

IV. Diálogos con el cine

Diálogos con el cine

*María Cecilia Salas Guerra**



Film Still of The Pillow book

Peter Grenaway, 1995

* Psicóloga y Magíster en Ciencias Sociales con énfasis en Psicoanálisis y vínculo social, de la Universidad de Antioquia. Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Docente del Programa de Psicología de la Institución Universitaria de Envigado.

A continuación se presenta una selección de textos escritos con ocasión de los cineforos realizados en la Institución Universitaria de Envigado: *Los anormales en el cine*, 2007-01; *Disciplina y control en el cine*, 2007-02; y *Moralidades en el cine*, 2008-01; programados como actividad complementaria de las asignaturas *Horizontes de pensamiento I y II*. El propósito en estos espacios es invitar a un diálogo entre la psicología y el cine, valiéndose de la mediación crítica de autores como Michel Foucault, con *Los anormales*, *Vigilar y castigar*, e *Historia de la sexualidad, Vol. I: La voluntad de saber*; y también de Friedrich Nietzsche, con *La genealogía de la moral*. En este sentido, los siguientes textos insinúan rutas posibles en las que la comprensión de lo humano necesariamente se amplía, se problematiza y se recrea, en la medida en que el cine, la literatura, la filosofía y la historia, aportan elementos fundamentales para una psicología vinculada con la época que nos corresponde vivir.

*El hombre elefante*¹ o la categoría moral de lo monstruoso

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en las grandes ciudades europeas y norteamericanas, se empieza a fomentar a gran escala un peculiar espectáculo de masas: la exhibición de las más variadas expresiones de lo que se consideraba lo anormal en el ser humano: la locura, el enanismo, el gigantismo, las grandes patologías sexuales, las grandes deformidades físicas, lo que hoy llamaríamos enfermedades raras, etc... en torno a rasgos como estos –que le valdrán a sus portadores el calificativo de Fenómeno o de monstruo– se levantará toda una industria creciente: el espectáculo del cuerpo humano, el mismo que conocemos hoy –con otros matices– y del cual seremos partícipes hasta nuestros días.

En el siglo XIX estos espectáculos –donde se despliega “el ejercicio arcaico y cruel de la mirada curiosa”– se llevan a cabo en barracas de

1 Director: David Lynch, 1980. Intérpretes: John Hurt, Anthony Hopkins, Jonh Gielguld, Anne Bancroft.

feria, en circos, en calles atestadas, e incluso en hospitales. El exitoso y lucrativo espectáculo de los monstruos –que también se percibe como feria de órganos o como museo de los horrores- adquiere rápidamente la “banalidad rutinaria de las diversiones familiares.” Se trata de verdaderas “fiestas de la mirada” donde la “curiosidad de los mirones era libre y el ojo inventariaba sin recato la gran exhibición de las rarezas del cuerpo humano.”²

Pero este tipo de eventos y la historia que de ellos podemos conocer hoy a través de estudios tan rigurosos como los de Michel Foucault en *Los anormales*, permiten rastrear en simultáneo una historia de la mirada, una historia de los dispositivos o estrategias que someten a los cuerpos monstruosos a un régimen singular de visibilidad, es decir, ¿de dónde viene la necesidad de hacer visible lo monstruoso hasta sacar ganancia del mismo? Al servicio de qué finalidad se crea todo el espectáculo? Pero además supone la historia de las más variadas emociones y reacciones como la compasión, la burla, el miedo y el espanto, ante la deformidad humana.

La exhibición de lo anormal constituye además uno de los antecedentes más próximos de lo que conocemos como la “industria moderna del entretenimiento de masas.” Con aquellas fiestas de la mirada implacable sobre lo anormal, se inaugura una forma de cultura visual urbana que todavía nos acompaña, con otros matices y variaciones, claro está, dado que los cambios epocales y técnicos inciden directamente en nuestro modo de mirar el cuerpo.

A juicio de Michel Foucault, el monstruo humano, se convierte –arbitrariamente en medio de los juegos de poder de los dispositivos discursivos– en el modelo en aumento de todo lo que se viene a juzgar como anomalía: “en ese sentido podemos decir que el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias. Es el principio de inteligibilidad de todas las formas de la anomalía. Buscar cuál es el fondo

2 Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarillo, *Historia del cuerpo, Vol. III: El siglo XX*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 202-2003.

de monstruosidad que hay detrás de las pequeñas anomalías, las pequeñas desviaciones, las pequeñas irregularidades: ese es el problema que vamos a encontrar a lo largo de todo el siglo XIX.”³ Es decir, que el monstruo es el modelo de la alteridad, de lo otro más radical, y con ese modelo se va a pensar y a juzgar al individuo llamado anormal: como un “monstruo pálido”, como un desviado de lo natural, de lo normal, el anormal será un “monstruo cotidiano”.

David Lynch por su parte, se inspira en una historia real para su película. En 1884, un famoso cirujano del hospital de Londres, Frederick Treves, se interesa por conocer personalmente a un hombre del cual se habla en la ciudad como uno de los fenómenos humanos jamás vistos –a quien exhiben en una barraca de feria–, se trata de (Joseph) John Merrick, un hombre con enormes dificultades y limitaciones físicas a causa de una severa y desconocida enfermedad degenerativa de los huesos –sobre la cual, aún hoy, los investigadores no logran esclarecer del todo sus causas–; esta condición física lo condena al ostracismo, a la segregación y a los maltratos de todo tipo, entre los que se incluye llamarle “Hombre elefante”. Para sorpresa y conmoción del Doctor Treves, John Merrick es el hombre más inteligente, afable y tierno que haya conocido.

Merrick (5 de agosto de 1860, 11 de abril de 1890), tenía una gran sensibilidad artística y en su valiosa autobiografía se incluye un hermosísimo poema donde recrea su condición vital:

Es cierto que mi forma es muy extraña,
 Pero culparme por ello es culpar a Dios,
 Si yo pudiese crearme a mí mismo de nuevo
 Me haría de modo que te gustase a ti.
 Si yo fuera tan alto
 Que pudiese alcanzar el polo
 O abarcar el océano con mis brazos,
 Pediría que se me midiese por mi alma,
 Porque la verdadera medida del hombre es su mente.

3 Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarillo, *Historia del cuerpo, Vol. III: El siglo XX*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 202-2003.

Y no menos inquietante es una nota del Doctor Treves acerca de Merrick:

Una cosa que siempre me entristeció de Merrick era el hecho de que no podía sonreír. Fuera cual fuese su alegría, su rostro permanecía impasible. Podía llorar, pero no podía sonreír.

En la cinta de Lynch, Treves está protagonizado por Hopkins y Merrick, por Jonh Hurt, estelares interpretaciones ambas, sobra decirlo. Diríamos que la película, en 1980, recrea con toda la maestría digna del director, lo que también Michel Foucault había examinado con el más arduo rigor investigativo solo unos años antes, 1975, en su seminario sobre *Los anormales*. Ambas elaboraciones constituyen una aproximación crítica a todo el andamiaje de concepciones erróneas y clara y moralmente prejuiciadas que desde el siglo XIX hasta nuestros días pretende legislar y delimitar qué es lo normal y lo anormal, qué es lo humano y qué es lo monstruoso o bestial que violaría las leyes de la naturaleza.

