

RECURSOS ANALÓGICOS EN PSICOTERAPIA (II). EL CINE

Manuel Villegas y Pilar Mallor
centroitaca@gmail.com

This article explores the possibility of resorting to certain titles of films to develop an understanding of the basic concepts of the theory of moral development in a didactic way. Refers, also, to the possibility of using the cinematographic resources with other many therapeutic purposes and suggests some general criteria for that application.

Keywords: movies, theory of moral development, narratives, analogy, psychotherapy

INTRODUCCIÓN

El neologismo “cinematógrafo” consiguió, en su día, describir exactamente el concepto al que quería designar: “dibujos o imágenes en movimiento” (kinema movimiento; grafo imagen). Este invento de finales del XIX no nacía, sin embargo, con ninguna intención narrativa, capaz de sustituir o coexistir con otras modalidades artísticas o de entretenimiento, como el teatro o la literatura (los propios hermanos Lumière no le veían ningún futuro), sino simplemente como una aplicación tecnológica de la fotografía. Pero a los pocos días de su presentación en público, empezaron a entrecruzarse sus múltiples aplicaciones expresivas, desde el documental al pequeño relato estructurado en función de una secuencia argumental. Este ingenio tecnológico pronto se convirtió en la base de una nueva industria, la cinematográfica, que fue dando pasos de gigante, introduciéndose en el mundo del espectáculo, primero en su modalidad silenciosa, el cine mudo, y luego, ya en la tercera década del siglo XX, el cine sonoro con la introducción de la voz o la música en el entramado de la construcción filmica, momento que evoca precisamente Michel Hazanavicius, en “*The Artist*” (2011).

Durante todo este tiempo, hasta nuestros días, el cine se ha ido convirtiendo en el llamado “séptimo arte”, hasta el punto de poder ser considerado como un género propio, que viene a completar otras formas tradicionales de expresión artística, superando en potencial expresivo a la propia ópera, que era concebida por Wagner como el espectáculo total. Desde esta nueva modalidad técnica y expresiva,

el cine ha sido capaz de reeditar en un nuevo formato, numerosos géneros literarios, como el drama, la comedia, la épica, la historiografía o la novela, adaptando al nuevo lenguaje expresivo muchas de las creaciones literarias ya existentes, o posibilitando la construcción de otras, totalmente nuevas y adaptadas a las particularidades del lenguaje cinematográfico.

Este nuevo lenguaje expresivo utilizado por el cine permite, entre otras cosas, y gracias al poder de las imágenes, condensar en menor tiempo, el máximo de significado, como postulaba Freud (1900) para los sueños. La integración de la imagen en el relato posibilita sustituir funciones importantes de la palabra en los textos escritos, supliendo, por ejemplo, la necesidad de la recreación literaria del escenario, la caracterización de los personajes, la expresividad de los gestos y los rostros, la señalización de las secuencias temporales, etc. Con ello se consigue poder reducir un relato, por muy complejo o extenso que sea, a un formato audiovisual de breve duración, al alcance de cualquier tipo de público. La posibilidad, además, de acceder fácilmente a estos productos cinematográficos, a través de formatos almacenados en soportes físicos o electrónicos, pone al alcance de la mano de la mayor parte de la población un amplísimo catálogo de títulos.

El arsenal cinematográfico para usos terapéuticos

Si nos planteamos el uso que podemos hacer de estos recursos en psicoterapia, la cuestión se orienta a los criterios con los que construir un catálogo con fines terapéuticos. Que nosotros sepamos no existe tal catálogo y eso por muchas razones:

- La inmensidad del universo de productos cinematográficos.
- La infinidad de criterios con que podría estar confeccionado (por ejemplo cine sobre relaciones de pareja, problemas familiares, actitudes personales o colectivas resilientes, situaciones psicosociales generadoras de problemas relacionales y emocionales, temática psiquiátrica, etc.).
- La imposibilidad de reducir con frecuencia una película a una sola temática, a la vez que la posibilidad de utilizar diversas de sus escenas o personajes para otros fines que los inicialmente previstos.
- La multiversidad de lecturas a las que puede ser sometida siempre una obra, más allá de su intención original.

