

Las imágenes de la locura en el cine como representaciones culturales

Francisco de la Peña Martínez

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Resumen: *el artículo presenta una descripción y una interpretación etnopsicoanalítica de las imágenes de la locura en el cine. A partir de la comparación entre dos filmes de culto, El gabinete del Doctor Caligari, de 1919, y El club de la pelea, de 1999, se busca poner de relieve las diferencias entre las imágenes fílmicas de la locura correspondientes a dos épocas históricas distintas, la moderna y la postmoderna, que revelan los modos en que la locura y la enfermedad mental han sido construidas como representaciones culturales, basadas en arquetipos y estereotipos ligados a esquemas ideológicos y estéticos contrapuestos.*

Abstract: *This paper propose a description and one ethnopsychanalytic interpretation of the cinema madness images. With the comparison between two cults films, 1919s The Cabinet of Dr. Caligari and 1999s Fight club, we want to emphasize the differences between the filmic madness pictures corresponding two different historical periods, modernism and postmodernism. These differences show the way how madness and mental ill has been constructed like cultural representation, based on archetypes and stereotypes connected to opposite ideological and aesthetics frames.*

EL CINE Y LO INCONSCIENTE

Las imágenes de la locura producidas por el cine son el reflejo de cada época, y constituyen, por ello mismo, un valioso material para el análisis antropológico de las representaciones culturales de la enfermedad mental. El cine, como tal, es una de las artes históricas más reveladoras de que disponemos, una visión profunda de la *psique* de cada generación, el espejo en el que se ven proyectados los sueños, las mentalidades, los mitos y las pesadillas de las sociedades.

Quisiera, en este artículo, esbozar, desde una perspectiva etnopsicoanalítica, una aproximación al cine que ha tomado como objeto el fenómeno de los desordenes mentales, con la intención de poner de relieve algunas de sus

claves simbólicas, psicológicas y culturales a partir del contraste entre dos momentos históricos, el moderno y el posmoderno.

El tema de la locura ha estado presente en el cine desde sus orígenes. Aunque no constituye un género por sí mismo, comparable al *western*, la comedia musical, el melodrama, el cine de terror o el cine negro, existen un gran número de “películas de locos” cuyas tramas están relacionadas con las distintas modalidades de afecciones mentales. La histeria, la obsesión, las fobias, la perversión, la esquizofrenia, la oligofrenia, la melancolía, la paranoia, la erotomanía, la megalomanía o los trastornos de la memoria han sido objeto de puestas en imágenes del más variado tipo a lo largo de la historia del cine [Vera Poseck, 2006].

Películas que nos ofrecen una imagen de la locura más o menos estereotipada o más o menos realista, según predomine en ellas un estilo de ficción o documental, una mirada condescendiente o crítica, un enfoque estigmatizado o idealizado. *Psicosis* [*Psycho*, 1960] de Alfred Hitchcock, por ejemplo, es más estereotipada que *Memento* [*Memento*, 2009] de Christopher Nolan o *Spider* [*Spider*, 2000] de David Cronenberg, y los tres filmes, por ser de ficción, son menos realistas que *Las tres caras de Eva* [*The three faces of Eve*, 1957] de Nunnally Johnson, Yo Pierre Riviere [Moi, Pierre Riviere, 1976] de René Allio o *Sister my Sister* [1995] de Nancy Meckler, basados en historias verídicas.

Por un curioso azar, el nacimiento del cine es contemporáneo, aparte del automóvil y la observación participante en antropología, al nacimiento del psicoanálisis y al descubrimiento de lo inconsciente. Debido a ello, no es accidental que una buena parte del cine, a todo lo largo del siglo XX, se haya visto influenciado por las ideas, los motivos y los fenómenos que conciernen al psicoanálisis y a la patología mental. Los hechos a los que remite este campo, la sexualidad, las pulsiones reprimidas, las fantasías mórbidas, los trastornos de la personalidad, de la memoria o de la identidad, los sueños, los delirios, las alucinaciones, la agresividad, la culpa y las perversiones, han sido un territorio que el cine no ha dejado de explotar en sus creaciones más populares. Por lo demás, cabe decir que el psicoanálisis no sólo ha influido en muchos de los temas privilegiados por el cine, también se ha convertido en una de las herramientas de interpretación más extendida en el ámbito de la teoría y la crítica cinematográficas [Morin, 2001; Metz, 2001; Bordwell, 1995; Aumont, 1996]. Ésta ha hecho suyo el modelo sintomático de lectura de los relatos filmicos que privilegia el análisis de los niveles latentes e implícitos de los mismos, así como la analogía entre el sueño y el cine, que constituye un paradigma mayor en la reflexión sobre las narraciones filmicas. No por azar la industria del cine es conocida como la “fábrica de sueños”.