Foucault y Lynch permiten plantear la cuestión acerca de cuáles son los los nuevos modos de exhibición del cuerpo, donde evidenciamos un matiz, a saber, que hoy las fiestas de la mirada –en la nueva barraca o el nuevo circo que es la televisión– ya no se deleita tanto con la imperfectibilidad de los cuerpos cuanto con la perfectibilidad de los mismos. ¿Cuáles serían nuestros nuevos hombres elefantes y en qué radicaría su grandeza o la ausencia de la misma?

K

*El resplandor*¹ y los límites de la racionalidad

El terror es lo que aún siendo de nosotros mismos quisiéramos rechazar, pero que nos fascina al mismo tiempo. Kant, a fines del siglo XVIII, en la tercera de sus críticas dedicadas a la facultad de juzgar, y en donde se encuentran los elementos fundacionales de la filosofía estética moderna, señalaba que lo terrible, siniestro u ominoso, era una forma en la cual se expresaba lo sublime. Y lo sublime, es aquello que nos sobrecoge bien sea por su inmensidad o por su fuerza, y que indefectiblemente nos hace pensar en nuestra condición, incluso en términos éticos: nuestra finitud frente a la infinitud de un paisaje abismal, del mar embravecido, de la Revolución Francesa que asesina a miles (y entonces, surge aquella variación de lo sublime que se llama *entusiasmo*, como bien lo señaló y desarrolló Jean-François Lyotard en el siglo XX), o frente a las fuerzas misteriosas que aparecen en una noche oscura o en una mente asesina.

No es fortuito que el filósofo alemán haya planteado esa dimensión de lo sublime y que en ello haya incluido lo terrorífico; no lo es justamente, porque a fines del siglo XVIII la literatura europea estaba descubriendo el terrible encanto de la “novela gótica” y ya Horacio Walpole había prohiado una saga de imitadores que trataban en las páginas de sus relatos no sólo de ganarse el favor del público lector, sino de ganárselo apelando a sus más escondidos y terribles sentimientos: oscuros personajes, asesinos crueles, monstruos y vampiros, castillos medievales en medio de la tormenta, vírgenes acosadas por fantasmas, mujeres seductoras pletóricas de desenfreno sexual. Esa literatura gótica, desde su denominación misma, quería ser un contrapunto con lo planteado por toda la filosofía de las luces que lentamente se gestó en los resultados de la revolución científica del siglo XVII y que luego en el XVIII llevó a la generalización y vulgarización de dicho ideal científico; es decir, siglo de las luces como este dieciochesco, que a más de sus resultados

1 Director: Stanley Kubick, 1980. Protagonistas: Jack Nicholson, Danny Lloyd y Shelley Duval. Basada en la novela *El resplandor*, de Stephen King, 1977.

connotados –en el terreno de la filosofía política y moral, en el terreno de la historia, en las primeras reflexiones sobre el manejo de la economía, en la revaluación de la ironía como arma contra los fanatismos, en el cuestionamiento de la autoridad establecida–, en modo alguno tampoco podía soslayar su más terrible faceta: la razón universalizada, convertida en el baremo único para juzgar a todos los hombres y todas las culturas, se moleculariza en múltiples racionalidades que conllevan la elaboración de toda una serie de dispositivos, discursos y arquitecturas que ya en el siglo XIX configurarían lo que Michel Foucault llama una sociedad disciplinaria. Razón devenida racionalidad o mejor, racionalidades, en donde se pone de manifiesto que la procesión que Robespierre hiciera de una prostituta en andas, representando la “diosa razón”, por las calles del París en pleno régimen del terror, no era más que la cara tragicómica que evidenciaba los límites del proyecto ilustrado, que ese límite estaba precisamente en la sinrazón.

La novela gótica fascina precisamente porque se ocupa de los cuerpos que sufren con placer, que vinculan sufrimiento y dicha, padecimiento y gozo: la vampiresa que asesina seduciendo –la misma que gracias al cine se convertirá en *femme fatale*–, la fascinación de la mujer perseguida por su asesino, la atracción hacia el misterio, el goce que produce el develamiento de un secreto que termina matando. Y todo ello ocurre en el cuerpo, en lo sensible, y quizás por esto, la lucidez de un Immanuel Kant, y la de todos los pensadores estéticos del XVIII, que señalaron cómo gracias a esas vivencias sensibles es posible pensar. A ello ha de sumarse el hecho de que la novela gótica bien puede ser la antesala a la disolución entre lo normal y lo anormal, disolución sobre la cual se regodeará buena parte del Romanticismo; en otras palabras, la novela gótica, denostada por los puristas de la literatura, tiene una potencia disolvente de nuestras más caras certezas: lo normal y lo anormal son entidades imprecisas, y sobre todo, muestra el poder de la imaginación, de la fantasía, que parecía condenada a no ser más que un obstáculo en la imagen consoladora del sujeto trascendental moderno, lleno de los poderes de su conciencia y de su razón. Sin embargo, esa

capacidad disolvente, fue lo que se quiso poner a buen recaudo por parte de los dispositivos pedagógicos, psiquiátricos, jurídicos y sanitarios; una disolución pues que se volverá a poner en el plano de la distinción, cuando los temas de esa literatura, una vez más siguiendo a Foucault, sean puestos al servicio de procesos normalizadores: el loco, el anormal, el no convencional es quien está *ad portas* de devorar a sus congéneres o bien está en el despliegue orgiástico de su sexualidad; el anormal es quien hereda las fuerzas de la turba sangrienta que se solaza en el espectáculo sangriento, pero también quien hereda el desenfreno sexual que se le atribuyó a los nobles decadentes antes y después de los procesos revolucionarios.

Quizás el siglo XIX y el XX no hicieron otra cosa que afinar este camino, o mejor esta doble perspectiva. Por un lado, la normalización se refinó hasta el punto en que todo podía ser indicio de una anomalía, de una novela gótica en potencia: la pesadilla que cualquiera puede tener, el temor a ciertas nimiedades –de las cuales ninguno de nosotros se libra–, las obsesiones cotidianas, las voces que todos creemos oír. Todos éramos parte de una trama novelesca –que se consagró sobre todo en la forma de psicodrama familiar burgués, con su castillo encantado, la madre seductora y el hijo parricida–, que bien podía ser el fundamento de nuestras más crueles pesadillas que inevitablemente se verían en el terreno social.

