

El niño y la niebla. La enfermedad mental según Rodolfo Usigli y Roberto Gavaldón^{1*}

Andrés Ríos Molina

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de
Investigaciones Históricas

Resumen: *La obra de teatro El niño y la niebla, escrita por Rodolfo Usigli en 1936, fue puesta en escena en 1951 y llevada al cine en 1953 bajo la dirección de Roberto Gavaldón. El tema central de dicha obra es la enfermedad mental y el papel de los valores que regulan las relaciones familiares. El objetivo de este artículo es analizar las ideas sobre la enfermedad mental, tanto en la versión teatral como en la cinematográfica, que fueron utilizadas como estructurantes de la historia. Para tal objetivo se reconstruyen las principales características del campo teatral y cinematográfico que posibilitaron la aparición y amplia aceptación de la obra en cuestión. Finalmente, analizaremos la fusión de imaginarios médicos y culturales en torno a la enfermedad mental.*

Palabras clave: *enfermedad mental, cine mexicano, teatro moderno, Usigli, Gavaldón, sonambulismo, degeneracionismo.*

Abstract: *The play El niño y la niebla, written by Rodolfo Usigli in 1936, was staged in 1951 and made into a film in 1953 under the leadership of Roberto Gavaldón. The focus of this work is mental illness and the role of values that govern family relations. The aim of this paper is to discuss ideas about mental illness, both in the theatrical version and the film, were used as structuring of the story. To this end we reconstruct the major features of the field of theater and film that allowed the emergence and wide acceptance of the work in question. Finally, we analyze the fusion of medical and cultural imaginary about mental illness.*

Keywords: *mental illness, mexican cinema, modern theater, Usigli, Gavaldón, sleepwalking, degenerationism.*

La trama de *El niño y la niebla* inicia cuando la madre y los hermanos de Marta (la protagonista) enloquecieron. Ella huyó de la Ciudad de México para no vol-

¹ * Una versión previa de este artículo fue presentada y discutida en el Seminario Interdisciplinario en Salud Mental (unam-Instituto Mora). Agradezco los valiosos comentarios de Cristina Sacristán y Teresa Ordorika.

verlos a ver e iniciar su vida al lado de un hombre, sin embargo, su gran temor era tener un hijo, ya que era muy probable que éste heredara la enfermedad mental de sus familiares. Al poco tiempo de casada Marta quedó embarazada y trató de abortar, pero Guillermo, el esposo, se lo impidió. Cuando Daniel nació, Marta comenzó a observarlo detenidamente en busca de algún síntoma de la enfermedad mental que había atacado a sus parientes. *El niño y la niebla* es una de las mejores obras de teatro de Rodolfo Usigli, escrita en 1936 y estrenada en 1951. Por aquellos días, el autor era jefe de la Sección de Teatro en el Departamento de Bellas Artes y su trabajo había alcanzado una notable fama gracias a *El gesticulador*, polémica obra estrenada en 1947 donde mostraba la hipocresía intrínseca al aparato político posrevolucionario; pieza que obtuvo mayor fama gracias a que la censura estatal la limitó a una breve temporada. Cuando Usigli estrenó *El niño y la niebla* el éxito fue notable, estuvo durante ocho meses en el Teatro del Caracol, tuvo 450 presentaciones y el autor obtuvo doce mil pesos de ganancia, logros nunca antes vistos en el naciente teatro mexicano. El éxito de esta obra fue tal, que Roberto Gavaldón, uno de los más connotados directores de la llamada Época de Oro del cine mexicano, decidió adaptar dicha obra a la pantalla grande en el año 1953. Para este momento, Gavaldón había dirigido veinte películas, entre ellas *La barraca* (1944), *La diosa arrodillada* (1947), *La casa chica* (1949) y *El rebozo de Soledad* (1952), por mencionar las más conocidas. El equipo detrás de *El niño y la niebla* fue notable: Gabriel Figueroa como fotógrafo, el papel protagónico estuvo a cargo de Dolores del Río y la musicalización fue realizada por Raúl Lavista. La calidad de esta película se tradujo en los ocho premios Ariel que obtuvo en 1954.

El niño y la niebla ha sido analizada por críticos tanto de teatro como de cine. Desde un punto de vista teatral, la pieza en cuestión tiene el mérito de que sus personajes viven complejos conflictos psicológicos en el marco de una notable profundidad dramática que contrasta con la amena sencillez de la estructura narrativa [Beardsell, 2002; Argudin, 1985 y Del-Río, 1993]. Por su parte, la crítica cinematográfica ha señalado a esta película como una de las más representativas del género conocido como “cine negro”, de influencia norteamericana, el cual aparece diseminado a lo largo de la extensa producción de Gavaldón [Mino Gracia, 2007 y Espinasa, 2005]. Este artículo es un experimento que pretende hacer un análisis en el que se triángule una obra de teatro, una película y la historiografía de la locura y la enfermedad mental. ¿Cómo establecer dicho vínculo? Partamos de un referente ofrecido por la historiografía del cine. Dicho campo de investigación, mucho más extenso—para el caso mexicano—que la historiografía del teatro, nos ha mostrado dos maneras posibles para el abordaje de las fuentes filmográficas. Por una parte, las películas son la construcción de un equipo de especialistas (camarógrafos, fotógrafos, guionistas,

escenógrafos, productores, etc.), quienes están insertos en una industria cultural que maneja códigos, imaginarios, intereses, valores y prejuicios que se ven plasmados en sus producciones. Este tipo de análisis, más cercano a la historia social de la industria cinematográfica, busca profundizar en las redes sociales y culturales que inciden en la producción de cada película y moldean su contenido.² Por otra parte, existe una ruta analítica que busca la relación entre la película y el público receptor. Toda película es resultado de su momento histórico y tiene como fundamento las características culturales propias de su contexto [Kracauer, 2004; Gabard y Gabard, 1987]. En consecuencia, las películas plasman, a través de historias y personajes, valores, prejuicios, intereses y referentes culturales propios de su momento histórico, por lo tanto, la historiografía del cine nos ha enseñado que las películas, en tanto fuente, se convierten en una ventana para poder aproximarnos al pasado de la industria cinematográfica y a la sociedad en la que se gestó dicha industria.

A la hora de abordar el vínculo cultural entre una película y el contexto social que la genera, han aparecido notables investigaciones, para el contexto mexicano, que han señalado la forma en que las relaciones de género, los modelos tanto de masculinidad y feminidad, propios del México posrevolucionario, se hicieron evidentes en el cine de la Edad de Oro [Tuñón, 1998, 2000]. En el campo de la salud, la historiografía ha analizado algunas películas mexicanas, tanto documentales como de ficción, que reproducen imaginarios hegemónicos sobre las nociones de salud y enfermedad, además del papel del médico y la medicina tradicional [Gudiño, 2009; Tuñón, 2005]. De manera particular, para el caso de la enfermedad mental, el artículo "La loca and Manicomio" ha analizado las representaciones de la locura femenina en el cine mexicano y la relación con las nociones de locura y enfermedad mental propias del momento histórico [Ríos Molina, 2006]. La importancia del cine y del teatro en la historiografía de la locura radica en que dichas expresiones culturales han desempeñado un papel determinante en el proceso que hemos denominado la "psiquiatrización de la cultura". Dicho proceso tiene que ver con la forma en que el saber psiquiátrico ha logrado penetrar en la cultura moderna moldeando maneras de clasificar los comportamientos, actitudes y pensamientos considerados como anormales. Conceptos provenientes de la psiquiatría como psicosis, neurosis, depresión, demencia, manía, histeria, por poner sólo unos cuantos ejemplos, han sido incorporados plenamente en el vocabulario de la sociedad occidental. En dicho proceso, los medios de comunicación, la literatura, el teatro y el cine han desempe-

² En México uno de los trabajos pioneros en este tema es de De los Reyes [1996]. Las posibilidades analíticas del cine desde la historiografía han sido desarrolladas por Solin [2005].

ñado un papel relevante en la masificación y circulación de imaginarios en torno a las enfermedades mentales. Imaginarios que no necesariamente se apegan a los referentes científicos sobre las psicopatías, pero que están enriquecidos y moldeados por el contexto cultural [Ríos Molina, 2008:82-83].