Más que un género en sí mismo, la locura, los conflictos inconscientes y el ámbito de lo psicopatológico en sus múltiples manifestaciones son un *leitmotiv* transversal que está presente en casi todos los géneros cinematográficos. Esto es evidente, por ejemplo, en el cine negro. Como es sabido, las obras maestras de este género son filmes, en su mayoría en blanco y negro, en donde se conjugan diferentes tradiciones estilísticas (el gótico, el expresionismo, el naturalismo, el realismo poético, el documentalismo), técnicas (voz en off, atmósferas sombrías, *flash-backs*) y temáticas (el crimen, la traición, el espionaje, los bajos fondos, la actividad detectivesca, la mujer fatal, el suicidio, la vida gangsteril, la corrupción, la fuga, el amor loco, el robo, el mundo carcelario) con un marcado acento en los pliegues interiores de los personajes protagónicos, generalmente sujetos desadaptados, antisociales, transgresores, marginales o con fuertes conflictos existenciales.

En el *film noir*, cuya época de esplendor se extiende de 1944 a 1959 según la opinión de los especialistas [Simsolo, 2005], predominan los escenarios urbanos, nocturnos, brumosos o lluviosos sobrecargados de contrastes cromáticos en el que las sombras prevalecen sobre las luces y la realidad y lo pesadillesco se confunden en un clima melancólico o angustiante. Ellos son el marco natural en el que personajes antiheroicos, irónicos y desesperanzados, pesimistas o desconfiados se ven arrastrados por la fatalidad, el infortunio o por pasiones irrefrenables, dominados por los sentimientos y los resentimientos. La mirada psicoanalítica está presente no sólo en el retrato de los protagonistas de este tipo de filmes (el detective, el ex presidiario, el gangster, el fugitivo, el asesino, la seductora, el ladrón), sino también en los motivos que animan sus historias.

Muchos clásicos del cine negro, en efecto, giran en torno a desordenes de la personalidad, impulsos irracionales y arrebatos pasionales que dan cuenta de los móviles de sus personajes centrales. Por poner algunos ejemplos, dichos factores están en el origen del asesinato psicópatico como en *Nacido para matar* [Born to kill, 1947] de Wise; el homicidio por amnesia alcohólica como en *El ángel negro* [Black angel, 1946] de Nelly; el crimen por engaño y rechazo amoroso como en *Perversidad* [Scarlett street, 1945] de Lang; la manipulación y la locura amorosa criminal como en *Que el cielo la juzgue* [Leave her to heaven, 1945] de Stahl, *Amor que mata* [Possessed, 1947] de Bernhardt o *El demonio de las armas* [Gun crazy, 1950] de Lewis; la obsesión vengativa como en *Los sobornados* [The Big Heat, 1953] de Lang; el crimen por motivos racistas como en *Encrucijada de odios* [Crossfire, 1947] de Dmytryk; el asesinato en serie de viudas ricas como en *La sombra de una duda* [Shadow of a doubt, 1943] de Hitchcock, o bien, la psicopatología del gangster como en *Al rojo vivo* [White heat, 1949] de Walsh.

Si el psicoanálisis ha estimulado muchas de las obras más representativas de este género, no es menos cierta su influencia en el cine de terror, un cine psicológico por antonomasia donde los fantasmas, las pesadillas y los miedos de las sociedades modernas han encontrado una expresión cuya forma debe mucho a su énfasis en los abismos subjetivos y a una cierta visión de los desarreglos mentales.

Como ha sido mostrado por diversos trabajos [Losilla, 1993; Skal, 2008], los miedos materializados por el cine de terror han estado en correspondencia con las fantasías inconscientes más generalizadas en las distintas épocas del siglo xx.

Los estragos derivados de la Primera Guerra Mundial alimentaron un cine de terror plagado de fantasías de cuerpos fragmentados y de seres mutilados o con deformaciones físicas que encontraron su mejor expresión en las obras de Tod Browning como *Garras* [The unknown, 1927] o *Fenómenos* [Freaks, 1932].

Por su parte, los monstruos clásicos (Frankenstein, el doctor Jekyll, el hombre lobo, drácula, la momia, el golem, el zombie, la mujer pantera), recreaciones de figuras míticas procedentes de la tradición literaria, capturaron, en las décadas de los treinta y de los cuarenta, las fantasías asociadas tanto al antimodernismo de origen romántico (el tema del doble y el otro yo, maligno, animal, asesino, nocturno, reprimido y devastador, capaz de aniquilar a la vertiente civilizada del ser humano), como a los excesos de la racionalidad moderna (los delirios del sabio loco y los descubrimientos y experimentos científicos fuera de control).

A partir de los años cincuenta, fantasías paranoicas de persecución y del fin del mundo dieron rostro a una forma de terror asociado a las invasiones de nuestro planeta por parte de seres extraterrestres, a los destrozos ocasionados por monstruos gigantes (como Godzilla), a la amenaza de especies desconocidas (como el monstruo de la laguna verde) o al asedio de muertos vivientes, todo ello teniendo como telón de fondo los riesgos y los efectos de una guerra atómica. Más recientemente, el imaginario del terror ha sido poblado por otras figuras de lo perturbador, la del asesino serial y psicópata sádico, las diversas variantes de lo demoníaco (posesiones y exorcismos, niños diabólicos y toda clase de manifestaciones satánicas), los seres dotados de poderes extra-sensoriales, los juguetes o muñecos maléficos, los temores alimentados por la adicción a la televisión, los videos o las computadoras y los miedos provocados por los desastres ecológicos o por nuevas enfermedades y pandemias.