Por otra parte, la ficción gótica, tanto literaria como visual, se fue enriqueciendo, hasta definir una serie de tópicos y de modos de narrar que siguen siendo cercanos y sobre todo, altamente satisfactorios. Así, las tramas se interiorizaron y ya no era un agente externo, portador del mal, quien causaba el pánico, sino nuestra propia imaginación que nos traicionaba o incluso, ese juego impreciso entre un adentro y un afuera igualmente aterradores. Recuérdense los cuentos de E.T.A. Hoffmann, en donde no sabemos si es la condición mental de los protagonistas o agentes misteriosos venidos del inframundo, los que producen el efecto siniestro; lo mismo en los cuentos de Edgar Allan Poe, con sus mujeres misteriosas que desbordan las pretensiones interpretativas

que intentan circunscribir la riqueza de sus imágenes a una pobre perspectiva que lo reduce todo a la de la simple perversión. Pero también está la posibilidad de que el agente externo y terrorífico se humanice y se cargue de fuerza psicológica, como el monstruo que el doctor Víctor Frankenstein –el nuevo Prometeo– produjo a partir de “retazos humanos”, quien busca desesperadamente un afecto y un espacio que lo defina como hombre. Y claro está, la conjunción de sangre y sexo que la imagen del vampiro –masculino o femenino– produjo a lo largo del XIX, hasta llegar a la cumbre literaria que es *Drácula*, de Bram Stoker, en donde la mujer es lo más temido por cuanto es la que se deja seducir tanto por los encantos del monstruo como por las posibilidades que le brinda la modernidad.

A través del siglo XX hasta nuestros días, el cine ha retomado estos elementos. La película *El resplandor*, de Stanley Kubrick (1980) es testimonio de ello, en particular luego de una década –la de 1970– que produjo muchos de los clásicos del terror visual: *El exorcista*, *La profecía*, y *El bebé de Rosemary*, entre otras. La historia es la de un delirio compartido por una familia, en donde el padre, Jack Torrance (interpretado magistralmente, como siempre, por Jack Nicholson), enloquece mientras se encuentran cuidando un hotel en las montañas que durante el invierno permanece vacío. Allí, y eso es lo que arriba señalábamos de la literatura gótica, no sabemos si es la locura de Jack –facilitada además por el alcohol– o un agente externo, lo que le lleva a una sed de sangre que sólo podría satisfacer con el asesinato de su familia. Esta ansiedad se alimenta de fantasmáticas visiones, como la conversación con un barman que sólo él ve, la de la joven desnuda que sale de la bañera y se convierte en una anciana cadavérica, o la conversación con Delbert Grady, un camarero que es al mismo tiempo el anterior conserje que había asesinado a sus hijas y esposa en el mismo hotel. Estas visiones se complementan con las del pequeño Danny Torrance (interpretado por Danny Lloyd), quien parece tener poderes extrasensoriales o paranormales y desde el principio –cuando su padre acepta el cargo de cuidar el hotel con su familia– entrevé gracias a su

amigo imaginario, su resplandor, un ascensor que se inunda de sangre, o cuando ya en el hotel ve a las dos niñas que allí fueron asesinadas por el anterior conserje y que le invitan a jugar eternamente.

La película además, basada en una novela de Stephen King y que en el guión contó con la colaboración de Diane Johnson –profesora de literatura gótica en la Universidad de California– se valió de los aportes conceptuales del psicoanálisis. Sin duda, de la noción de lo ominoso o siniestro desarrollada por Sigmund Freud, pero sobre todo de Bruno Bettelheim, quien en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* había señalado constancias simbólicas en diversos relatos infantiles y de la tradición popular. Por ello, Jack Torrance en el momento cumbre de su delirio no es sólo un monstruo asesino, sino que evoca al lobo feroz de los cuentos infantiles, y el pequeño Danny logra salvarse como Pulgarcito gracias al laberinto: laberinto que está tanto hecho de abetos y cipreses en el exterior del hotel, como el hotel mismo –y su piso lleno de complicados diseños– que el niño recorre sin cesar en su triciclo.

Esta película de Kubrick es sin duda, uno de los momentos más señalados de su filmografía, sobre todo en un director que ya había realizado películas como *Lolita*, *2001-una odisea en el espacio*, o *La naranja mecánica*. Este filme es pues, digno heredero de la literatura gótica que hemos mencionado, y como tal, es capaz de recusar el intento normalizador para potenciar el poder disolvente de este género, en donde lo normal y lo anormal no son cuestiones ajenas entre sí, sino que por el contrario constituyen una zona indiscernible y siempre presente en nuestra más cotidiana realidad.

Zelig¹ o la ironía frente al poder de normalización

En la mitología griega, Proteo, hijo de Poseidón, Dios de los mares, tiene como virtud mutar y cambiar de formas. Bien puede ser león, pez, víbora, ciervo, y de ese modo evade a sus enemigos, se pone a salvo de diversos peligros, escapa siempre que lo quieran atrapar. Pero además de ser la divinidad de las formas variables, y de haberse unido con la ninfa Dóride, con quien engendra las Nereidas, Proteo también es llamado “el primer hombre” y por tanto aparece con el seudónimo de Nereo. Es decir, puede ser tanto una divinidad como un humano, y por eso genera tanta inquietud: por su labilidad, por su mutabilidad, porque de cierta forma es indefinible, no depende una identidad definida.

Claro está, que los griegos no se plantearon preguntas sobre la identidad en términos subjetivos –aunque sí en términos lógicos y ontológicos–, pues ésta es ante todo una deriva, un aditamento, de ese invento de la racionalidad moderna que es el sujeto (sujeto autor del conocimiento, en pleno y libre uso de la razón, autor de sí mismo, etc.). Es decir, para los griegos la identidad psicológica no puede hacer parte del universo de intereses vitales dentro del cual se inscriben; de hecho, el individuo se caracterizaba por ser parte de una comunidad y ésta importaba más que las particularidades que cada quien exhibiese. Por ello, un mito como el de Proteo da buena cuenta de cómo no es tanto la identidad cuanto la mutabilidad o más aún, la metamorfosis lo que más interesa en el universo de pensamiento griego. Proteo, por el hecho mismo de ser llamado el “primer hombre”, parece caracterizar algo de la condición humana: su capacidad para el cambio, su enorme potencial adaptativo, su labilidad. Por eso, si quisiésemos seguir con el ejemplo, bien podría decirse que este mito muestra bien cómo el hombre se haya atado al devenir y al cambio, mas no a la estabilidad, a la invariabilidad y a la identidad, pues lo más parecido a la identidad sería la muerte si es que tras ella todo cambio cesa.

1 Director: Woody Allen, 1983. Protagonistas Woody Allen y Mia Farrow.

Pero este no es el único ejemplo de la mitología griega en donde el cambio y la metamorfosis son una cualidad de un dios o un humano; de hecho, Ovidio, el escritor latino, recopiló tres volúmenes con relatos de este tipo, los cuales tituló *La Metamorfosis*. Y cuando lo hizo, en buena parte terminó haciendo una enciclopedia de la mitología antigua, por cuanto no existe un dios o un héroe que no se valga de alguna estrategia metamórfica; por ejemplo, Zeus puede ser un cisne, un toro o la lluvia; Eurídice está a punto de volver de entre los muertos, cuando Orfeo comete la imprudencia de mirar hacia atrás en el límite entre la tierra y el Hades; Narciso se convierte en flor acuática luego de su muerte; Aqueloo es un dios-río que puede ser tanto serpiente como toro; Ulises, si bien no se transforma, sí se vale de la astucia, la seducción y el disfraz –entre otras herramientas– para llegar a Ítaca...