Si bien analizar el papel del cine y el teatro en el mencionado proceso de psiquiatrización de la cultura es una tarea de gran envergadura que rebasa los límites de este ensayo, nos concentraremos en el análisis de las ideas, símbolos y valores relacionados con la locura hereditaria, el sonambulismo, los manicomios y la figura del psiquiatra en *El niño y la niebla*. Sin embargo, para comprender la relevancia analítica de esta obra es necesario comenzar por una exposición de las características del contexto teatral y cinematográfico, ya que el marco histórico nos permitirá dimensionar la relación de dichos imaginarios con las ideas sobre la enfermedad mental de aquella época.

LA COMPLEJIDAD PSICOLÓGICA EN EL TEATRO DE USIGLI

Rodolfo Usigli (1905-1979) introdujo una notable ruptura en el teatro mexicano en las décadas de 1930 y 1940. Como precedente inmediato, durante los años de la revolución, el “teatro chico” fue el género que alcanzó mayor popularidad y desarrollo. Rompiendo con la solemnidad de las expresiones artísticas porfirianas dirigidas a una sociedad aristocrática, en el teatro chico aparecieron personajes populares como “el pelado”, la borracha del barrio, el policía tonto y abusivo, entre otros [Argudin, 1985:76]. Los protagonistas fueron los personajes que reflejaron la dinámica social de aquellos días: “El teatro chico es esencial a la nueva sociedad de generales, políticos, hacendados, exporfiristas, arruinados, aventureros, artistas, idealistas amargos, oportunistas, críticos, compositores de origen prostibulario, radicales enriquecidos” [Argudin, 1985:89]. Este género teatral, nacido en España con la revolución de 1868, ponía en escena el día a día del panorama político cargado de sátira y burla socarrona. En la capital mexicana el escenario principal fue el Teatro María Guerrero, más conocido como *María Tepache*, ubicado en las calles de Peralvillo. Allí se aglutinaban diariamente centenares de asistentes que gozaban de un teatro liberado de los tabúes sexuales, el refinamiento estético y el fingido acento español de los actores porfirianos. Del teatro chico salieron actores como Roberto *El Panzón* Soto, Leopoldo Beristain, Delia Magaña y Mario Moreno *Cantinflas*.

En la década de 1920, marcada por el impulso al proyecto nacionalista de los gobiernos posrevolucionarios, no hubo una auténtica renovación teatral. Por una parte, en el teatro de Julio Jiménez Rueda se exponían obras de un claro tono moralista aunadas a los melodramas estelarizados por María Teresa Montoya y Virginia Fábregas. Por otra parte, un impulso renovador pro-

vino del grupo conocido como *Los Contemporáneos* quienes emitieron fuertes críticas al muy anquilosado teatro mexicano. Compuesto por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Gilberto Owen, Andrés Henestrosa y bajo el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado, estos inquietos jóvenes fundaron, en una vecindad de Mesones 42, el Teatro Ulises, considerado como la cuna del teatro moderno en México. Para este grupo era absolutamente perentorio acercarse al teatro que se hacía en Estados Unidos y Europa. Por ello, Owen tradujo a Claude Roger Marx y a Charles Vildrac, Novo a Eugene O'Neill y Antonieta tradujo a André Gide. Además, adaptaron obras de Jean Cocteau imitando hasta su escandalosa manera de vestir.³

Los Contemporáneos montaron obras que no eran llevadas a escena por empresarios mexicanos. Ellos fueron la voz de una minoría de intelectuales que pugnaban porque México saliera del provincialismo teatral al renovar los repertorios y la poesía en escena. Este intento de renovación murió de manera prematura, ya que no gozó de apoyo popular debido a que el pueblo veía estas obras como el capricho de una juventud culta y adinerada que recorrió el mundo y aprendió otras lenguas, pero que vivían asfixiados en el rezago cultural mexicano. Además, si bien aprendieron la teoría en los autores leídos, carecieron de la creatividad para darles fuerza teatral y realismo a sus personajes.

En este contexto apareció la obra de Rodolfo Usigli, en 1936 cuando regresó a México después de una estancia de un año en la Universidad de Yale donde estudió técnicas de composición y producción dramática gracias a una beca de la Fundación Rockefeller. A pesar de que fue contemporáneo de *Los Contemporáneos*, Usigli no tuvo cercanía con ellos ni sus propuestas iban por ese camino. Él hizo su trabajo de manera solitaria, aislada y sin el apoyo de compañías profesionales. José Emilio Pacheco lo describió de la siguiente forma:

Hacia 1930 se presentó en las intimidantes tertulias de los Contemporáneos quienes no habían crecido como Usigli en las vecindades del centro. Xavier Villaurrutia lo llamó, entre el afecto y la ironía, *el Caballero Usigli*. Guantes, sombrero, bastón. El dandismo como escudo contra la timidez y disfraz de la extrema pobreza que agobió a Usigli durante muchos años. Octavio Paz trazó una viñeta del dramaturgo que conoció en los años treinta: “un señor vestido con elegancia un poco raída, muy inteligente, muy tímido y muy impertinente, a ratos sentimental y en otros cínico [Pacheco 1979:91 y 93].

La propuesta de Usigli era novedosa en dos sentidos. En primer lugar consideraba que debía hacer un teatro “nacional” que fuese reflejo del país en que

³ Sobre la generación de Los Contemporáneos véase Sheridan [1985].

vivía, esto no necesariamente invitaba a un teatro “nacionalista” en el tenor del proyecto vasconcelista que en aquellos días se erguía como ideal de cultura hegemónica emanado de la Secretaría de Educación Pública, más bien, la propuesta novedosa de Usigli radicaba en la necesidad de que el dramaturgo comprendiese cabalmente el entorno social que habitaba y tuviese la capacidad de llevarlo a escena con una mirada crítica y un lenguaje teatral moderno. Le preocupaba comprender ese México que salía de una cruenta guerra civil donde los estertores del viejo régimen porfiriano todavía se sentían, pero emergía una nueva cultura política, nuevos valores y nuevos vicios. En dicho esfuerzo hermenéutico, Usigli escribió una de las obras de teatro más importantes del siglo xx mexicano: *El Gesticulador*. Esta fue una crítica mordaz al sistema político posrevolucionario que instituía la hipocresía y la mentira como fundamento del quehacer político.

La segunda característica del teatro de Usigli fue la influencia que en él ejercieron notables autores del teatro moderno. Si bien Usigli suele citar en sus ensayos a Henrik Ibsen (1828-1906) y a August Strindberg (1849-1912), el autor que mayor influencia ejerció sobre él fue el irlandés George Bernard Shaw (1856-1950) con quien sostuvo una estrecha relación personal. Pese a que estos escritores vivieron momentos y contextos distintos, existe un elemento en común que los hace notables representantes del teatro moderno: pusieron en escena la complejidad psicológica del ser humano haciendo recorridos por la mente de sujetos llenos de angustias, miedos, filias y fobias [Gay, 2007:323-339]. Con el claro propósito de romper los personajes arquetípicos tradicionales tales como el bueno, el malo, la doncella, la madrastra, etc., los autores modernos crearon personajes ambiguos, vacilantes y tendientes a las contradicciones internas rompiendo con la idea de la inmovilidad del alma. Por ejemplo, *La Señorita Julia* (1888), de Strindberg, es la historia de un joven que seduce a la hija de su patrón para luego convencerla de que se suicide. *El Padre* (1887) es la historia de una esposa castrante y despiadada que reduce a su esposo a la impotencia y a la locura.

Pero además de plasmar los conflictos psicológicos, estos autores señalan la necesidad de hacer una fina lectura del entorno social, por ejemplo, Shaw tiene como tema central el fracaso de la sociedad capitalista, para este autor el teatro debe ser un espacio para la protesta contra las injusticias sociales convirtiendo al dramaturgo en un panfletista inteligente, muy acorde con la obra de Bertold Brecht. Así, Usigli retomó de sus inspiradores, por una parte, la importancia de reflejar problemas sociales concretos en momentos políticos y/o económicos precisos, ya que sólo así tendría lugar el teatro como herramienta de crítica social, razón por la cual buena parte de sus obras están ambientadas en el contexto revolucionario o teniendo dicho proceso como referente central.