Aparte del cine negro y el de terror, en buena medida contaminados por la episteme psicoanalítica, podríamos ennumerar no pocos dramas y melodramas psicológicos (desde Nicholas Ray hasta Bergman), así como *westerns*,

películas animadas, fantásticas, de ciencia ficción y hasta comedias musicales con esta orientación —piénsese en *Ha nacido una estrella* [A star is born, 1954] de Cukor—.

Como puede constatarse, la puesta en escena de historias ligadas a las patologías de la vida interior y a las figuraciones más ominosas de la *psique* es recurrente en la historia del cine, y ninguno de los géneros que comprende este arte ha escapado, en mayor o menor grado, a la influencia de esta fuente de inspiración.

LOCURA, MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD

En general, el cine que se ha ocupado explícitamente del fenómeno de la locura se ha interesado menos en recrearla objetivamente y hacerla comprensible que en servirse de ella para atrapar a los espectadores en tramas eficaces y rentables que estimulan el morbo o la fascinación que la enfermedad mental provoca en las personas comunes y corrientes.

La enfermedad mental y la figura del enfermo mental han sido enmarcadas en diferentes escenarios y tramas. En la mayoría de los casos, la imagen del enfermo mental ha sido tipificada a través de diversos arquetipos más o menos recurrentes, como el del homicida maníaco, la mujer seductora y manipuladora, el sujeto iluminado, el parásito narcisista, el espíritu libre y rebelde o el espécimen de zoológico [Rosen, 1997].

El personaje del enfermo mental frecuentemente es representado como alguien irresponsable, impredecible, peligroso, inestable o extravagante y desaliñado, estereotipos que no deberían ser tomados en serio puesto que constituyen imágenes distorsionadas y manipuladas que perpetúan o reproducen discriminaciones y estigmas sociales pero también visiones idealizadas y acríticas [Livingston, 2004:119].

En varios filmes de los últimos años, por ejemplo, la locura es objeto de una mirada romántica centrada en las personalidades fuera de lo común encarnadas por el genio creador y atormentado, artístico o científico como es el caso de *Shine* [Shine, 1996] de Scott Hicks, *Sylvia* [Sylvia, 2003] de Christine Jeffs o *Una mente maravillosa* [A beautiful mind, 2001] de Ron Howard. En el extremo opuesto, otras recientes recreaciones cinematográficas de estados patológicos son más proclives al exceso, la brutalidad y la crudeza visual como en *Solo contra todos* [Seul contre tous, 1980] de Gaspar Noé o *Dentro de mi piel* [Dans ma peau, 2002] de Marina de Van.

En otros filmes, la locura es situada en el contexto del tratamiento médico, ya sea el de tipo privado o, más generalmente, el derivado de las instituciones hospitalarias cuyo funcionamiento es reflejado con mayor o menor realismo,

sobre todo con relación a los tratamientos que recurren a los electrochoques y la lobotomía, pero también al uso de los fármacos o la terapia psicológica individual o colectiva.

Donde ocurre esto, las tramas se focalizan en las relaciones entre los pacientes, entre el paciente y el personal médico o entre el paciente y su terapeuta, motivos básicos de muchas historias célebres como *Corredor sin retorno* [Schock corridor, 1963] de Fuller, *Naranja mecánica* [A clockwork orange, 1971] de Kubrick, *Atrapado sin salida* [One flew over the cuckoo's nest, 1975] de Milos Forman o *Birdy* [Birdy, 1984] de Alan Parker.

En otros casos, el protagonista de las películas es el terapeuta como tal (psiquiatra, psicólogo o psicoanalista), ya sea para mostrarlo en el papel de héroe (o doctor wonderful) como en los filmes *Recuerda* [Spellbound, 1945] de Hitchcock, *El Príncipe de las mareas* [Prince of tides, 1991] de Streisand y *Mente indomable* [Good Hill hunting, 1997] de Gus van Sant, o como caso límite de desorden mental (o doctor Evil), como en los filmes *Vestida para matar* [Dressed to kill, 1980] de Brian de Palma o *El silencio de los inocentes* [Silence of the lambs, 1991] de Jonathan Demme.

El cine ha inventado imágenes de la locura que en la mayoría de los casos poco tienen que ver con los cuadros que han sido descritos por la clínica psicoanalítica y psiquiátrica, mezclando síntomas y síndromes incompatibles en la construcción de sus personajes y recurriendo a modelos y tipos que deben más a exigencias narrativas que científicas. Idealizando la locura, o bien mostrándola como un fenómeno amenazador y violento, el cine ha contribuido a crear una serie de figuras míticas cuyo poder de seducción cumple una función básicamente catártica, pero también ideológica, en la medida en que justifica y valida una cierta visión de la realidad o del orden social.

Quisiera detenerme en el análisis de dos filmes que ilustran de manera ejemplar lo antes dicho. Se trata de dos películas de culto que abordan el tema de la locura en dos épocas distintas, una realizada a comienzos del siglo xx, *El gabinete del Dr. Caligari*, [Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919] de Robert Wiene, y la otra realizada más recientemente, *El Club de la pelea* [Fight club, 1999] de David Fincher.

