, y la segunda parte de la película, en la que destaca lo femenino, representado por Susan; la escena adelanta la presencia del icono femenino y la posterior sensualidad de Susan en la ópera, aunque en esta primera aparición no se muestra a Susan con su mejor aspecto. Además, como acertadamente escribe Mulvey, esta *mise-en-scène* se contrapone a la siguiente, en la que el periodista acude a leer las memorias de Thatcher. Laura Mulvey se centra en el feminismo del film afirmando que en *Ciudadano Kane* el icono femenino de la sensualidad y la sexualidad de la mujer típicos de Hollywood, queda relegado a un segundo plano para el público, que fija su atención en Charles Foster Kane y en sus últimas palabras, *Rosebud*. Y es que en definitiva, *Ciudadano Kane* es una investigación, tanto implícita (el periodista quiere encontrar el significado de *Rosebud*) como explícita, ya que a través de los movimientos de cámara el espectador es el que, fijándose en cada plano, puede hacer su propia indagación. La curiosidad de Thompson se mezcla con la del público, que además de escuchar la versión de cada personaje sobre la vida de Kane puede verla gracias a los *flash backs*, y será finalmente el único que descubra el significado de *Rosebud*. André Bazin, uno de los críticos que aparecen señalados en el libro habla de que “el compromiso entre el espectador y la pantalla proviene de la profundidad de imágenes del film” (p.25); esto es, la importancia que en esta película da Welles a la profundidad de campo permite al espectador conectar más con ella y sentirse partícipe de esa investigación. Pero, como indica la autora, se necesitará ver la película más de una vez para poder apreciar la verdadera esencia de cada secuencia. Un ejemplo que describe es la música, que evoca el significado de “Rosebud” a lo largo de todo el film. Sonará la misma sintonía

cuando la imagen tenga relación con la última palabra pronunciada por Kane, lo que ayudará a los espectadores más atentos a aclarar el enigma de *Rosebud*.

Además de la teoría feminista, Laura Mulvey se centra en el psicoanálisis, haciendo algunas menciones a Freud y al sentimiento edípico que rodea toda la película. Para comprender la escena en la que Thatcher, el banquero, separa a Kane de su madre es preciso, según la autora, hacerlo desde el punto de vista psicoanalítico: el padre biológico amenaza al niño con pegarle y el “padre sustituto”, Thatcher, con llevárselo lejos de su madre. Esto dejará huella en el pequeño Charles que “nunca cruza el umbral entre lo preedípico y lo postedípico” (p.66). El recuerdo de su infancia, que aparecerá en toda la película, reside en el momento de la separación forzosa de su madre, lo que lo llevará a odiar a Thatcher, que representaba la cultura y la sociedad. La madre de Kane sabía que conseguir lo mejor para su hijo conllevaba el sacrificio de separarse de él. En este sentido, Charles Foster Kane nunca tuvo una infancia normal, por lo que luego se puede llegar a interpretar que en Susan ve esa falta de cariño maternal que no encontró en su niñez, y en su afán por coleccionar cosas de modo fetichista —el trineo—, trata de llenar la pérdida de su infancia.

Mulvey se centra también en la política y el contexto histórico de la época. La producción de la película se inició en la época más sombría de la Segunda Guerra Mundial, entre la caída de Francia y la batalla de Gran Bretaña, mientras Estados Unidos se debatía entre el intervencionismo o el aislacionismo. Aunque de forma secundaria, el problema del fascismo y de la guerra en Europa se resume en el film con las palabras de Kane en el *News on the March*: “He hablado con los dirigentes de las grandes potencias: Inglaterra, Francia, Alemania e Italia. Son demasiado inteligentes para embarcarse en un proyecto que podría significar el fin de la civilización tal como la conocemos. Les doy mi palabra de honor: no habrá ninguna guerra” (p. 50). Orson Welles estaba muy involucrado en la política del *New Deal* de Roosevelt, al contrario que Hearst, que apoyaba el aislacionismo de Estados Unidos. Para los izquier-

distas de la época, no ir en contra del fascismo ni hacer nada por evitarlo era apoyarlo. Por lo tanto, si como en opinión de la autora “el modelo de Hearst es de capital importancia para *Ciudadano Kane*” (p. 40), nos encontramos con el paralelismo entre Charles Foster Kane y Estados Unidos en el sentido de ese aislamiento del protagonista en su finca de Xanadú y el miedo de los estadounidenses, apoyados por Hearst y su política aislacionista, a entrar en una guerra que hasta Pearl Harbor no interesaba a la mayoría.



LA VIDA Y LA HUELLA DE LÉVINAS

SALOMON MALKA
Emmanuel Lévinas.
La vida y la huella

(traducción y epílogo de Alberto Sucasas Madrid, Trotta, 2006).

Julio Díaz Galán

Cuando en las *Lecciones sobre historia de la filosofía* Hegel escribe que los cínicos no son dignos de consideración filosófica alguna, y que sobre Diógenes sólo cabe recordar anécdotas, declara acaso en realidad la contradicción insoluble entre filosofía y rasgos biográficos. Filósofo, según esta intuición, sería aquél sobre el cual poco o nada puede contarse, si exceptuamos las ideas que engendra, sus únicas hazañas dignas de evocar. Quizás las numerosas fábulas que rodean al primero de los filósofos nos hablan en secreto del porqué de la ausencia de fragmento alguno. Quien se dedique a pensar el Ser necesariamente deberá sacrificar sus memorias, ningunearse; en otras palabras, meditar sobre el