Por otra parte, Usigli buscó profundizar en la complejidad psicológica de los personajes haciendo de la locura y la enfermedad mental uno de los elementos centrales. Es frecuente que los personajes presenten alguna psicopatía sin que necesariamente lleguen al encierro psiquiátrico, aunque éste siempre se dibuja como una opción latente. Algunas obras de Usigli nos muestran la manera en que las familias de la clase media vivían los dramas de la enfermedad mental, esto es, las redes sociales en las que estaba inserto quien aparentemente era considerado como “loco” y la forma en que la familia diseñaba patrones para tratarlo; y no suele ser tan extraño ver en muchas de sus obras a un psiquiatra, psicoanalista o médico experto en enfermedades mentales. Antes de describir la trama de *El niño y la niebla*, describiré dos obras del mismo autor donde la locura aparece como eje estructurante de la historia con el objetivo de visualizar el manejo del autor frente a dicho tema.

OTRA PRIMAVERA (1938)

Esta es la historia de una familia dueña de una hacienda desde tiempos coloniales, que recibe un telegrama en el que se notifica que sus terrenos serán expropiados. Este hecho es el detonante de un conflicto generacional que se viene labrando de tiempo atrás entre Arturo, el dueño de la hacienda, y sus hijos Raúl, Alberto y Marta. El padre tiene una mentalidad a la vieja usanza donde la hacienda es todo en la vida y no se resigna a perderla, mientras que los hijos están en una lógica posrevolucionaria: Raúl desea irse a la ciudad e invertir lo que le corresponde de la herencia, Alberto lee libros comunistas y Marta, en contra de lo que rige el deber ser de la mujer de aquellos días, desea incursionar al mundo laboral. Para ellos, “tener una hacienda es de mal gusto”. El padre ha sido un hombre enérgico, aguerrido y hasta violento; además, ha tenido la eterna manía de abrir las ventanas de manera permanente. En un principio le ocultan el contenido del telegrama donde se le informa la inminente expropiación, pero cuando se entera | estalla en ira contra los hijos. Ellos, tratando de comprender la reacción del padre llaman a Xavier, médico y psicoanalista, para que le haga una valoración al padre. Cuando los hijos están reunidos con Amelia, su madre, Raúl, el hijo mayor, le dice “Mamá, mi padre está volviéndose loco”. A lo cual ella responde: “Yo no creo en la locura, hijos míos. No creo en ella como en un estado anormal de las gentes: más bien como en algo que habita con ellas, en su casa, que llena la mitad de su cuerpo, es energía. Sólo es enfermedad cuando no tiene objeto. Tu padre ha tenido siempre un objeto en su vida” [Usigli, 1963, vol. 1:701]. La idea de “locura” de Raúl se basó en la disfuncionalidad laboral de su padre: había perdido su fortuna invirtiéndola en malos negocios en contra de todas las recomendaciones em-

peñándose en sacar a flote negocios agónicos. Además, las explosiones de ira eran asumidas como síntomas de una mente que poco a poco se deterioraba. Los miembros de la familia y el psicoanalista concordaban en que el padre estaba mal “de la mente” y requería unos días de aislamiento. Alberto, el hijo menor, también estaba de acuerdo con la locura de su padre, aunque desde otro punto de vista:

Para mí la razón no es más que una concesión del orden social, y la locura es perder el sentido de toda concesión, convertirse únicamente en uno mismo, pasando por encima de todos los demás [...] Todo lo que mi padre hace en la actualidad: invertir en malos negocios, olvidar las cosas, abrir ventanas, es lo mismo que ha hecho siempre [...] antes hacía eso y muchas cosas más y ahora no hace más que eso. Pronto no hará más que una sola cosa. Tal vez abrir ventanas [Usigli, 1963, vol. 1:705].

Sobre este tema, Alberto le dice a Raúl: “Tu llegaste a creer en la enfermedad de mi padre por instinto... Yo he llegado por el razonamiento”. Al final ambos estaban de acuerdo en que se trataba de una enfermedad incurable y peligrosa que lo convertiría en “un cadáver en movimiento, un peligro para todos”. Xavier, el psicoanalista, le dice a la esposa que Arturo no tiene posibilidad de curación y que ha estado estudiando su caso detenidamente: el bisabuelo que construyó la casa como si fuese una fortaleza, padecía delirio de persecución, el abuelo era “perseguido-perseguidor” y el padre “tuvo la suerte de morir joven”. Llama la atención que el psicoanalista le dice que si ellos no creen en su palabra, hará venir de la capital a los más connotados especialistas en la materia quienes también “condenarán” a Arturo. Como drama paralelo, Bertha, la esposa de Raúl, quien está embarazada, decide que no tendrá a su hijo, ya que es muy probable que herede la enfermedad mental del abuelo. Xavier le dice a Amelia que debe mantenerse separada de Arturo debido a que “él está muerto y usted está viva”. Xavier, asumiendo el papel de consejero familiar, le dice a Marta que debe casarse cuanto antes, pero ella le dice que su mayor anhelo es poder trabajar.

Amelia está convencida de la locura de su esposo pero no está dispuesta a alejarse de él, razón por la cual fragua un plan en complicidad con Xavier para decirle al esposo que ella es la que está mal de la cabeza y requiere de tranquilidad absoluta. Su esposo decide que los hijos deben irse, el mayor encargarse de los negocios, la menor trabajar y que él se quedará con su esposa aislados del mundo por el amor que se tienen.

En esta obra se desarrollan cuatro aspectos relacionados con los imaginarios en torno a la locura: a) En lugar de ser síntomas clínicos los que de-

finen la presencia de una psicopatía, los familiares asumen la trasgresión de las normas que definen el comportamiento “normal” como manifestación de la enfermedad mental. b) El psicoanalista, en lugar de ser representado como la autoridad frente a los secretos de la mente, es el sujeto que legitima los criterios de moralidad usados por la familia para definir los límites entre la locura y la cordura. c) La enfermedad mental es una herencia de la cual no es posible librarse. d) A diferencia de la idea que se tenía a inicios del siglo xx de que la locura hereditaria sólo afectaba a las familias pobres, “viciosas” y “degeneradas”, Usigli pone la locura en sujetos que pertenecen a la naciente clase media.

ENSAYO DE UN CRIMEN (1944)

Otra obra que vale la pena mencionar debido al papel protagónico de la locura es *Ensayo de un crimen* (1944), la única novela escrita por Usigli y llevada al cine en 1955 por Luis Buñuel. Esta novela, además de ser una muy fina lectura psicosocial del México posrevolucionario, es considerada como pionera del género policiaco en América Latina y heredera de la tradición pautada por Edgar Allan Poe y Thomas de Quincey [De la Fuente, 2003:91].

Esta es la historia de un sofisticado hombre que vive muy cómodamente mientras malgasta una herencia entre el juego, compras absurdas y costosos restaurantes. El protagonista, Roberto de la Cruz, pasa la vida socializando con personajes tan desocupados como él y sumidos en algún tipo de desgracia. Es un holgazán que va por el mundo ganando amigos y pensando estupideces, sin embargo, había una fantasía que inundaba su mente: cometer el crimen perfecto, “el más gratuito y el más mexicano de los crímenes” [Usigli, 1980:292]. Anhelaba asesinar a sujetos que, aparentemente amigos suyos, sólo eran personajes patéticos con gustos y hábitos ridículos. Idea que se volvía obsesión cuando escuchaba *El Príncipe Rojo*, de Charles Emil Waldteufel, en una caja de música. Para cristalizar su anhelo, Roberto de la Cruz planeó metódicamente los asesinatos de Patricia Terrazas y del conde Schwartzemberg; asumiéndose como un vengador con la misión de exterminar a alguno de tantos sujetos inútiles. Ella era una extravagante y escandalosa mujer que decía haberse codeado con la nobleza española en sus años mozos. Por su parte, el conde era un anciano huraño obsesionado con las antigüedades. Cuando Roberto ingresó a la casa de Patricia con la intención de asesinarla, la encontró muerta, ya que minutos antes un ladrón se le había adelantado. Roberto ahorcó al conde, salió de la casa y minutos después ésta se incendió.