Ahora bien, ¿por qué tanto interés por ese carácter mudable de los dioses, los héroes y los mortales? ¿En dónde reside el valor de reconocer en ello un rasgo fundamental de lo existente? De hecho, los griegos no han sido la única civilización que ha constatado y recreado esa condición, pues casi la sola vivencia de los fenómenos naturales ha permitido a los hombres descubrir no sólo el carácter metamórfico del mundo, sino también el valor que este hecho reviste. Que el gusano envuelto en un capullo se convierta en mariposa, es algo que los hombres siempre han sabido; lo mismo que el agua de la tierra que se vuelve nube para retornar de nuevo como lluvia, no es algo que haya que esperar a la meteorología contemporánea para saberlo, ya que relatos, leyendas y mitos, bajo sus estrategias discursivas, también dan cuenta del asunto. Lo interesante es que los humanos hemos sabido que vivimos en un mundo inestable, móvil y por tanto, en constante devenir, más aun, que no somos sino parte de ese devenir.

No obstante, saber esto, no es algo que produzca tranquilidad o sosiego, sino que, por el contrario, es fuente de inquietudes e incertidumbres. Nuestro pensamiento occidental trata de exorcizar ese temor y esa inquietud, hablando del Ser e incluso haciéndose a la idea de que el ser es una esfera redonda y perfecta, inmóvil e imperturbable.

Imaginamos y anhelamos seres y estabildades por doquier, y por eso le atribuimos el carácter de Ser, por excelencia, a la divinidad; añoramos que cada uno de nosotros, y aun cada objeto que nos rodea, constituyan o estén dotados de un ser, de una esencia, de una constancia. El devenir y el cambio inquieta, incomoda, y hasta terminamos por apelar al ser inamovible; frente a la contingencia y la variabilidad de todo lo que nos rodea y de nosotros mismos, tendemos a mirarlo o bien como efecto de superficie que no afecta en nada la supuesta esencia interior, o bien, como un defecto, un error, una anomalía.

En la Modernidad, a esta tendencia la hemos llamado “identidad”, en donde el sujeto conciente –con ribetes de trascendentalidad en Kant– es la garantía de una permanencia y de una constancia que harían del hombre un ser dueño de su destino y del universo en su totalidad. Sujeto conciente, identidad pletórica de razón, que ha hecho que la consideración sobre el devenir no sea tan evidente y que por tanto, éste sea mirado con distancia –cuando no con recelo– como algo que ocurre en la piel de las cosas y de los hombres, y que no concierne por tanto a su sobrevalorada interioridad; identidad que es, se supone, aquello etéreo que la educación ha de ayudar a construir y que han de garantizar distintas instituciones y saberes que a modo de micropoderes, pretenden ser garantes de la razón, burócratas del buen sentido, policías de la identidad; noción de identidad, en fin, que alimenta el rechazo a todo aquello que parezca divertirse en las redes del devenir, a aquel que se entregue al devaneo de la metamorfosis o que simplemente reconozca la inestabilidad constitutiva de todo lo existente.

Claro está que si esta noción es fruto de la Modernidad, se la puede rastrear entonces desde más atrás. Ya el cristianismo estaba igualmente interesado en la constancia de sus fieles, en su inmovilidad y por eso, tal como nos lo muestra Michel Foucault, diseñó y consolidó –a partir del siglo XVI, con la Contrarreforma agenciada desde el Concilio de Trento– toda una pastoral que constituye en sí misma una verdadera “técnica de gobierno de las almas”, de dirección espiritual, a saber, la técnica o el dispositivo de la confesión, con todo lo que ello implica, en

particular, el descubrimiento del cuerpo del deseo y del placer sobre el cual dejará caer todo el peso y el rigor de su poder para arrancarle todos sus secretos, para combatirlo en cuanto que fuente de pecado y de trastorno del plan divino de salvación del alma, finalmente, para prevenir todos los posibles desvíos, todas posibilidades metamórficas del hombre. En ese sentido, la confesión constituye una “economía de la pena y del placer”, y a la vez, prefigura con toda claridad, los criterios, los mecanismos, los objetos y los propósitos que serán heredados por disciplinas decimonónicas normalizadoras como la psiquiatría y la psicología.

Por eso, la película *Zelig* es una ironía tan llamativa frente a esa tendencia –tanto cristiana como Moderna– que pretende frenar las potencias disolutas que habitan al hombre, potencias que recusan la imagen de un ser o de una esencia. Esta película de Woody Allen es sin duda, una obra maestra en un género que en el mundo del cine se llama *Mockumentary*, es decir, un aparente documental, que no lo es porque todo él es ficción; pero al mismo tiempo, es una muestra magistral de la fuerza de la ironía para poner en duda los discursos y las prácticas normalizadoras típicamente modernas. En esta historia resulta claro que los saberes “psi” constituyen un arma de doble filo: o bien se prestan para las mayores posibilidades de liberación al deconstruir la idea de sujeto conciente, o bien se ponen al servicio de amplios procesos de normalización en la medida en que adoptan claramente las estrategias confesionales. Por eso, en la película, Leonard Zelig, llamado también el “camaleón humano”, tiene que pasar por ese aparato confesional que la doctora Eudora Fletcher (Mia Farrow) le propone como alternativa terapéutica y allí se descubre que el sujeto en cuestión tiene su profundidad en la piel, que no hay nada que lo cristalice en una identidad, pues lo único que sabe Zelig son dos cosas:

En primer lugar, que es necesario acoplarse al entorno como estrategia de sobrevivencia. Es decir, algo que todos hacemos cotidianamente –ya que sería hipócrita decir que somos los mismos en todas partes y en todo momento– en el caso de Zelig se vuelve exageración por la continui-

dad metonímica que ello adquiere en su propio cuerpo. Zelig no sólo se adapta (con una palabra que disimule o un gesto que oculte), sino que se transforma, se convierte en aquello que le convenga según la circunstancia. Es decir, la suya es una mutación tanto física como psíquica.

Y en segundo lugar, que su transformación-identificación se da ante la presencia de lo masculino. No se convierte cuando a su lado hay animales, cosas o mujeres. Es decir, es el poder masculino quien determina las transformaciones de Zelig, es la condición de unas formas de poder que alertan y excluyen todo aquello que desde criterios normativos y morales se considera peligroso, oscuro y que no es más que el espacio en donde el devenir puede hacer lugar. Por eso, podríamos decir que Zelig es tremendamente femenino, y para sobrevivir en un mundo de hombres, se transforma, se metamorfosea en negro, judío, indio, gángster, irlandés, sacerdote, republicano, demócrata, beisbolista o psiquiatra; pero, irónicamente, la única salida la tiene frente a una terapeuta freudiana que comporta rasgos viriles (fuma permanentemente, discute con sus colegas hombres, quiere sobresalir en un medio que le es hostil por ser mujer), es decir, una psicoanalista que a su vez es una transformista, un ser que ha mutado.

Llama la atención cómo mientras el hombre camaleón se convierte en espectáculo y moda para la sociedad, a la vez se mantiene como un fenómeno inexplicable para la sociedad médica; y es tal vez por eso que la doctora Fletcher enfoca su ambición de saber en este hombre reducido a caso, y más que explicarlo pretende curarlo de su condición de camaleón, fijarle quizá una identidad, salvarlo entonces y reincorporarlo a la sociedad.