Dado que escribir un ensayo en el que se pueda hacer referencia a la mayoría de las "películas de locos" es una empresa arriesgada, encuentro más práctico detenerme en la reflexión sobre dos de estos filmes, los antes mencionados, que poseen la virtud de revelar de una forma remarcable las representaciones culturales asociadas a la locura en dos momentos históricos significativos, el comienzo y el final del siglo xx. En efecto, el primer film, que está en el origen de la cinematografía alemana, sería un buen ejemplo de lo que podríamos llamar la representación modernista de la locura, mientras que el

segundo, un clásico del cine contemporáneo, ilustraría de manera ejemplar la expresión posmoderna de la misma.

Surgido en el contexto de entreguerras y fuertemente influenciado por las vanguardias estéticas de la época, el cine expresionista alemán, del que la película de Robert Wiene es un modelo insuperable, se caracterizó por su fuerte acento en la subjetividad, por la exploración de los abismos emocionales y las manifestaciones de la vida interior, y por la presencia de una serie de motivos distintivos: el impulso a la maldad, el delirio, las fantasías mórbidas, las sensaciones y experiencias primitivas, la introspección, el suicidio, el desdoblamiento de la personalidad, los conflictos inconscientes, la manipulación mental. Todos estos motivos fueron objeto de tratamiento por una generación destacada de cineastas como Fritz Lang [Dr. Mabuse / Dr. Mabuse der Spieler, 1921; M el vampiro de Dusseldorf/ M, 1931], Paul Wegener [El estudiante de Praga/ Der Student von Prag, 1913; El Golem/ Der Golem, 1920], Friedrich Murnau [Nosferatu, el vampiro/ Nosferatu, 1922], Georg W. Pabst [La caja de pandora/ Die Büchse der Pandora, 1929] o Joseph von Sternberg [El ángel azul/ Der Blaue Engel, 1930], quienes plasmaron en sus películas algunos de los más conocidos mitos cinematográficos (el vampiro, la mujer fatal, el pacto con el diablo, el delincuente manipulador, el genio loco, el asesino en serie) y muchos de los miedos ocultos de la sociedad alemana de entreguerras.

Películas que anticiparon en un plano imaginario y estético, como afirma Sigfried Kracauer en su extraordinario ensayo sobre el cine alemán de la República de Weimar, lo que sucedería en el terreno político con el ascenso al poder de Hitler y el nazismo, encarnación extrema de la locura y de todas las pesadillas plasmadas por el cine de esta época [Kracauer, 1985].

El guión original de *El Gabinete del Dr. Caligari*, escrito por Carl Mayer y Hans Janowitz, narra una historia que ocurre en una imaginaria ciudad alemana, llamada Holstenwall, adonde llega una feria ambulante entre cuyos espectáculos está el del doctor Caligari, fantasmagórico hombre de anteojos, y el sonámbulo Cesare. A fin de conseguir un permiso Caligari va a la municipalidad donde es maltratado por un funcionario quien al día siguiente aparece muerto en su habitación. Francis y Alan, estudiantes enamorados de Jane, hija de un médico, asisten al espectáculo del doctor Caligari y conocen al sonámbulo Cesare quien aparece en posición vertical dentro de un ataúd. Caligari anuncia al público que el sonámbulo contestará preguntas sobre el futuro y Alan le pregunta cuánto vivirá, a lo que aquel responde que hasta el amanecer. Al otro día, Francis se entera de que Alan ha sido asesinado de la misma manera que el funcionario. Sospechando de Caligari, Francis y el padre de Jane deciden investigar con el apoyo de la policía. Ambos son

convocados por las autoridades porque la policía detiene a un sospechoso, un sujeto que pretendía asesinar a una mujer, pero éste niega ser el autor de los otros asesinatos. Por la noche, Francis espía en la tienda de Caligari, y mientras él cree estar viendo a Cesare yaciendo en su ataúd (en realidad se trata de un muñeco de trapo), éste irrumpre en el dormitorio de Jane a quien intenta asesinar y con quien huye al ser descubierto por su padre. Perseguido, abandona a Jane y más adelante muere exhausto. Una vez que Jane les relata su encuentro con Cesare, Francis y la policía van a la casa de Caligari, pero éste logra huir y se refugia en un manicomio. El estudiante lo sigue, requiere al director para averiguar sobre el fugitivo y queda horrorizado al descubrir que el director y Caligari son la misma persona. La noche siguiente, Francis y tres médicos que están de su parte revisan la oficina del director y descubren que Cesare era un paciente sonámbulo al que Caligari, obsesionado por los experimentos hipnóticos, había convertido en un asesino. Para hacerle admitir sus crímenes, Francis muestra a Caligari el cadáver del sonámbulo, quien al verlo comienza a agitarse y a desvariar evidenciando así sus trastornos, entonces es sometido con una camisa de fuerza. El sentido de esta historia, que es la del guión original, es clara, la razón médica puede ser un instrumento de manipulación criminal, el abuso del poder y la locura pueden ocultarse detrás de la autoridad psiquiátrica.