Un buen día, mientras el ocioso protagonista se rasuraba, sintió una presencia extraña. Sintió que la cabeza le giraba y, sin pensarlo, asesinó a la mujer

que lo había sorprendido por la espalda: su esposa. Fue capturado y las evidencias apuntaban a que era un incuestionable crimen pasional movido por celos enfermizos. Roberto de la Cruz narró su historia con desesperación, confesó los crímenes que, según él, había cometido y habló de la manera en que una melodía desataba su impulso asesino. La prensa informó en tono burlón que este asesino pasional se adjudicaba numerosos crímenes; el diagnóstico de los psiquiatras fue paranoide tipo perseguido-perseguidor y terminó encerrado en el manicomio La Castañeda.

Un personaje fundamental de esta historia es el ex inspector Herrera, un detective que conoce los secretos de los protagonistas y cuyas narraciones aclaran todos los misterios de la historia cual *deus ex machina*. Al final de la novela, este hombre, el único amigo de Roberto, le recomienda vivir un tiempo como loco, pues no necesariamente sería una mala experiencia, al contrario, podría hacerse famoso y obtener la libertad después de un tiempo. “Un marido que mata a la mujer infiel tiene siempre un –¿cómo le dicen?– un sex-appeal para nuestras razas salvajes”. El muy agudo ex inspector Herrera le sugiere a Roberto de la Cruz aceptar el rol de asesino pasional, ya que era más fácil asumirse como tal que convencer a los jueces y a la opinión pública de una verdad que resultaba inverosímil. “Y no tenga miedo, volverse loco es más difícil de lo que creen las gentes” [Usigli, 1980:300].

En esta novela nos encontramos con un personaje que fue considerado como enfermo mental por su entorno social debido a que sus intenciones de cometer un crimen perfecto lo sacaban de toda normalidad. Además, nos muestra un protagonista que había recorrido el mundo, tenía una cultura general, un refinamiento en sus formas y un prestigio social como lo tuviera el propio Usigli o sus lectores de aquellos días. Esta obra ubica la enfermedad mental como un fenómeno que podía presentarse en sujetos de la clase media, lo cual rompía con el referente porfiriano que asociaba la psicopatía a la pobreza y los vicios propios de la misma.

EL NIÑO Y LA NIEBLA (1936)

Escrita en tres actos, se desarrolla en Durango durante el año de 1920, justo después del asesinato de Venustiano Carranza. En el primer acto se plantean las características de la red social en la cual tiene lugar la historia y concluye con un primer síntoma de locura cual enlace con el siguiente acto. Los personajes de esta obra son cuatro: Guillermo (el padre), Marta (la madre), Daniel (el hijo adolescente) y Mauricio (amigo de la familia y amante de Marta). Después del matrimonio entre Guillermo y Marta, ella lo presionó para dejar la capital

y él aceptó a regañadientes. Él deseaba regresar a la capital porque confiaba en que sus amigos maderistas le ofrecerían un buen trabajo, posibilidad que ella rechazaba tajantemente. Cuando Marta quedó embarazada quiso abortar pero él se lo impidió. La relación entre ambos había sido pésima: ella diariamente le recordaba que era un arquitecto fracasado que jamás lograría hacer algo que valiera la pena, mientras que él la soportaba en silencio. Cuando Daniel llegó a la adolescencia se convirtió en el objeto de la discordia de sus padres, si alguno le daba una orden el otro daba una contraria. Las ocasiones en que el padre manifestó estar en contra de las “malas amistades” de Daniel, Marta apoyó al hijo para que saliera con dichas amistades argumentando que el padre quería convertirlo en un reflejo de su propio fracaso. Para ella, hijo y esposo estaban aliados en su contra. En medio de ese conflicto emerge Mauricio, “Treinta y siete años; es un provinciano acomodado, sin ocupación definida, pulido por algún viaje a Europa y por lecturas francesas, pero siempre es payo”, hombre que dice haber sido compañero en la preparatoria de López Velarde. Este hombre, siendo amigo de Guillermo, sostenía un romance con Marta a espaldas de todos. Ella le pide que persuada a su esposo en su idea de irse a la Ciudad de México, mientras que el mismo Guillermo le solicita que convenza a Marta de la importancia del viaje. Misteriosamente, ella nunca ha querido regresar a México y se enoja con sólo escuchar nombrar la capital. Mientras Marta y Mauricio sostienen una conversación sobre Daniel, ella le dice que le “repugna” que los hijos sigan las carreras de los padres porque es una forma de “herencia”, además, dice que todo sería más fácil si su marido muriera, frente a esto Mauricio sólo le dice que está loca. Ella se altera frente a una palabra que le prohíbe volver a mencionar. Él la ve notablemente “trastornada”. Después de que se declaran amor mutuo, ella dice “no quiero a mi hijo... siento como si no fuera más que una duplicación de su padre, una imagen escapada de un viejo retrato o de un espejo...”. En medio de dicha conversación, Daniel, quien se había quedado profundamente dormido en la sala, entra en estado de sonambulismo ante la mirada atónita de la madre y de Mauricio, diciendo que se tiene que ir a la escuela. Ella lo persuade con suavidad para que deje los libros y vaya a su cama. Así concluye el primer acto en el que han quedado definidos los nudos dramáticos: la repulsión que Marta siente por el Distrito Federal, el rechazo por su esposo, por su hijo y un primer comportamiento anormal, el sonambulismo.

En el segundo acto la historia se torna más compleja. Mientras Marta conversa con Mauricio entra en escena Daniel, “Se ve más pálido y desmejorado que en el primer acto; el acceso de cólera que sufre no hace sino aumentar su palidez y redondear sus ojos”. Jacinta, la sirvienta, afirma que Daniel “está enfermo”. Desde su paroxismo el niño grita claramente incómodo frente

a los cuidados que ella le ofrece y diciendo que sólo quiere fastidiarlo. Por otra parte, el hijo se aferra a la madre de manera enfermiza pidiéndole mimos y caricias propias de un bebé. En ese momento Guillermo entra en escena con una clara expresión de alegría en el rostro que se desvanece frente al nuevo tema: las malas calificaciones de Daniel. La causa de ellas es, según el padre, su enfermedad: come mal, duerme mal, está pálido y delgado. Frente a este argumento Daniel se enfurece y la respuesta del padre ante semejante manifestación de furia es que ello se debe a las malas amistades. En ese momento entra en escena la madre quien dice haber autorizado a su hijo para que se vea con quien le plazca. El padre afirma que esto se acabará porque se irán a vivir al Distrito Federal, ya que Adolfo de la Huerta, quien fuera su amigo cercano, ha sido nombrado presidente interino. Daniel se va a dormir y Marta, una vez más, le recuerda a Guillermo lo fracasado que ha sido y seguirá siendo, ya que sus metas y sueños no son más que esperanzas estúpidas. En respuesta, Guillermo le echa en cara los abortos que ha tenido y no haberlo amado nunca ni tampoco al hijo a quien se negó a amamantar de bebé. En semejante discusión, ella aprovecha la oportunidad para pedirle el divorcio y él se lo niega con rotundidad. Él le dice que ya no la ama. Si en algún momento estuvo “enfermo de ella” y lloró “ante mujeres desconocidas, sobre almohadas sucias”, ya lo ha superado. Guillermo sale de escena hacia el telégrafo e ingresa Mauricio. Marta le pide sólo una noche para resolver la situación y le promete que al siguiente día estarán eternamente unidos. Reaparece Guillermo en escena: es de noche y escribe en su escritorio mientras toma un coñac. En ese momento y en medio de la oscuridad Daniel se acerca a su padre por la espalda apuntándole con una pistola. Guillermo mueve ligeramente una lámpara y la luz pega en el rostro de su hijo, esto lo saca del estado de sonambulismo. Al reaccionar y verse con un arma en la mano, la hunde en su boca y dispara.