En definitiva, que si tal catálogo de películas con posibles aplicaciones terapéuticas no existe, se debe más a una dificultad intrínseca a la labor de escoger criterios de clasificación, que a la falta de voluntad de los posibles profesionales interesados en ello. Un catálogo que pretendiera cierto grado de exhaustividad, no sólo debería estar renovándose o actualizándose continuamente, sino que no conseguiría probablemente un acuerdo unánime entre sus usuarios. Esto no impide, sin embargo, que pueda intentarse la confección de catálogos de alcance limitado, donde, partiendo del supuesto que “ni son todos los que están, ni están todos los que son”, puedan referirse debidamente una serie de títulos básicos capaces de cubrir

determinadas áreas temáticas. Imaginemos, por ejemplo, el tema de la pérdida de un hijo o un hermano (*La habitación del hijo, Gente corriente*), la problemática en la relación de pareja (*Secretos de un matrimonio, ¿Quién teme a Virginia Wolf, Revolutionary Road*); las consecuencias de determinados estilos educativos sobre los hijos (*La cinta blanca*); o hasta la empatía (*La vida de los otros*), generada por el solo hecho de escuchar a los otros atentamente, aunque sea para espiarlos. Tales elencos podrían además ser actualizados y documentados constantemente por los propios creadores del mismo o sus usuarios al estilo *Wikipedia*.

Nuestra selección

De acuerdo con cuanto llevamos dicho, cualquier criterio con que se plantee una selección de títulos para su utilización en psicoterapia será necesariamente limitado en función de su dominio o alcance. En nuestro caso el criterio que nos ha guiado es el que hemos seguido recientemente a lo largo de la exposición del modelo del desarrollo moral en el libro “El error de Prometeo. Psicopatología del desarrollo moral” (Villegas, 2011), a saber: la exposición de las diversas modalidades de regulación moral, ilustradas con escenas o argumentos de películas, referidas brevemente a este propósito, entre ellas: “La decisión de Sophie” en referencia a la naturaleza moral de la acción humana; “Camino” para hablar de la lucha desigual entre anomía y heteronomía, cuando ésta viene avalada, además, por el peso de una creencia religiosa; “La balada del Narayama”, como claro exponente, también, de la regulación heteronómica respecto a las costumbres ancestrales de una cultura y de la sacionomía vinculante oblativa en las relaciones materno-filiales; o la plasmación de la regulación sacionómica complaciente en la película coreana “Time”; o bien la película “Te doy mis ojos”; como paradigma de la sacionomía vinculante dependiente y de la dinámica de la violencia doméstica. En el lado opuesto, “Billy Elliot”, como paradigma de la fuerza de decisión basada en la conexión profunda con la anomía y su legitimación; o, finalmente, “Mi vida sin mí” o “Invictus”, como ejemplos de autodeterminación frente al destino, algunos de los cuales comentaremos en este artículo.

Siguiendo este criterio hemos organizado nuestra exposición en base a los criterios que nos han servido para estructurar el modelo del desarrollo moral:

- La dimensión evolutiva
- La dimensión estructural
- La regulación prenómica
- La regulación anómica
- La regulación heteronómica
- La regulación sacionómica
- La regulación autónoma

LA DIMENSIÓN EVOLUTIVA

Debido al *tempo* característico que impone el cine en su formato breve y condensado, resulta muy difícil que una película pueda mostrar el desarrollo de un proceso tan complejo, como es el del ciclo de toda una vida. La película germano-coreana del 2003, dirigida por Kim Ki-Duk, titulada “*Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*” pretende precisamente esto, aunque desde una perspectiva circular del tiempo. Las cuatro estaciones del año, le sirven a Kim Ki-Duk para expresar a través de su sucesión las fases de la vida, la niñez, la juventud, la edad madura y la vejez, que cierra el ciclo dando paso a la reaparición de la primavera, en forma de otro niño que reinicia la secuencia. La perspectiva budista y taoísta, particularmente evidente en el escenario naturalista de fondo y la omnipresencia del agua, sirve de marco al desarrollo de la historia, pero no deja de ilustrar la importancia psicológica de los momentos evolutivos de la vida. Es por esta razón que, a pesar de los límites del modelo conceptual de referencia, la hemos escogido como representativa de la dimensión evolutiva del modelo de desarrollo moral.

La historia presenta a un viejo monje budista que vive en una ermita flotante, rodeada de montañas y su discípulo, un niño de ocho años que comparte su vida y alojamiento. Con el transcurrir de las estaciones, cada una con su cromatismo y su simbología, el joven discípulo crece y madura. La película muestra el descubrimiento del amor y sus consecuencias negativas, según el budismo: el joven abandona la ermita a la que vuelve años después, desesperado, tras haber asesinado a la esposa. Su maestro le devolverá la paz. La vida continúa. Una serie de animales que aparecen tienen caracteres simbólicos. La tortuga es el símbolo del ciclo eterno de la vida. El gallo símbolo de la juventud entusiasta queda atrapado por la lujuria que forma parte del deseo de poseer. El gato de la adultez independiente y perezoso necesita asumir el hábito de la contemplación (por eso su cola servirá de pincel). La vejez sofisticada, representada en la serpiente, abandona la barca cuando el monje muere y va al templo a aguardar el nuevo ciclo de renacimiento..