Lo interesante de esta trama es que la versión original fue drásticamente modificada, por sugerencia de Fritz Lang, quien originalmente iba a dirigir el film, y los productores quienes la encontraban demasiado subversiva, y en consecuencia, poco atractiva para un amplio público. Añadiendo una escena inicial y un epílogo, la historia pasó de ser una denuncia de la locura inherente al poder y una crítica al poder médico psiquiátrico, y detrás de él, al todopoderoso estado alemán, encarnado por Caligari, manipulador del pueblo, personificado por Cesare, a convertirse en una defensa del mismo.

En efecto, la figura de Caligari, el doctor psicópata, asesino y genial manipulador de pacientes que es descubierto y denunciado por el protagonista del film, se convierte, en la versión definitiva de la película, en el fruto del delirio de Francis, quien lejos de ser un individuo racional y el héroe de esta historia, en realidad es un enfermo mental que está internado en el manicomio que dirige un médico humanista y cordial preocupado por la salud de sus pacientes, el doctor Caligari.

Uno de los aspectos más notables de este film es su escenografía, cuyo diseño expresionista se destaca por la utilización de espacios fragmentados y distorsionados con planos inclinados y opresivos, luces irregulares y líneas retorcidas. Imágenes que cabría interpretar disyuntivamente o como el reflejo de la perspectiva de un enfermo mental, o bien, como el producto de una so-

ciedad desquiciada. De hecho, es esta ambigüedad de fondo la que consigue que el punto de vista de las imágenes pueda ser captado tanto desde fuera de la mente de los personajes como desde dentro, la que hace del film una experiencia sobrecogedora [Cousins, 2005:97].

En cualquier caso, la trama de la célebre película de Wiene puede ser considerada como una suerte de solución de compromiso entre dos historias contrapuestas. Si la versión original es un antícpio sorprendente del discurso antipsiquiátrico de los años sesenta y su denuncia de la fabricación y la manipulación de la locura por parte del sistema, la adecuación que se le hizo a la historia es un singular caso de represión cinematográfica y una forma sutil de elaboración secundaria gracias a la cual el contenido primario del film es desfigurado con el fin de hacerlo más tolerable y aceptable. Es justo este mecanismo de censura lo que convierte al film en un ejemplo de representación modernista de la locura, mecanismo contradictorio en el que un contenido subyacente que pugna por hacerse entender y la represión que lo disfrazza remiten a un modelo clásico de crítica cultural, aquel que evocan tanto el modelo freudiano de interpretación de los sueños, cuyos contenidos latentes, los deseos reprimidos, deben ser reconstituidos más allá de sus transformaciones en el contenido manifiesto, como el modelo marxista de análisis de las ideologías, representaciones que camuflan las contradicciones sociales y legitiman el poder establecido.

Si el film de Wiene no escapa a la matriz cultural de la crítica moderna, cuya lógica es aún la de una época progresista e impugnadora, por el contrario, el espíritu que anima el film de Fincher es totalmente distinto, más acorde con una época de vacío ideológico, conformista y relativista. Lejos de la denuncia o la legitimación del poder psiquiátrico, este film se sitúa en el terreno de la locura ordinaria, la que está en las calles y no en los manicomios, y explora las paradojas espacio-temporales de la identidad subjetiva en un mundo posmoderno y sobremoderno en el que, como lo señala Augé, la ficción parasita nuestra experiencia del mundo, la relación a los otros sufre de un déficit simbólico, lo objetivo y lo virtual, la realidad y la alucinación se confunden, y lo que es vivido pasivamente se transforma en su contrario [Augé, 1998].

Si la matriz básica de la modernidad oscila entre la crítica de la represión y la represión de la crítica, la lógica posmoderna opera por deconstrucción y desdibujamiento de los límites establecidos exacerbando las paradojas a las que conduce la confusión entre lo real y lo imaginario, la vida interior y el mundo exterior, la locura y la cordura.

Por sus innovaciones técnicas y su construcción narrativa, el filme de Fincher ha sido considerado por muchos críticos más que como uno de los últimos grandes filmes del siglo xx, como el primer gran filme del siglo xxi. *El club*