En el tercer acto se aclaran las dudas que se sembraron en los dos anteriores. Este comienza con el funeral de Daniel, mientras Guillermo le pide a un grupo de mujeres que se retiren. Un maestro y un compañero de escuela hablan con Guillermo sobre el difunto. El primero dice que era un niño “muy sensitivo... perdía el equilibrio” y tenía momentos de locuacidad que resultaban desconcertantes: “Era raro, no hay duda”. Mientras que el compañero de escuela dice que Daniel hablaba de matar una y otra vez, pero el amigo le decía que de ello no hablara, ya que era un cobarde incapaz de llevar a cabo semejante fantasía. Una vez se retiran de escena, ingresa Mauricio y Guillermo le pregunta “¿Nunca lo oyó a usted enamorar a mi mujer?” Mauricio, sorprendido, le dice que en ningún momento fue evidente para Daniel. En una escena posterior conversan Marta y Mauricio y él le dice que Daniel se suicidó estando dormido, pero ella dice que no, que estaba despierto cuando lo hizo,

además, manifestó que la muerte de su hijo la hacía sentir totalmente liberada. Cuando ella notó el sonambulismo de su hijo comenzó a hablarle mientras este dormía y le decía que su padre la lastimaba y por ello tenía que matarlo, para tales fines le entregó una pistola. Mientras confiesa esto, le narra a Mauricio la razón por la que tuvo que dejar México: “Mi madre estaba loca, Mauricio. Mi hermano estaba loco, toda mi familia es de locos [...] viví siempre en un mundo de gente loca [...] Mi hermano lo fue desde niño; pero mi madre, en cambio, se volvió loca ante mis ojos sin que nada pudiera impedirlo”. La madre comenzó con pequeñas extravagancias, después se paseaba desnuda por la ciudad, invitaba a comer a todos los que podía y regalaba lo que tenía hasta que un día le prendió fuego a la casa y la llevaron al manicomio La Castañeda. Esta posibilidad de heredar la locura determinó la relación que tuvo con su hermana: “Mi hermana y yo estábamos espiándonos siempre, acechando cada una los síntomas del mal de la otra. Era una persecución implacable, otra locura”. Por ello fue que se llenó de horror cuando nació su hijo al considerar la posibilidad de que este heredase la locura familiar. Cuando la gente la observaba en la calle, ella corría en busca de un espejo para saber qué habían notado los demás. Confiesa que cuando su hijo se suicidó, confirmó que el loco era él y no ella. Una vez hecha esta confesión, Marta le dice a Mauricio que no se irá con él debido a que le debe mucho a su esposo, entre otras, haberle quitado el hijo. Mauricio sale de escena e ingresa Guillermo. Él dice que no se irá a México, que se quedará ahí mismo con su hijo a lo que ella le responde: “Está bien, nos quedaremos aquí mismo”.

En *El niño y la niebla* podemos encontrar tres ideas que fueron gestadas en la psiquiatría del siglo XIX: el sonambulismo y el suicidio como formas de enfermedad mental y el carácter hereditario de la misma. Es frecuente encontrar en los textos escritos por los médicos porfirianos constantes referencias al sonambulismo como un síntoma que podía encontrarse tanto en la histeria como en la epilepsia. El hecho de caminar sin estar en plena vigilia era considerado como un preocupante síntoma psiquiátrico que podía devenir en peligrosidad. Por otra parte, el suicidio fue una forma incuestionable de enfermedad mental. Bajo la lógica moderna que le otorga una irrefutable sacralidad a la vida,⁴ la decisión de acabar con su propia vida es considerada como un acto carente de cualquier fundamento racional. En un marco analítico más amplio, según el doctor Luis Hidalgo y Carpio, el suicidio era una de las cuatro características que podían presentarse en los “locos peligrosos”. En este mismo tenor, el doctor José Olvera publicó, en 1899, un artículo titulado “Algunas palabras sobre el suicidio” en donde afirmaba que esta plaga estaba en crecimiento constante.

⁴ Al respecto véase Foucault [1977:80-95].

La muerte del suicida es sin duda el fin funesto de una afección. Muchos médicos de la actualidad, generalizan dogmatizando la causalidad morbosa ó teratológica de los crímenes y por tanto, el suicidio, es según aquellos, efecto de enfermedad ó de defectuosa organización [...] El católico ve más allá de esa generación morbosa, un germen pestífero que no pertenece ni a microbios ni a celdillas deformes, es el que engendra primero la duda y después la negación de la inmortalidad del hombre. [Olvera, 1899:475]

La anterior cita nos muestra que el suicidio no sólo era visto por los médicos como consecuencia de una disfunción orgánica, sino como un acto pecaminoso consecuencia de la soberbia propia de las almas atormentadas. Finalmente, y como tercera idea en torno a la enfermedad mental, encontramos que bajo la lógica “degeneracionista”, tan en boga en el siglo XIX y la primera mitad del XX, se consideraba que los sujetos con hábitos como el alcoholismo, el consumo de drogas o de un comportamiento sexual “anormal”, irremediablemente tendrían hijos epilépticos y estos, a su vez, tendrían “imbéciles” que llevarían al consecuente deterioro racial. Bajo la lógica moderna de construir una nación sana y civilizada, el controlar todos estos factores que pudiesen deteriorar la raza se convirtió en prioridad tanto para el porfiriato como para los gobiernos posrevolucionarios [Urías Horcasitas, 2004].

Las mencionadas obras de Usigli, además de mostrarnos lo que podía ser considerado como “síntomas” de locura, nos señalan el tejido social detrás de cada “loco”. De manera nítida, el autor nos muestra a la familia como un actor determinante en la definición de la locura con base en criterios sociales y no clínicos. Marta le dice al psiquiatra que la locura de su hijo es evidente en el sonambulismo y él le contesta que esto no necesariamente implica la presencia de una enfermedad mental. No obstante, ella hace caso omiso frente a las palabras del especialista y le da mayor credibilidad a sus propias creencias y temores. Este tema ha sido ampliamente trabajado por la historiografía de la psiquiatría al señalar que las familias fueron la instancia que se encargó de definir la perentoriedad del encierro psiquiátrico, muchas veces contraviniendo la opinión de los especialistas [Prestwitch 1994; Ríos Molina, 2007:19-22].

En consonancia con el ideal de Usigli de presentar un teatro “nacional” que retratase el contexto histórico, encontramos tanto en *El niño y la niebla* como en *Otra primavera*, la articulación entre conflictos psicológicos y familiares con la dinámica propia del contexto posrevolucionario. En el caso de la segunda obra mencionada, la juventud tenía un sistema de valores distinto al de la generación porfiriana aferrada a las haciendas y a las costumbres rurales. El apego a este sistema considerado como caduco, fue visto por los hijos de Arturo como síntomas inequívocos de locura. Así, el conflicto generacional es

una metáfora de la pugna entre valores y estilos de vida intrínsecos a aquella época: un pasado caduco pero aún presente, y un presente *snob*, cientificista e igualmente represor. En *El niño y la niebla* la revolución aparece como el telón de fondo en el que se justifica el conflicto personal de Guillermo y su esposa: él desea regresar a la capital de donde tuvo que salir por culpa de la revolución y así mejorar su posición económica.

LOS ANTIHEROES EN EL CINE DE ROBERTO GAVALDÓN

La producción cinematográfica de Roberto Gavaldón tuvo lugar en el contexto de la Época de Oro del cine mexicano (1938-1960), periodo que coincide con la obra de directores como Emilio Fernández, Chano Urueta, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez. Si bien la obra de Gavaldón floreció en dicho contexto, sus películas presentan historias, personajes y tramas que lo alejan de esquemas propios del cine ranchero. La principal diferencia es que los espacios urbanos se convierten en el escenario principal, y como protagonista encontramos a la naciente burguesía propia del alemanismo. Por esta razón, dicho director se alejó del cine campirano de mariachis y haciendas para acercarse a las complejidades propias de lo urbano. Los espacios en el cine de Gavaldón tienen lugar en una atmósfera oscura con iluminación nocturna, hasta las escenas que tienen lugar en el día se filman en espacios cerrados. Las luces moldean formas extrañas y rompen la presencia del personaje, lo cual crea un clima fatalista. Dicha característica ha hecho de este director un notable representante de lo que ha sido considerado como el "cine negro", creación de Hollywood y del ambiente cultural posterior a la Primera Guerra Mundial. En dicho género, la oscuridad funcionó como una metáfora del estado de ánimo de la posguerra. Por ello, elementos como la lluvia constante y el humo del cigarro ayudan a crear un lenguaje onírico y a la vez incrementan la profundidad del drama.⁵