La película además complementa la ironía haciendo que en este pseudo-documental aparezcan figuras de la intelectualidad norteamericana como la escritora y pensadora Susan Sontag, el premio Nobel de literatura Saul Bellow, o el psicoanalista Bruno Betelheim, quien ironiza hablando de las “sesiones del cuarto blanco” –a las cuales fue conducido Zelig por la doctora Fletcher– como un hito fundamental en la historia de la psicología en el siglo XX.

Entre la ironía y la parodia, bien podría decirse que Woody Allen presenta un anormal, y este no hace más que evidenciar cómo todos somos en mayor o menor medida, camaleones, seres de la metamorfosis, descendientes de Proteo, aquél “primer hombre” que cambiaba de forma bien para sobrevivir, bien para asumirse en el devenir... Proteo, en cuya naturaleza no estaba ser uno, sino una multiplicidad.

K

Magnolia,¹ el azar y lo irreparable

La historia de la filosofía occidental se abre con un acta de duelo: la desaparición de las nociones de azar, desorden y caos. Prueba de ello las palabras de Anaxágoras: “Al principio era el caos, luego vino la inteligencia y lo ordenó todo”.

Clement Rosset, *Lógica de lo peor*

Y Jehová dijo a Moisés:

--*Di a Aarón: “Extiende tu mano con tu vara sobre los ríos, arroyos y estanques, y haz subir ranas² sobre la tierra de Egipto.*

Entonces Aarón extendió su mano sobre las aguas, y subieron ranas que cubrieron la tierra de Egipto.

Éxodo 8:2

Magnolia simplemente recrea “cosas que pasan” un día cualquiera, soleado y tranquilo en principio, en el Valle de San Fernando. Con un tono casual, circunstancial, además de ridículo, discurren nueve historias que en apariencia no tienen conexión alguna, o que se vinculan porque en ellas el azar es determinante o también porque parecen coincidir en que bien “Podrás haberte librado del pasado pero el pasado no se librará de ti.”

Nueve historias paralelas se cruzan entre el azar y la predeterminación: el niño prodigio que parece naufragar en medio de un saber vacío, el agotado presentador de un concurso de televisión, el ex niño prodigio que se hunde en medio de la más anodina de las existencias, el

1 Director: Paul Thomas Anderson, 1999. Protagonistas: Tom Cruise, Julianne Moore, Melora Walters, Jason Robards y Philip Seymour Hoffman, entre otros actores.

2 No deja de ser inquietante la referencia a las ranas en *Magnolia*, se prestan para una doble lectura: primero como alusión a una de las plagas enviadas por Yahvé a través de Aaron; y segundo, como mediadora entre la vida y la muerte, como lo que en la mitología egipcia simboliza el tiempo infinito, el aire, los millones de años de vida deseables para los humanos.

anciano moribundo que clama por ver a su hijo perdido, el hijo perdido que protagoniza un show televisivo cuyo lema es “seduce y destruye”, la joven y ansiosa mujer del moribundo que enfrenta con espanto una verdad: reconoce que no vive con este viejo tanto por su herencia como por amor; la joven atrapada en la droga, que sin embargo espera un “*Momentum*”, el policía que cada mañana se propone hacer el bien a su prójimo, el enfermero del viejo moribundo que se propone traer de vuelta al hijo perdido de éste. Y en todas estas historias, es la vida misma que discurre en un día; de ahí, la proximidad de esta película con otras como *Las horas* (de Stephen Daldry), *Río místico* (de Clint Eatswood), *Amores perros* y *Babel* (de González Iñárritu) y *Vidas cruzadas* (de Robert Altman), entre otras.

En *Magnolia*, las historias y los personajes imponen el peso de lo cotidiano, esta es la estrategia que atrapa la sensibilidad del espectador, valiéndose además de la música que irrumpe y se sostiene todo el tiempo como un protagonista más, igualmente determinante en ese mar de azares. Sin la magia de Jon Brion y Aimee Mann, esta película no sería lo que es; así lo podemos experimentar y así lo reconoce Anderson quien toma de la desgarrada voz de Aimee Mann muchas de las frases que pondrá en boca de los protagonistas. Con sobrada razón, en la crítica se destaca con especial énfasis que *Magnolia* es una película que acompaña la música, que canción y diálogo logran una sintonía tal que, de algún modo, la vivencia del tiempo se trastorna en beneficio de la espacialidad y de la resignificación de lo cotidiano, donde la relación con el otro —marcada por una soledad abismal y por una especie de “asfixia afectiva” que se sostiene a través de todo el filme— cobra la densidad de lo trágico.

En *Magnolia*, las vivencias proliferan de modo imparable, hasta se tiene la sensación de que la película avanza sola, como si se hubiese salido de las manos del director, como si todos estos relatos nos pertenecieran más a nosotros como espectadores que al mismo director y guionista. Y en eso radica la maestría de Anderson, pues es capaz de entretejer magistralmente el arte y la vida cotidiana, y lo hace man-

teniendo el efecto del azar como fenómeno capaz de desencadenar relaciones y acontecimientos dramáticamente vinculados: el azar condicionante de la existencia. En ese sentido, la película presenta una serie de individuos arrojados al caos y el desorden generadores de la vida misma y ajenos en todo caso a cualquier propósito de ordenación, normalización, estructuración. Estamos ante el vaciamiento de una serie de estereotipos e ideales en los que se pretende fundar la vida diaria, ante el cuestionamiento de las estrategias contemporáneas que buscan homogenizar los modos de ser. En la perspectiva de Clement Rosset, diremos que no se trata tanto de entregar verdades en un discurso sobre lo humano hoy, cuanto de aproximarse en el lenguaje a *lo que puede ser*, bordear el orden de las posibilidades “en el espectáculo de lo trágico y del azar”.

En *Lógica de lo peor*, Rosset advierte cómo la conciencia y la tarea del pensar en Occidente ha pretendido desde siempre conjurar el azar sobre un horizonte de orden, es decir, que tarea filosófica y revelación de un cierto orden se han mantenido como sinónimos en nuestra cultura.

Ordenar el desorden aparente, hacer aparecer relaciones constantes y dotadas e inteligibilidad, convertirse en señora de los campos de actividad abiertos por el descubrimiento de esas relaciones, asegurando así a la humanidad y a sí misma el otorgamiento de un mayor bienestar con respecto a la desdicha atribuida al vagabundeo en lo ininteligible: este es un programa común a toda filosofía considerada seria; común por ejemplo a empresas tan diferentes, e incluso tan opuestas, como las de Descartes y Freud.³

Pero al margen de estos esfuerzos filosóficos por conjurar lo azaroso se mantienen los llamados por Rosset filósofos trágicos, “cuyo objetivo radicaba en disolver el orden aparente para recobrar el caos enterrado

3 Clement Rosset, *Lógica de lo peor, Elementos para una filosofía trágica*, Barcelona, Barral editores, 1976, pp. 9-10.

por Anaxágoras”.⁴ Filosofía catastrófica que deshace los artilugios con los cuales el hombre se ha dotado a la manera de provisión y remedio contra la desdicha, pero sobre todo contra el caos, el azar y lo irreparable. Y de esta filosofía trágica inaugurada por Lucrecio y con figuras posteriores tan importantes como Pascal y Nietzsche, será heredero directo Michel Foucault en su implacable tarea de poner al descubierto las estratagemas del moderno y cristiano poder de normalización.