de la pelea relata la historia de Jack (Edward Norton), un individuo solitario e insomniaco, agente de seguros especialista en desastres automovilísticos, que por su empleo viaja de un lugar a otro y está sujeto constantemente a cambios horarios, quien asiste a grupos de ayuda mutua de enfermos terminales por recomendación médica, ya que llorar a causa de sus historias le permite no sólo dormir sino también reconectarse a la realidad. Jack conoce en un vuelo a Tyler Durden (Brad Pitt), un carismático vendedor de jabones con quien entabla amistad y quien cambiará su vida drásticamente. En efecto, poco antes de arribar a su lujoso departamento, acondicionado con el mejor mobiliario de marca, éste es destruido por una explosión que lo deja en la calle, sin nada, por lo que se ve obligado a buscar a Tyler quien lo acoge en su casa y le propone una golpiza para descargar su frustración. Tyler es una suerte de anarquista extravagante que ha tenido toda clase de empleos, desde camarero en un restaurante (donde se orina en la comida) hasta proyeccionista en un cine (donde introduce fotogramas porno durante la proyección de películas infantiles). Juntos crean el club de la pelea del que Tyler es el líder, en donde empleados del sector terciario (oficinistas, meseros, choferes, policías, enfermeros) se propinan tremendas golpizas hasta desahogarse y sentirse aliviados de su miseria existencial. El club crece poco a poco y Tyler forma un grupo paramilitar con sus adeptos a los que asigna misiones anarco-terroristas (demoler autos, cambiar las instrucciones de los vuelos aéreos) que desembocan en el proyecto caos, cuyo objetivo es destruir el centro financiero en donde se encuentran resguardados los datos de todas las tarjetas de crédito del país y desquiciar, con ello, todo el sistema económico. Repentinamente Tyler desaparece y Jack lo busca por todas partes sin encontrarlo, momento en el que el film da un vuelco sorprendente, puesto que Jack, después de indagar por su amigo, descubre que él mismo es Tyler. A raíz de esta revelación intenta entregarse a la policía a la que confiesa sus planes, pero para su sorpresa resulta que los policías que lo atienden son sus seguidores y forman parte del proyecto caos. Después de huir de éstos intenta evitar el atentado contra el centro financiero y se dirige al edificio desde donde se llevará a cabo. Allí se encuentra con Tyler, su otro yo, y después de pelear contra él sin éxito concluye que sólo puede destruirlo pegándose un balazo, eliminando así a ambos, lo cual no impide que una gran explosión destruya el centro financiero.

El fondo de este film es la experiencia de la desrealización, de la pérdida de la realidad y la necesidad de retornar a lo real. Jack es un exitoso *yuppie* y un adicto a las mejores marcas, pero su vida es vacía y aburrida, es una clase de persona que, inmersa en la espiral del consumo y la mediocridad, siente que no existe, que es irreal, y de ahí todas sus tentativas por reconectarse. El insomnio que padece es un síntoma de su vacío, una experiencia en la que,

como el personaje afirma, “*nada es real*” porque “*todo es una copia de una copia*”. Por ello asiste a las reuniones de enfermos terminales, para experimentar lo real de la muerte y así recuperar el sueño y estabilizarse.

La pérdida de la realidad está también conectada con la pérdida de su hogar, de su nivel y estilo de vida burgués, y no por accidente coincide con su encuentro con Tyler, su alter ego, cuya visión del mundo anti-consumista, violenta y pulsional remite a todo lo que Jack quiere ser y no es. A través de las golpizas, el club de la pelea ofrece a Jack y al resto de sus miembros una catarsis que reconecta con lo real del cuerpo y la existencia. En este sentido, la violencia que atraviesa el film de Fincher puede ser vista a la vez como un pasaje al acto irracional y como una suerte de ascensis purificadora que reafirma la sustancia de una subjetividad perdida, como un acto liberador y una terapia salvaje y aberrante que expresa el rechazo de un sistema igualmente aberrante.

LOCURA RESTRINGIDA, LOCURA GENERALIZADA

Las diferencias entre el film de Wiene y el de Fincher cuentan tanto como los paralelismos. En el primero está presente, velada por la normalización médica, una reivindicación emancipatoria que es un signo de modernidad, mientras que en el segundo, la normalización consumidora prevalece sobre toda tentativa de subversión racional. *El gabinete del Dr. Caligari* es un filme dotado de una estructura narrativa clásica, en el que las imágenes se construyen sobre un fondo vanguardista y fantástico pero causal y lineal, y la historia se despliega en el marco de un orden social estable y jerárquico.

El club de la pelea, por el contrario, responde a la retórica del cine posmoderno, caracterizada por el exceso y la hipertrofia, y en donde la profusión de imágenes virtuales y efectos especiales, la dislocación de los tiempos, la aceleración del ritmo y la velocidad de las acciones, la sobreabundancia de situaciones violentas y laberínticas son el reflejo de un universo social desestructurado e hiperindividualista.

Si en el film de Wiene termina por imponerse una suerte de optimismo terapéutico y una confianza en el saber médico, si la locura queda acotada dentro de los límites del hospital psiquiátrico y la diferencia entre la realidad y el delirio se hace evidente, en el film de Fincher, por el contrario, predomina una atmósfera nihilista e irónica dentro de la cual la realidad y el delirio se confunden todo el tiempo y la locura, o en todo caso la miseria psíquica, aparece como una situación cotidiana y generalizada, no circunscrita al ámbito de las instituciones médicas.

Aunque los dos filmes se caracterizan por un común denominador, una estructura retroactiva en la que la primera escena de la película, en apa-

riencia carente de sentido, lo adquiere *a posteriori* al conectarse con la última escena, un epílogo que redescribe toda la historia narrada entre ambas, existe una diferencia esencial en su funcionamiento.