Además del espacio urbano como escenario predilecto, el cine de Gavaldón tiene dos características notables. La primera es que marca una distancia con el cine ranchero de su época creando personajes que rompen con estereotipos como el hacendado bondadoso, la mujer buena como sumisa, abnegada, leal y sufridora, el macho capaz de jugarse la vida por honor, la mujer mala como la esposa infiel, la amante o la divorciada. Si bien algunas películas se apegan al melodrama ortodoxo, sus personajes suelen ser sólidos antihéroes tales como mujeres fatales y asesinos a sueldo. Esta distancia hace que la mayoría de sus películas carezcan de un típico final feliz donde el bien vence sobre el mal en un tono reaccionario y pedagógico. La segunda característica del cine de Gavaldón es que no fueron historias

⁵ El cine negro o film noir en México es analizado por Tuñón [2003].

de su autoría, sino que fueron adaptaciones de obras de teatro y literarias signadas por el conflicto psicológico. Por esta razón podemos comprender por qué optó por adaptar *El niño y la niebla*: el interés por reflejar la complejidad psicológica de personajes que no podían ser considerados ni “malos” ni “buenos”. La única excepción es el muy moralista sacerdote-médico, que protagoniza Arturo de Córdova en *Miércoles de ceniza* (1958), quien logra convencer a una elegante mujer propietaria de burdel (María Félix) de que su anticlericalismo, basado en que fue violada por un sacerdote, no debe ser obstáculo para acercarse a Dios y pregonar el amor al prójimo y el perdón. Fuera de esta película, el cine de Gavaldón carece de alguna intención moralizante. *La barraca* (1944), su primera película, es una adaptación de la obra de Vicente Blasco Ibáñez y tiene lugar en un ambiente adverso e injusto donde se hace evidente el peso nocivo de la tradición en una sociedad rural española, donde la idea del campesino bueno por naturaleza se desvanece ante el peso de la envidia y el temor a los desconocidos. *La otra* (1946) es una adaptación hecha por José Revueltas de un cuento del norteamericano Rian James (1899-1953). Es la historia de dos gemelas, Magdalena y María, la primera vive en la opulencia gracias a su capacidad para explotar a los hombres y a que recientemente enviudó, mientras que María —quien parece un dechado de virtudes— vive en un cuarto de vecindad y trabaja en un salón de belleza. Un buen día María decide matar a su hermana y suplantarla para así poder gozar de su suerte. Sin embargo, asumir la identidad de la difunta no sólo implica disfrutar de la riqueza, sino asumir una pena en prisión al descubrirse que Magdalena asesinó a su esposo.

La diosa arrodillada (1947) es también una adaptación hecha por Revueltas de un cuento del escritor húngaro Ladislao Fodor. Es la historia de Antonio (Arturo de Córdova) quien decide romper la relación extramarital que mantiene con Raquel (María Félix), su amante, y serle fiel a su esposa. Con el paso del tiempo, Antonio compra la escultura en mármol de una mujer desnuda y descubre que Raquel fue la modelo, motivo suficiente para reanudar la relación clandestina con el divorcio como compromiso. Después de que la esposa muere, se casa con Raquel y ella descubre que el buen Antonio ha envenenado a su esposa, y frente a esta verdad decide aceptar el amor de un hombre que ha sido capaz de matar por ella. Otra película importante en la filmografía de Gavaldón es *En la palma de tu mano* (1950), basada en un cuento de Luis Spota que igualmente fue adaptada por José Revueltas. El protagonista es Karin, un sofisticado embaucador que adivina el futuro a mujeres adineradas, con la ayuda de su esposa (Carmen Montejó), que trabaja en un salón de belleza, se entera de los secretos de sus clientas. Pese a tener una buena

relación con su ella y parecer un mentiroso inofensivo, Karin se involucra con una mujer a la que puede extorsionar. La esposa lo abandona y él se envuelve en una relación que le despierta la ambición para terminar convertido en un asesino. En este mismo tenor de antihéroes con finales poco convencionales *La noche avanza* (1951), repitiendo el dúo Spota-Revueltas, es la historia de Marco (Pedro Armendáriz), un exitoso jugador de frontón de actitud machista, mujeriego, presumido y arrogante que embaraza a una jovencita aparentemente indefensa (Rebeca Iturbe) al ofrecerle un matrimonio que no cumplirá debido a un compromiso laboral en el extranjero. Después de involucrarse con criminales, apostadores y tratar de robar a una de sus amantes que parecía tener dinero, sube a un avión donde viaja la novia engañada quien se venga dándole un balazo.

Además de José Revueltas, hubo notables escritores que trabajaron con Gavaldón. Por ejemplo, *Macario* (1959), la gran historia del sueño que tiene un indio hambriento antes de su muerte, está basada en un cuento de Bruno Traven y fue adaptada por Emilio Carvallido (al igual que *Rosa Blanca* (1961) y *Días de otoño* (1962)). *El gallo de oro* (1964) fue una historia escrita por Juan Rulfo y adaptada al cine por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y el mismo Gavaldón. Es la historia sencilla de un hombre sumido en la pobreza a quien la suerte le sonrío cuando le obsequian un moribundo gallo de pelea al que cuida para después pelearlo. Goza de amigos y de una mujer bella que lo manipula, pero al final el gallo muere y todos pierden. *La vida inútil de Pito Pérez* (1969), basada en la novela de José Rubén Romero, es uno de los personajes mejor logrados: un alcohólico convencido de serlo con un discurso claro y contundente. Otro ejemplo del antihéroe lleno de contradicciones psicológicas es Laura, la protagonista de su última película *Cuando tejen las arañas* (1977), escrita y adaptada por Francisco del Villar y Vicente Leñero. Es la historia de una joven que crece en una familia tradicional, pregonando elevadas normas morales. Con los años descubre que su padre, a quien admiraba con enfermiza devoción, era homosexual; descubre que la madre le era infiel al padre, que todas sus amigas eran lesbianas y que el hombre que la seduce sólo quiere tener sexo con ella. En un entorno social con estas características ella es considerada "anormal" y después de un estallido de cólera en que le dispara a un hombre, es llevada al manicomio donde recibe electrochoques. Su cordura y retorno a la sociedad tiene lugar cuando acepta las propuestas de su lesbiana amiga.

En las películas arriba mencionadas, que son sólo una muestra de la amplia filmografía de Gavaldón, nos encontramos una propuesta muy similar a la de Usigli llevada a la pantalla grande, a saber, personajes oscuros en ambientes oscuros, urbanos y nocturnos.

EL NIÑO Y LA NIEBLA (1953)

La película en cuestión se apega totalmente al argumento de Usigli, sin embargo, la adaptación de un lenguaje teatral al cinematográfico permite incluir recursos propios de la pantalla grande. Para comenzar, la película no fue ambientada en Durango en 1920, días después de la muerte de Carranza, más bien transcurre en Poza Rica, Veracruz, en el marco de la muy pujante explotación petrolera. Es más, PEMEX recibe los agradecimientos por permitir la grabación en sus pozos. La imponente de las torres de exploración y centenares de hombres trabajando están presentes en las tomas hechas en exteriores. Debido a que muchas de estas escenas son tomas nocturnas, logradas por el escenógrafo Manuel Fontanals, sobresalen las llamaradas de fuego que salen de las torres petroleras e iluminan la noche. Esta imagen de las petroleras puede tener dos lecturas. Por una parte es una oda a la expropiación petrolera cardenista, similar a la puesta en escena en *Rosa Blanca* (1961). No obstante, *El niño y la niebla* fue realizada en pleno contexto alemanista, es decir, cuando las reformas de Lázaro Cárdenas eran fuertemente cuestionadas.⁶ Por ello, también se podría afirmar que la elección de las petroleras como escenario para una trágica historia signada por el suicidio y la locura representó la tragedia que para la emergente burguesía mexicana significaron las medidas cardenistas como la expropiación petrolera, la reforma agraria y la educación socialista.