K

Alguien voló sobre el nido del cuco,¹ o atrapados en los micropoderes

A quien los dioses quieren castigar, primero lo vuelven loco

Eurípides

Los locos son, por excelencia, víctimas de la dictadura social

Antonin Artaud

Cuando Mc Murphy llega al hospital mental, lo hace huyendo, a su modo, de los trabajos forzados que le imponen en la cárcel –en una granja– y que él no está dispuesto a realizar en modo alguno. Lo hace porque, de un lado, el sistema judicial lo califica de vago y ello funda las sospechas sobre su salud mental, y de otro porque él piensa que en el hospital mental podrá tener una estancia más muelle y tranquila. Lo que no sabe (quien juega en la película no es Mc Murphy ni sus compañeros de reclusión, sino todo el sistema de castigo jurídico-psiquiátrico) es que entre un encierro y otro no hay diferencias sustanciales, sino grados de una misma lógica, de un mismo principio ordenador. En el hospital, bajo la mirada impasible de la enfermera Ratched, descubrirá poco a poco las sutilezas de un poder que al ejercer un mecanismo de individuación –que no es más que la clasificación taxonómica bajo la férula de un discurso psiquiátrico– que anula los procesos de expresión más singulares: la individuación termina por inhibir cualquier proceso de expresión subjetiva. Por ello, la película es un juego de colores: la enfermera Ratched, vestida de negro, encarna el poder; los pacientes y los enfermeros vestidos de blanco indican una uniformidad y una anulación de las expresiones singulares (con excepción de Harding, quien como su nombre indica es “Ardiente” y por tanto conserva algo

1 Director: Milos Forman, 1975. También conocida como *Atrapados sin salida*. Protagonistas Jack Nicholson y Louise Fletcher. Basada en la novela *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, de Ken Kesey, 1962.

de sí o “peculiar” como el mismo señala en una de las tediosas terapias de grupo); y el protagonista, Mc Murphy, quien viste de colores y que sólo al final de la película, completamente doblegado, aparecerá con traje blanco.

Dicha anulación, que pasa por el mecanismo del encierro, sirve al menos para señalar tres aspectos fundamentales:

1. Que todo poder se define en los micropoderes, o mejor aún, que no es el gran poder del Estado el que se ejerce, sino que éste se sustenta de micropoderes que emergen en las instituciones más diversas: la escuela, la cárcel, el manicomio. Ya Félix Guattari, el psiquiatra francés, y coautor con Gilles Deleuze de *El Anti-edipo*, había señalado que todo fascismo se construye desde los microfascismos que en estas instituciones y en la cotidianidad, se configuran. El poder no es pues, como señalará en diversos lugares Michel Foucault, algo que viene de encima, sino un pacto entre gobernantes y gobernados, un consenso no explícito que hará del “castigo una función social compleja”.² De ahí, que a pesar de la sorpresa, sea también comprensible el hecho de que muchos de los pacientes que están en el psiquiátrico junto con Mc Murphy, lo estén voluntariamente, que acepten ese infierno con plena conciencia y aquiescencia, y más aún, que lo consideren necesario: el poder es la mutua convicción, entre el gobernante y los gobernados, de su necesidad, quizás porque el poder no depende de alguien en particular –en la película la enfermera Ratched no es más que un punto en esa red todopoderosa–, sino de un sistema de relaciones.
2. La anulación subjetiva también se facilita, porque el límite, la frontera, entre anormal y normal (distinción que se configuró en el siglo XIX), es endeble, porque de hecho, habernos creado en Occidente esa imagen, quizás ha servido para generar mecanismos de control cuya eficacia no se ve tanto en la represión directa cuanto en la sutil

2 Michel Foucault, *Vigilar y castigar, El nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 30.

incorporación de esa verdad que ciertos discursos han propalado; hay en cada uno de nosotros, una identificación con esa verdad. En la película, los psiquiatras discuten si el protagonista es psicótico o simplemente peligroso; y en medio de esa discusión se llega a afirmaciones tan inconsistentes, como gradaciones de locura: Mc Murphy esta más o menos psicótico, medianamente loco, pero es definitivamente peligroso. Curiosamente, en este punto, la película nos evoca el objetivo de un libro como *Vigilar y castigar*, que se propone “construir una historia correlativa del alma moderna y de un nuevo poder de juzgar; una genealogía del actual complejo científico-judicial en el que el poder de castigar toma su apoyo, recibe sus justificaciones y sus reglas, extiende sus efectos y disimula su exorbitante singularidad.”³

3. Hay una relación ineludible entre el saber y el poder; el saber no es algo impoluto que se produce al margen, como si el sabio estuviese en una torre de marfil, sino que depende de unas relaciones de poder: el saber psiquiátrico depende de un poder psiquiátrico, jurídico y político; el saber de las ciencias humanas, emerge en la definición de “humanidad” que desde fines del siglo XVIII, hicieron juristas y penalistas, y cuyos efectos sirvieron para que el siglo XIX configurara esas formas de saber que llamamos antropología, psicología, y cierto modo de hacer y comprender la historia. Por eso, tal como se ve en la película, el afán por retener a Mc Murphy en el hospital mental, a más del sadismo de la enfermera, es expresión de un afán de saber, de un supuesto saber que se podría producir gracias a semejante “especimen” tan indomeñable. Empero, lo que se manifiesta es precisamente el límite de esa voluntad de saber, ya que lo que se juega allí, es algo que escapa a las condiciones de un discurso, que tiene que ver con vivencias estéticas y vitales, que hacen incomprensible que alguien se defina por su amor a los deportes: por querer jugar baloncesto o por querer ver la final de

la Serie Mundial de Béisbol. Límite además, que hará que sólo el silenciamiento sea la única posibilidad para aquel que no quiere verse sometido a dicha voluntad de saber tan inquisitorial: el silencio del Jefe Indio –argucia para huir mientras está internado– y el silencio fatal que se impone en el protagonista, Mc Murphy.

Alguien voló sobre el nido del cuco,⁴ o *Atrapados sin salida*, está basada en la novela *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, escrita por el escritor de la famosa *Generación beat* americana Ken Kesey en plena década de los agitados sesenta, y que se convirtió, quizás impulsada por el éxito posterior de su adaptación al cine, en un canto de rebeldía contra cualquier sistema social que oprimiese las libertades individuales.

El rodaje se llevó a cabo en un hospital psiquiátrico, la institución Estatal de Oregón, y el reparto estuvo durante diez días literalmente encerrado entre esas cuatro paredes, conviviendo con enfermos reales y asistiendo incluso a terapias de grupo para entender mejor la vida de esas personas. Los actores dormían en celdas individuales, y ensayaban constantemente los diálogos del guión, mientras Milos Forman los filmaba sin parar. Todo ello propició el sobrecogedor aire de realismo que respira la cinta.