La película de Wiene inicia con una escena que muestra a Francis en el banco del parque de un manicomio escuchando el relato incoherente de un internado. Al lado de ellos pasa otra paciente, Jane, la heroína del filme. Francis le dice a su interlocutor "*lo que me ha pasado con ella es aún mas extraño que lo que te ha ocurrido, te lo contaré*", a continuación de lo cual sigue la historia del doctor Caligari resumida anteriormente. La última escena, de retorno al manicomio, muestra a Francis en el patio con otros internos, entre ellos Cesare y Jane. El director se reúne con ellos, Francis lo confunde con el personaje que ha creado, le grita y es contenido por los enfermeros. El médico explica a sus colaboradores que ahora podrá curar a su paciente ya que ha entendido la clave de su delirio: Francis cree que él es un médico asesino llamado Caligari.

El Club de la pelea, por su parte, inicia con una escena en el interior de un edificio vacío, en la que Jack aparece encañonado, a punto de morir, mientras su voz en off dice "*todos me preguntan si conozco a Tyler Durden*" a lo que sigue un *flash-back* que nos relata la historia de su vida y su relación con Tyler, resumidas anteriormente. En la última escena regresamos a la secuencia inicial, que adquiere un significado completamente distinto después de todo lo que ha sucedido, en la cual Jack intenta suicidarse para acabar con Tyler, su otro yo, mientras que a lo lejos observamos la explosión que destruye el centro financiero de la ciudad.

Si el prólogo y el epílogo sirven en el filme de Wiene para circunscribir la locura de Francis en su *locus natural*, los límites de la institución médica, para otorgarle un sentido al delirio del protagonista, en el filme de Fincher su función es otra, puesto que la locura de Jack no está ni contenida ni limitada por la primera y la última escena, por el contrario, ella hace estallar (literalmente) todos los límites comenzando por aquellos entre el yo y el otro yo, entre realidad y alucinación, entre pasividad y actividad o entre pasado y presente.

De la historia relatada por Francis acerca del doctor Caligari podemos concluir que se trata de un delirio que no tiene ninguna base más que la imaginación desbordada de un enfermo mental, mientras que el relato de Jack es más que un delirio, es el producto de un sistemático pasaje al acto que tiene consecuencias irreversibles. Mientras que Francis no logra interpelar a nadie con su delirio, Jack y su doble, Tyler, son capaces de organizar un amplio movimiento de masas integrado por individuos que se sienten deshumanizados, invisibles y vacíos. Si Francis permanece recluido, solitario e incomprendido, Jack-Tyler está rodeado de seguidores incondicionales, dispuestos a sacrificar la vida por su líder.

Por una extraña ironía, *El Club de la pelea* es una película que gira en torno a un atentado contra el corazón financiero de Norteamérica y que sin proponérselo anticipa los atentados del 11 de septiembre de 2001. Un film que probablemente hubiera sido motivo de polémicas y descalificaciones en caso de haberse realizado después de esa fecha, aunque los grupos terroristas que evoque no sean ni islámicos ni extranjeros sino locales, más parecidos a los grupos supremacistas blancos que existen en ese país (salvo que su lucha es más anarquista y nihilista que neo-fascista y racista), y que tienen como referente no a Bin Laden sino a Timothy McVeigh, el ciudadano norteamericano responsable del atentado explosivo de Oklahoma City, en 1995.¹

A diferencia del *Gabinete del Dr. Caligari* en donde la censura y la distorsión de la historia original, que neutralizan sin con ello hacer desaparecer su filo crítico, son tan evidentes que han sido objeto de toda clase de controversias, la película de Fincher, que se caracteriza por mostrar de una manera cruda y brutal la condición alienada y esquizoide del hombre contemporáneo sometido a un sistema que convierte al consumismo en la única alternativa, difícilmente podría haber sido motivo de una censura abierta; y esto no sólo porque en nuestro presente cultural todo se dice y se enseña y casi nada es objeto de censura, sino también porque ha cambiado drásticamente nuestra relación con las imágenes (y en nuestro caso con las imágenes de la locura). Como señala Lipovetski, dicho cambio “expresa, en el dominio cultural, el paso de un individualismo disciplinario a un individualismo de tipo expresivo” en la medida que “uno de los grandes rasgos de la segunda modernidad es la desaparición de la omnipresencia de los mecanismos de socialización e individuación que Foucault denominaba disciplina” [2009:104].

Si en el film de Wiene prevalece aún una mirada de la locura gobernada por el dispositivo disciplinario, el control panóptico y la cuadrícula analítica, en el film de Fincher las órdenes y reglamentos destinados a crear la obediencia sistemática de los sujetos han sido desplazados por las desregulaciones, el hiperconsumo, el nomadismo, la polifonía de los estímulos y la nebulosa caledoscópica de las imágenes.

¹ Slavoj Zizek reporta la aparición, en años recientes, entre la clase trabajadora desempleada de muchas pequeñas ciudades americanas, de una especie de “clubes de la pelea” en la que hombres y mujeres participan en combates violentos de box y en donde el objetivo no es ganar sino resistir, continuar la lucha y poner a prueba sus límites (de hecho los perdedores suelen ser más populares que los ganadores). Estas luchas se realizan bajo el slogan ¡Dios bendiga a América! y son vistas por los participantes mismos como parte de la guerra contra el terrorismo. Lo que no está claro es si estos clubes son un efecto provocado por el éxito del filme de Fincher o si este no hace más que reflejar un fenómeno preexistente [Zizek, 2005:120].