El fuego de las petroleras es un elemento metafórico constante en la película. La primera escena es un incendio nocturno. Marta y su hijo Daniel están en casa divisando el fuego. Un joven vecino le dice a Daniel que un accidente tuvo lugar en el pozo donde labora Guillermo. Marta le prohíbe ir pero Daniel desobedece y corre para ver a su padre salir como héroe en medio del fuego. Marta dice que vio en los ojos de su hijo la misma fascinación que su madre sentía por el fuego. Mientras el niño regresa, Marta teje una prenda que jamás terminará, ya que la desbarata una vez avanzada para comenzar de nuevo. Esta imagen de la mujer que teje lentamente la encontramos en varias películas de Gavaldón, en *Cuando tejen las arañas* (1977) hace alusión a la mujer que poco a poco se encargó de generar las circunstancias ideales para que la protagonista llegara a vivir a su casa y cambiara su moralismo convencional para iniciar una relación afectiva con alguien de su mismo sexo; y *La noche avanza* concluye con la misma analogía del tejido lento, silencioso y perfecto de las arañas.

Al igual que en la obra de teatro, Daniel tiene un “temperamento nervioso”. En la película padece de miedo a la oscuridad y debe dormir con la luz prendida porque la combinación del fuego de las petroleras y las ramas

⁶ Para ver los cuestionamientos al gobierno cardenista véase Niblo [2008:161-210].

de los árboles generan sombras que lo alteran. Al verlas, le dice a la madre: “me molestan, no se quedan quietas, toman formas horribles”, por eso tiene que dormir con la luz encendida. Por su parte, el padre le enseña a Daniel matemática y poesía, recordándole una y otra vez que no es fuerte y debe evitar cualquier esfuerzo físico. Para Marta, su hijo tiene que hacer ejercicio y cuando sus amigos lo invitan a nadar él sigue su consejo y se lanza al agua al punto de casi ahogarse viviendo instantes de pánico. Nuevamente vemos en él un carácter “impresionable”. Un maestro los visita y dice que Daniel es un muchacho “muy extraño”, es muy “sensitivo” y “fácil de herir”. Cuando el maestro dice que tiene aciertos “casi geniales”, la madre se enoja y le dice que su hijo es una persona totalmente normal, “como todos”. Esta caracterización cinematográfica de Daniel, aderezada con más adjetivos que la obra de teatro, nos acercan al “carácter nervioso” que apareció en la psiquiatría mexicana en las últimas décadas del siglo XIX. Tanto las mujeres como los niños por su constitución “débil” eran propensos a enfermar de los nervios, esto quiere decir que podían ser fácilmente impresionables al ser expuestos a actividades físicas o intelectuales que resultaran extenuantes, precedente obligatorio para la histeria [Ríos Molina, 2008:85-89].

En medio de una de las acaloradas discusiones que tienen Guillermo y Marta, donde ella le recuerda lo fracasado que ha sido en su vida profesional y él le dice que es una histérica que no ha querido a nadie ni al hijo antes de nacer, observamos que Daniel baja las escaleras en estado de sonambulismo. Al igual que en la obra de Usigli, esta escena es como un repique de campana que señala la inminente presencia de la locura.

Al siguiente día, Marta recibe la noticia de que su madre se ha puesto muy enferma y es necesario ir a la Ciudad de México con urgencia. Este hecho le permite a Gavaldón filmar una serie de escenas que no forman parte de la pieza teatral: la entrevista con el psiquiatra y la fiesta de disfraces. Marta aparece a las puertas del imponente Manicomio General La Castañeda. Ingresamos y la vemos caminando por las escaleras del edificio principal en compañía de un médico. Él le advierte que la imagen de la madre le impresionará: “Estos pacientes viven muchos años”. Marta sugiere la eutanasia pero el médico no acepta indignado. ¿Qué ocurrió? El médico explica: “existe en los pirómanos un complejo de culpabilidad. Quizá esa manía de quemar todo y hasta a ellos mismos, tenga el sentido místico de purificarse por las llamas de esa culpa que se han inventado”. Pero este no había sido su primer ingreso, diez años atrás fue encerrada porque incendió su propia casa en estado de sonambulismo. Frente a lo que considera la locura inminente del hijo, Marta le confiesa su historia al psiquiatra en medio de un histérico llanto. Comienza por decir que su miedo fue tener un hijo que llegara al manicomio. Los hombres la recha-

zaban cuando se enteraban que era la hija de una loca, razón por la que eligió ocultar su herencia como un pecado.

Mauricio aparece en la película en un marco cronológico totalmente distinto al de la obra de Usigli. Este hombre había sido el prometido de Marta antes de que ella conociese a Guillermo. Una noche la invita a una fiesta de disfraces. Esta escena es significativa en la película, ya que integra un elemento con una fuerte connotación simbólica: la relación entre máscara y locura. Marta se interesa particularmente en una máscara que consta de diferentes cabezas pequeñas, todas con una expresión distinta. En un espacio de máscaras, donde todos ocultan su verdadera identidad, es donde Marta decide contarle a Mauricio que ella no puede tener hijos, razón por la que él da por terminada la relación. En la puerta, en medio del despecho, aparece Guillermo, quien le manifiesta el profundo amor que sintió por ella sólo viéndola de lejos. Esa noche la madre incendia la casa y Marta decide irse con este hombre de quien quedó embarazada. A partir de ese momento —le dice al psiquiatra— “inició el terror, la angustia de traer al mundo un hijo que tarde o temprano terminaría en este manicomio”. Mientras dice esto observa por la ventana una fila de niños caminando por los corredores del psiquiátrico. El médico la observa y escribe en el expediente: “angustia continua”. Ella narra que jamás ha tenido un minuto de paz desde entonces. No podía dejar de observar a su hijo una y otra vez buscando los signos de locura: “si reía demasiado o temblaba, si lloraba mucho, creía que ya había llegado el momento”. La extremada inteligencia del hijo le preocupa, razón por la que lo insta a las actividades físicas. Esto se debe a que su hermano había sido considerado genio a los 15 años y a los 20 estaba en el manicomio. Como síntoma definitorio, ahora aparecía el sonambulismo. El médico trata de decirle que este síntoma no es más que un desequilibrio afectivo y no era algo que debiera generar temor, pero para ella eran manifestaciones incuestionables de locura. Este hecho nos muestra que este “síntoma” era una prueba irrefutable de locura, aún frente a la opinión contraria del psiquiatra. Esto nos acerca a la relación entre saber científico y saber popular de la enfermedad mental, donde el último desempeña un papel notable a la hora de definir quién padece de una afección mental.

Después de diez años y de regreso a Poza Rica, Marta se encuentra con Mauricio, quien ahora es un ingeniero enviado en busca de Guillermo para comprobar que en verdad ha inventado una nueva barrena que traerá eficiencia a la empresa. Esta relación tiene una connotación distinta a la que se presenta en la obra de Usigli. En el teatro es una relación de amantes, con un toque de cinismo por parte de ambos, evidente desde un principio, pero en la película es el reencuentro con el verdadero amor: ingrediente fundamental en el melodrama. La presencia de Mauricio en la película, quien jamás se

ha casado al no poder olvidar a Marta, es el catalizador para que ella le pida el divorcio a su esposo. La posibilidad de regresar a la ciudad en calidad de gerente de una empresa, es la posibilidad para que la pareja pelee de nuevo y él le diga que todo lo que ha logrado ha sido gracias a los desplantes y maltratos de ella que han funcionado cual motores para su superación.

Cuando ella queda a solas escucha el sonar del piano mientras observa el fuego por su ventana, lo que desencadena un breve episodio psicótico. En ese momento llega a buscarla Mauricio y hablan fuera de la casa. Ella le pide que “hunda” al esposo y que diga que su invento es inútil, pero la rectitud de Mauricio se lo impide. En ese momento ven a Daniel en estado de sonambulismo del otro lado de la puerta. La madre entra y le dice que el padre es malo y la maltrata, pidiéndole que le haga caso a ella y odie al padre. A la mañana siguiente el hijo presenta comportamientos agresivos con el padre y ella lo observa con satisfacción a la distancia. Cuando se acerca a la madre, Daniel le pide un trato de bebé y le cuenta sus pesadillas. Al siguiente día se discute una y otra vez lo referente al divorcio, con violencia física en presencia del niño. Esa noche Marta sube por su hijo, le ordena levantarse y le da un arma. Apunta contra la espalda del padre, pero se da un balazo y se escucha el grito de Guillermo.