K

4 El título se inspira en un estribillo, que en la novela la abuela del Jefe Indio, le canta a éste cuando era niño y que dice: *Uno voló hacia el este, / uno voló hacia el oeste, / y otro voló sobre el nido del cuco*. Lo curioso es que el cuco, o cuclillo, es un ave que no hace sus propios nidos, sino que pone sus huevos en los nidos de otros, para que se los empollen; de ahí además, que en francés, el cornudo sea llamado *cocu*.

Una habitación con vistas,¹ entre convenciones y pasiones

Una habitación con vistas contrasta de modo sutil e inteligente la insidiosa moral victoriana y todo su alambicado sistema de rígidas convenciones, con una disposición más abierta a la vida, para nada acartonada. En otras palabras, se contraponen la rigidez moral de las señoritas inglesas (Lucy y su prima y dama de compañía Charlotte) con el desenfado característico de los italianos y de quienes sin serlo (como los Emerson, padre e hijo) se dejan impregnar por el alegre canto a las pasiones tan definitorio de la cultura italiana. En este sentido, la novela y la película inspirada en ella constituyen severas críticas hacia el lastre moral heredado del siglo XIX, una moral que negativiza la vida y que muestra cómo la Modernidad también da lugar, paradójicamente a una campaña de (re)cristianización de la vida cotidiana.

Por aquello de lo que se ocupa esta historia, tenemos aquí elementos importantes para sostener un diálogo con las respectivas críticas que Nietzsche y Foucault emprenden contra la imagen de hombre moderno tanto en *La genealogía de la moral* como en la *Historia de la sexualidad* (vol. I: *La voluntad de saber*). Para el primer autor, este hombre, inevitablemente judeocristiano, es aquel que cada vez pretende ser mejor y más bueno, valiéndose para ello del reciclaje de todos los valores ascéticos y de toda la moral de la compasión; moral ésta que Nietzsche no puede ver sino como el peligro mayor entre todos los peligros que acechan a la condición humana, y razón por la cual según este autor se declara cansado de ese hombre que además le huele mal. El segundo autor centra su crítica en la socorrida hipótesis represiva, según la cual en la Modernidad, sobre la sexualidad pesa la conminación al secreto, al “celoso silencio general”; más aún, dicha hipótesis funcionaría como “una condena de desaparición, pero también como orden de silencio,

1 Director: James Ivory, 1985 Protagonistas: Maggie Smith, Simon Callow, Julian Sands, Fabia Drake, Joan Henley, Rupert Graves, Denholm Elliott, Judi Dench, Patrick Godfrey, Helena Bonham Carter, Daniel Day. Adaptación cinematográfica de la novela que, con el mismo título, escrita por Edward Morgan Forster (1908).

afirmación de inexistencia y, por consiguiente, comprobación de que de todo eso, nada hay que decir, ni ver, ni saber.”² Así, solo el burdel y el manicomio quedarían en la periferia de lo ilegítimo –enunciados el uno clandestinamente y el otro crípticamente–, mientras que en el resto de la sociedad, supuestamente, “el puritanismo moderno habría impuesto su triple decreto de prohibición, inexistencia y mutismo.”³ Sin embargo, Foucault sospecha del estatuto de esta hipótesis por cuanto ella no explica, en primero lugar, el abanico de discursos que se alimentan desde el pretendido secreto, proliferación discursiva que en todo caso da cuenta de los beneficios del locutor, de un cierto aire de transgresión liberadora, pues quien habla de la sexualidad en términos de represión cree ponerse por fuera del poder, cree transgredir el orden de la ley y para colmo cree enunciar países de liberación sexual. En segundo lugar, tal hipótesis tampoco explica el modo como esa excesiva puesta en discurso del sexo en plena época victoriana produce a su vez un estallido de lo que el autor denomina sexualidades periféricas, marginales en todo caso a la sexualidad oficial: la que acontece en la alcoba de los esposos debidamente bendecidos y dispuestos a la labor de la reproducción.

Esa idea de hombre así fabricada en la modernidad huele mal, es hipócrita y, sobre todo, da lugar a una tupida malla de saberes, poderes y placeres a fin de querer normalizar en último término la vida sexual de los humanos. En este sentido, la historia que narra la película es muy valiosa, en cuanto pone al descubierto –valiéndose de la aguda ironía– una refinada moral que rechaza la vida y las pasiones. *Una habitación con vistas* saca a relucir la inevitable contrariedad y el ímpetu arrasador inherente a las pasiones, frente a lo cual toda moral es pobre, absurda. Pero quizá el mayor valor de la historia está en determinadas referencias y escenarios artísticos con los que autor y director logran darle mayor brillo a la ironía crítica que ambos pretenden.

2 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. I: *La voluntad de saber*, México Siglo XXI, 1976, p. 10.

3 *Ibíd.*, p. 11.

El escenario principal es nada menos que Florencia, Italia, donde Lucy y su prima Charlotte pasan unos días de vacaciones. Allí, en la Piazza de la Signoria, tiene lugar un violento incidente, que, junto con la intervención de George Emerson y la eterna violencia de las esculturas que presiden dicha plaza, terminan por trastornar el rígido criterio moral que determina en principio a la joven Lucy. En efecto, no es gratuito centrar este pasaje de la historia en esta plaza, corazón de Florencia desde la Edad Media, escenario de fiestas laicas, religiosas y políticas; especie de Museo al aire libre, donde se destacan entre otras imágenes, las siguientes: la copia de *El David*, de Miguel Ángel, y *Hércules*, de Bandinelli (que representa la “victoria con la fuerza y la astucia contra los malvados”) justo a la entrada del Palacio Viejo; *La Fuente de Neptuno*³ –de Bartolomeo Ammannati–; al lado de esta fuente tendrá lugar el hecho violento antes referido. Pero también se encuentra en esta plaza –en el corredor de los Lanzi– la imagen de *Judith y Olofernes*, de Donatello; *Perseo con la cabeza de la Medusa*, de Benvenuto Cellini; y *El Rapto de las Sabinas*, de Giambologna.

Se entiende entonces, dado el escenario donde acontece el violento incidente, que Lucy no pueda menos que reconocer que “los italianos son amables, simpáticos y muy violentos”. Y el fondo musical de este pasaje de la historia es nada menos que el aria de Puccini *O mio babbino caro*:⁴

¡Oh, mi querido papito,
me gusta, es bello, hermoso;
quiero ir a Porta Rossa
a comprar el anillo!

3 Neptuno, o Poseidón en la mitología griega, es el dios de los mares, que cabalga sobre las olas en sus caballos blancos. Se trata de un dios particularmente poderoso, peligroso y voluble, que tanto puede agitar las aguas desatando toda suerte de inclemencias, como puede retornar a ellas la calma. No es gratuito entonces que en esta historia se acuda presurosamente a las aguas de la fuente y luego a la orilla del río Arno, donde George asegura que algo ha sucedido y que a partir de ese momento él y Lucy ya no podrán ser iguales.

4 “*O mio babbino caro* es un aria de la ópera cómica *Gianni Schicchi*, de Puccini.