A la normalización del sujeto y la disciplina del sentido, presentes en el primer film, la sustituye un régimen en el que las conductas más anormales dejan de parecer extraordinarias y se muestran en toda su grotesca y extraña condición, en un mundo “*en que la diferencia individual se ha convertido en un valor de primer orden, que no tiene necesidad de justificaciones ni de explicaciones*” legitimando el “*imaginario igualitario democrático: la singularidad del otro lo acerca a mi. Mi desemejante, mi hermano...*” [Lipovetsky, 2009:106-7].

Dicha sustitución sella el tránsito entre dos épocas y dos formas de manifestación de la locura en el cine, la época de la psicosis extraordinaria, clásica y modernista, y la de la psicosis ordinaria, posmoderna. Tránsito entre dos épocas que corresponde también a la oposición entre dos tipos de culturas que Laplantine ha definido como las culturas que se desembarazan de sus locos, vomitándolos en instituciones-vertederos, y las culturas que los engullen, confiriéndoles un estatus —artista, santo, disidente, etc.— que los integra por la vía de su reconocimiento. [Laplantine, 1979:58].

En efecto, el filme de Wiene enfrenta al espectador a un relato que, si bien ambigüo y paradójico, no deja de ponernos a distancia de la sinrazón permitiéndonos constatar su carácter de excepción. Por el contrario, la ambigüedad y las paradojas del filme de Fincher nos interpelan de una manera directa haciéndonos no sólo testigos sino también partícipes de un universo de locura ordinaria y banalizada, el nuestro, en el que en cierta medida todos somos Jack, habitados por una escisión subjetiva que nos conduce al conflicto entre nuestro yo mundano, consumista y conformista y nuestro otro yo, pulsional, auto-agresivo y destructivo.

Para la sociedad actual, los relatos producidos por el cine son el equivalente, guardadas las debidas proporciones, de los *corpus* míticos presentes en otras culturas. Sus imágenes, arquetipos y formas de representación modelan la conciencia colectiva y expresan los deseos, los miedos y las fantasías ocultas en los pliegues de la trama social. Al igual que los relatos miticos, los relatos cinematográficos mantienen entre sí muy diversas y sutiles relaciones estructurales (de oposición, de semejanza, de transformación o de inversión) tanto en el registro sincrónico como en el diacrónico. Ellos legitiman y sancionan una determinada visión de la realidad y con ello, una determinada identidad cultural o histórica.

Si el *western* es una parte modular de la mitología norteamericana, el cine de samurais de la mitología de Japón, y el melodrama (familiar, de arrabal, ranchero, urbano, etc.) la mitología por excelencia de los países latinos, el “cine de locos” remite a un universo mítico, sin duda, transgenérico y global, pero no menos expresivo del *ethos* y la *psique* de cada cultura y de cada época.

Desde el *Dr. Caligari* hasta *El club de la pelea*, dicho universo comprende no sólo la historia de los innumerables relatos fílmicos sobre la locura, sino también el conjunto de las representaciones de la misma, con sus transformaciones, sus paralelismos, sus permutaciones, sus variaciones y sus contrastes que podrían ser, sin duda, objeto de un tratamiento más sistemático y más ambicioso del que el presente ejercicio no sería más que un pretexto.

BIBLIOGRAFÍA

Augé, Marc

1998 *La guerra de los sueños*, Barcelona, Gedisa.

Aumont, Jacques

1996 *Análisis del film*, Buenos Aires, Paidos.

Bordwell, David

1995 *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós.

Cousins, Mark

2005 Historia del cine, Barcelona, Blume.

Kracauer, Sigfried

1985 *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, Paidós.

Laplantine, François

1979 Introducción a la etnopsiquiatría, Barcelona, Gedisa.

Lipovetsky, Pilles y Jean Serroy

2009 La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna, Barcelona, Anagrama.

Livingston, Kathy

2004 "Viewing Popular Films about Mental Illness Through Sociological Lens", en *Teaching Sociology*, American Sociological Association, vol. 32, pp. 119-128.

Losilla, Carlos

1993 *El cine de terror*, Barcelona, Paidós.

Morin, Edgar

2001 *El cine y el hombre imaginario*, Buenos Aires, Paidós.

Metz, Christian

2001 *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Buenos Aires, Paidós.

Rosen, Alan

1997 "From Shunned to Shining: Doctors, Madness and Psychiatry in Australian and New Zealand Cinema", en *Medical Journal of Australia*, 167, pp. 640-644.

Simsolo, Noël

2007 *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Madrid, Alianza Editorial.

Skal, David J.

2008 *Monster show. Una historia cultural del Horror*, Madrid, Valdemar.

Vera Poseck, Beatriz

2006 *Imágenes de la locura. La psicopatología en el cine*, Madrid, Calamar Ediciones.

Zizek, Slavoj

2005 *La suspensión política de la ética*, México, FCE.