En la escena siguiente Marta le explica a su esposo la razón del suicidio: “porque estaba loco. Te lo dije y no me creíste. Es mejor muerto que en el manicomio porque tu no sabes qué es el manicomio: es la más cruel de todas las tumbas”. Ella mira el fuego de las torres petroleras y dice haberse quitado el fantasma de la locura, “esa maldita estirpe” y no volver a sentir ese miedo que nunca la dejó vivir. En ese momento entra en un episodio psicótico en el que ve de nuevo la máscara de la locura y escucha el piano.

El psiquiatra sale de la casa. En el rostro de ella se ve la sonrisa de quien espera al hijo que se fue a estudiar a México y regresará pronto. El médico dice:

Usted no sabe lo que es el miedo de esos enfermos. Es algo espantoso, una sensación atroz como una descomposición del alma, un horrendo vacío del pensamiento y el corazón. Seguramente toda su vida actuó bajo la presión de ese miedo y lo que ustedes llaman locura es casi siempre un alivio para ellos. Como en el caso de su esposa y el suicidio de su hijo cuando decidió entrar inconscientemente a esa niebla del alma que le hace olvidar todo y que le da paz cercana a la felicidad. Así es que en el caso de ella, la ciencia es poco lo que puede hacer.

Por esta razón sugiere “humanidad y amor”. El esposo cree que él no logró comprenderla y ahora debe estar a su lado... con humanidad y amor.

CONSIDERACIONES FINALES

Al inicio de este ensayo propusimos realizar una lectura en la que se triangulara el análisis tanto de la obra de teatro como de la película *El niño y la niebla* con los referentes en torno a la locura que en ambos se manejaron. Dicha propuesta partió del presupuesto de que algunas películas y obras de teatro fueron espacios en los que se plasmaron ideas, valores, prejuicios y temores sociales en torno a las enfermedades mentales. Por lo tanto, el análisis de dicho simbolismo con relación a la locura en espacios cinematográficos y teatrales es una sugerente ruta analítica para acercarnos a la relación entre la sociedad y las psicopatías.

Después de haber descrito el contexto teatral, cinematográfico y los contenidos de *El niño y la niebla* es posible llegar a varias conclusiones de orden general. Por una parte, ambas producciones obedecían a un interés propio de sus contextos, a saber: construir personajes cuya complejidad psicológica hacía imposible clasificarlos como “buenos” o “malos” y, además, elaborar historias en contextos urbanos donde la clase media emergente fuese la protagonista. Por otra parte, tanto para Usigli como para Gavaldón, la complejidad psicológica llevada al melodrama se convirtió en enfermedad mental. En consecuencia, se llevaron a escena tres fenómenos: 1) Las definiciones de locura estaban mediadas por el saber psiquiátrico lo cual es evidente al usarse el sonambulismo, el suicidio, el temperamento nervioso y el degeneracionismo como referentes científicos empleados por la sociedad para comprender a los sujetos considerados como “anormales”. 2) Pese a que la definición de locura estaba mediada por un lenguaje y referentes médicos, la construcción de su significado estaba determinada por criterios culturales. Son numerosas las escenas en que el médico explica que lo que es considerado por las familias como síntoma de locura no lo es; sin embargo, los actores hacen oídos sordos a las palabras del especialista y le dan más peso a sus propias ideas que a las explicaciones del psiquiatra. 3) Las obras en cuestión nos narran, por una parte, el tejido social alrededor de una psicopatía, resaltando el papel tan relevante de los patrones culturales en la definición del encierro y, por otra parte, la importancia del miedo a la locura en la configuración de redes de socialización y patrones de comportamiento frente al “loco”. Si el terror de enloquecer era considerado como un verdadero infierno, alejarse de la locura era una especie de obsesión liberadora para las almas temerosas.

BIBLIOGRAFÍA

Argudín, Yolanda

1985 *Historia del teatro en México desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, México, Panorama Editorial.

Beardsell, Peter

2002 *Teatro para caníbales. Rodolfo Usigli y el teatro mexicano*, México, Siglo XXI.

De la Fuente, José Luis

2003 "Rodolfo Usigli busca la verdad: Ensayo de un crimen, antecedente policiaco mexicano", en *AlterTexto*, vol. 1, pp. 89-115.

Del-Río, Marcela

1993 *Perfil del Teatro de la Revolución Mexicana*, Nueva Cork, American University Studies, Ser. 22, Latin American Literature.

De los Reyes, Aurelio

1996 *Cine y sociedad en México, 1896-1930*. 2 Vols, México, UNAM-III.

Espinasa, José María

2005 "Roberto Gavaldón: las intensidades elegidas", en Vega Alfaro, Eduardo de la, *Roberto Gavaldón, director de cine*, México, Editorial Océano, pp. 85-123.

Foucault, Michel

1977 *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI.

Gabard, Krin y Glen Gabard

1987 *Psychiatry and the Cinema*, Chicago, Chicago University Press.

García Riera, Emilio

1975 *Historia documental del cine mexicano*, Ed. Era, tomo V, pp. 191-192, (1972).

Gay, Peter

2007 *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Barcelona, Paidós, Literatura, pp. 181-185.

Gudiño Cejudo, María Rosa

2009 *Campañas de salud y educación higiénica en México, 1925-1960: del papel a la pantalla grande*, Tesis Doctoral en Historia, México, COLMEX.

Kracauer, Siegfried

2004 *From Caligary to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Nueva Jersey, Princeton University Press.

María y Campos, Armando de

1956 *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

Mino Gracia, Fernando

2007 *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, México, UNAM.

Niblo, Stephen R.

2008 *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción*, México, Ed. Océano.

Olvera, José

1899 "Algunas palabras sobre el suicidio", en *Gaceta Médica de México*, xxxvi, núm. 19, pp. 474-485.

Pacheco, José Emilio

1979 "Rodolfo Usigli: la indignación y el amor", prólogo a *Tiempo y memoria en conversación desesperada*, UNAM (Textos de Humanidades).

Prestwitch, Patricia

1994 "Family Strategies and Medical Power: "Voluntary" Committal in a Parisian Asylum, 1876-1914", en *Journal of Social History*, xxvii, 4, pp. 799-818.

Ríos Molina, Andrés

2008 "Locura y encierro psiquiátrico en México. El caso del Manicomio La Castañeda, 1910", en *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 6, enero-junio, pp. 73-90.

2007 *La locura durante la Revolución mexicana. Los primeros años del Manicomio General La Castañeda*, Tesis Doctoral en Historia, México, COLMEX.

2005 "La Loca and Manicomio. Representations of Women Insanity During the Golden Age of Mexican Films", en *Journal of International Women's Studies*, vol. 7, núm. 4, pp. 209-221.

2004 "Locos letrados frente a la psiquiatría mexicana a inicios de siglo xx", en *Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría*, VI:2, pp. 17-35.

Schmidhuber, Guillermo

1992 *El teatro mexicano en ciernes, 1922-1938*, Nueva York, P. Lang

Sheridan, Guillermo

1985 *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE.

Solin, Pierre

2005 "El cine, reto para el historiador", en *Istor. Revista de Historia Internacional*, año V, núm. 20, pp. 11-35.

Torres, Vicente Francisco

2003 *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, México, Conaculta.

Tuñón, Julia

2005 *Cuerpo y espíritu. Médicos en el celuloide*, México, Secretaría de Salud.

2003 "Un "melo-noir" mexicano: *El hombre sin rostro*", en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 17, pp. 40-57.

2000 *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía.

1998 *Mujeres de luz y de sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*, México, COLMEX, Instituto Mexicano de Cinematografía.

Urías Horcasitas, Beatriz.

2004 "Degeneracionismo e higiene mental en el México posrevolucionario (1920-1940)", en *Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría*, vol IV, núm. 2, pp. 37-67.

USIGLI, Rodolfo

1980 *Ensayo de un crimen*, México, Terranostra.

1963 *Teatro completo*, Vol. 1-4, México, FCE.

Veiva Romero, Fernando Carlos

1990 *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli*, México, Universidad de Guadalajara.