¡Sí, sí, quiero ir allí!
Y si lo amase en vano,
iría al Ponte Vecchio,
pero para arrojarme
al Arno. ¡Me consumo
y atormento! ¡Oh, Dios,
quisiera morir!
¡Padre, piedad, piedad!
...padre, piedad, piedad!...

Con esta aria, se acentúa la contrariedad de Lucy, pues según la moral convencional, una joven bien educada y con principios debe pedir permiso a sus padres si desea casarse, pero ella no está dispuesta, y más adelante deberá tomar decisiones vitales por sí misma.

K

*Ojos bien cerrados,*¹ o cerrados de par en par

La gente puede malinterpretar casi todo para que coincida con sus puntos de vista. Extraen del arte lo que ya opinan. Me pregunto cuantas personas han cambiado de parecer sobre algo importante gracias a una obra de arte.

Stanley Kubrick

La realidad de una noche, la realidad de una vida entera incluso, puede no ser la verdad.

Alice

Ojos bien cerrados es la última película que realizó Stanley Kubrick en 1999, quien murió a los 70 años, pocos días después de terminar el rodaje, pero dejó claro que entre todas sus producciones ésta era la que más le gustaba. Estamos, entonces, ante una especie de testamento de uno de los más grandes y perfeccionistas directores de cine de nuestra época. Se trata de un filme voraginoso sobre uno de los vínculos humanos más densos: la vida en pareja, en este caso, se trata de Alice (Nicole Kidman) y Bill (Tom Cruise). La historia avanza en medio de la complejidad psicológica de unos personajes que transitan del ensueño a la vigilia, de la fantasía y la obsesión a la más desgarrada y repentina toma de conciencia acerca de lo más cotidiano y desconocido de sí mismos y del otro.

La historia se teje con la tensión de los celos, las quimeras de la infidelidad, la creciente insatisfacción, el silencio sepulcral y la imposible verificación de la verdad amorosa. Es uno de los relatos sobre los celos y la obsesión por el sexo más inquietantes que se hayan llevado al cine, en particular por las formas que adopta dicha obsesión. No es gratuito, en este sentido, que la contraseña para entrar al castillo donde se

1 Director: Stanley Kubrick, 1999. Protagonistas Nicole Kidman y Tom Cruise. Basada en la novela *Relato soñado*, de Arthur Schnitzler (1926).

celebra el baile de máscaras sea *Fidelio*, aludiendo a una obra de Beethoven centrada en las relaciones de pareja y los celos.

La película construye un espacio excepcional por cuanto está inspirada en un primer momento en la novela *Relato soñado*, de Arthur Schnitzler (publicada en 1926), que transcurre en Viena a principios de siglo y que recrea la hipótesis según la cual el sexo estaría reprimido y en lo cual el autor parece coincidir con Freud, de quien además fuera su maestro. No obstante, la película no se ubica allí, sino en el Nueva York contemporáneo donde la pareja en cuestión emprende un vertiginoso viaje a través de nuevas sensaciones y vivencias en los que llegan a desconocerse mutuamente. Llama la atención, en particular, el especial tratamiento que Kubrick hace de la figura femenina, que se muestra en contrapunto con la figura masculina: la primera parece tener claridades que la segunda ignora. La primera se conduce con agudeza y frialdad, la segunda, con ingenuidad y torpeza incluso. Él busca emular las fantasías sexuales de su mujer; por ella sus fantasías son parte fundamental de su amor por su marido, tal como se lo permite descubrir su deseo por el oficial de marina. En fin, la película explora hasta el vértigo en estas dos perspectivas frente a la fantasía y los celos.

De igual modo, son evidentes las diferencias entre el relato de Schnitzler y la película de Kubrick, ya que el relato de 1926 a pesar de revelar la fuerza de las fantasías sexuales femeninas, termina por insinuar un predominio de la sexualidad masculina; sin duda, una consideración propia de la Viena de principios de siglo que se revela en distintas manifestaciones artísticas, literarias y teóricas del momento (véanse las obras de Gustav Klimt y Egon Schiele, pero también las consideraciones de Freud sobre la mujer). Mientras que en la película de 1999, Kubrick pinta una condición masculina más atormentada, incluso desorientada sobre su función en el mundo, claramente desfasado acerca del mundo femenino; todo ello como consecuencia de un siglo como el XX en donde los límites entre fantasía y realidad se hicieron cada vez más endeble, en particular para el mundo femenino que de

ese modo ha mostrado otro rostro diferente al único que la moral judeo cristiana ha querido y ha podido ver.

Ojos bien cerrados, pero también *Ojos cerrados de par en par*, en la doble traducción que se puede hacer de *Eyes Wide Shut*. O de cómo la realidad se abre en abanico, cual arco iris (no es gratuito la reiterada referencia a esta imagen: las modelos que intentan seducir a Bill en la fiesta se proponen llevarlo allí donde “termina el arco iris”, y luego, Bill acude a *Rainbow* donde le alquilan un disfraz para la otra fiesta a la se propone ingresar sin ser invitado). Realidad posible entonces o sentido de la posibilidad que se abre en múltiples perspectivas. La vida en efecto no acontece en blanco y negro, por el contrario es multicolor, diversa, sus sentidos se configuran acorde con cada punto de vista, con cada interpretación: la vida o el juego de las interpretaciones polivalentes.

Sin embargo, el tono de la moral convencional tiende a ser blanco y negro, por tanto dicha moral no puede más que cerrar lo ojos al abanico multicolor, al arco iris de posibilidades que surgen de la inagotable fuente de la fantasía. Quizá por ello, la moral convencional, la de lo bueno y lo malo, dice no a la vida como lo advierte Nietzsche, se cierra a la verdadera experiencia que a su vez no puede acontecer más que allí donde el hombre se emancipa de dicha moralidad. La experiencia no es compatible ni con la certeza científica ni con el dogma moral. *Ojos bien cerrados* a la fantasía son los de Bill: no ve que Alice puede desear y ser deseada sin que por ello deje de amarlo, no ve que una mujer no es un ser doméstico garantizado por el matrimonio, el marido y los hijos; no ve que él mismo puede ser objeto de deseo de otras mujeres; no ve la dimensión de siniestra farsa en la que se desarrolla el extraño escenario de máscaras y excesos en el cual ingresó torpemente; no ve que la fantasía de Alice no se puede medir ingenuamente como infidelidad sino todo lo contrario: como fidelidad a sí misma, al deseo del cual es igualmente participe el mismo Bill.

Pero ojos cerrados de par en par serán los de Alice, quien asume la fantasía con toda la fuerza deseante que esta implica, asume la fan-

tasía sin personalizarla, sabe que fantasía y sentido de la propiedad (o seguridad) respecto del otro y de la vida misma son incompatibles; sabe que cuando al otro se le reduce a mera propiedad se cae en el infierno de los celos y en la correspondiente sed de posesión que se consume en sí misma porque es imposible poseer al otro, sobre todo es imposible poseer y dominar sus fantasías. Ojos cerrados de par en par o la posibilidad de una “segunda visión” con la que hacemos del otro una “*persona nova*”, con la que discernimos que realidad y verdad no necesariamente coinciden, más aún, que ambas son relativas, posibles, inciertas.

K