A pesar, o, precisamente, a causa de su sencillez argumental, el film da pie a contemplar todo el ciclo evolutivo vital. Aunque mediatizado, como hemos dicho, por la cosmovisión budista, no dejan de poder observarse los sucesivos momentos evolutivos, a partir de los cuales se forman los distintos sistemas de regulación moral.

La primavera nos presenta la eclosión de la *fase anómica*, donde la espontaneidad amorosa del niño se manifiesta en toda su naturalidad. La relación que el niño-monje establece con los seres de la naturaleza, es objetual: igual que juega a perseguir mariposas que nunca alcanza, consigue inmovilizar a un pez, una rana y una serpiente, atándolas a una piedra. Esa acción egocentrada carece de empatía con sus víctimas hasta que el monje adulto se lo hace experimentar de forma directa: por la noche, mientras el niño duerme, el maestro le ata una piedra a la espalda. A la mañana siguiente, el niño se da cuenta al despertarse que le cuesta levantarse a causa

de la piedra. Y le pide que le libere de ella, dando lugar al siguiente diálogo:

Maestro: *¿Te atormenta?*

Niño: *Sí, maestro.*

M: *¿No hiciste lo mismo con el pez?*

N: *Sí, maestro.*

M: *¿No hiciste lo mismo con la rana?*

N: *Sí, maestro.*

M: *¿No hiciste lo mismo con la serpiente?*

N: *Sí, maestro.*

M: *¡Ponte de pie! ¡Camina!*

N: *¡No puedo, es demasiado pesada!*

M: *¿Cómo crees que se sienten el pez, la rana y la serpiente?*

N: *No me he portado bien.*

M: *Ve a buscar a todos los animales y quítales las piedras. Entonces, yo te la quitaré a ti. Pero si alguno de los animales, el pez, la rana o la serpiente, ha muerto, llevarás la piedra en tu corazón para siempre.*

En estas últimas palabras del niño y del maestro, se da a entender la formación de la conciencia *heteronómica*, el reconocimiento del pecado y la aparición de la culpa.

El verano, con todo su esplendor vital, constituye un símbolo inequívoco de la juventud, época de eclosión de la *regulación sacionómica* por excelencia, con el despertar del amor erótico. Dos mujeres (madre e hija) llegan al monasterio. La hija está enferma, el maestro acepta cuidar de ella y la madre la deja. El discípulo se siente atraído por la joven, pero es demasiado tímido. Con el pasar de los días, ambos se conocen y mantienen una relación a escondidas. Sin embargo, son descubiertos por el maestro, quien lleva a la hija de vuelta con su madre. El discípulo decide huir del monasterio, para casarse con ella. Años después, el maestro vuelve a dar cobijo al joven monje que huye de la policía, llevando consigo todavía el cuchillo con el que ha asesinado a la esposa por celos. Movido por la ira, intenta quitarse la vida, cubriendo sus ojos, oídos, boca y nariz en un ritual de suicidio. El maestro lo impide, diciéndole que no será tan fácil como lo hizo con su esposa y le impone un ritual de contención consistente en tallar los caracteres chinos de un sutra budista, hasta que llega la policía y se lo lleva.

Maestro: *Que hayas podido asesinar fácilmente no significa que puedas quitarte la vida fácilmente. Toma tu cuchillo y talla todos estos caracteres. A medida que los talles, se irá borrando el rencor de tu corazón.*

Después del arresto del discípulo el maestro se prepara para el viaje definitivo en la barca que lo llevará aguas allá hasta la muerte, en un acto de autoinmolación. Es el otoño de la vida, que prepara el renacimiento del ciclo. Las aguas heladas del lago en el invierno sirven al discípulo, ahora ya rehabilitado, de suelo para volver andando sobre ellas al pequeño monasterio, donde va a convertirse en maestro para

una nueva generación que dará lugar a la nueva primavera. En ese tiempo el monje tiene que pasar por la experiencia de expiar sus pecados e integrar el sentido de la vida, una especie de proceso hacia la autonomía. De este modo, toda la experiencia vital se resume en un proceso comprendido en el ciclo temporal de las cuatro estaciones y vuelta a empezar.

En este periplo vital, sin embargo, se echa de menos la presencia de la socionomía oblativa. La socionomía se halla representada en su dimensión complaciente y vinculante dependiente por el joven monje que se enamora y llega a matar a la mujer por la posesividad de los celos; pero no aparece la oblatividad en las relaciones. Los sacrificios que se relatan en el transcurso de la película tienen un carácter expiatorio o purificador, pero no una trascendencia altruista. Tal vez por esto, las mujeres aparecen sólo de una forma tangencial al argumento de la película, como pretexto de lo que les sucede a los monjes varones. El argumento no da pie a la manifestación del amor dadivoso y entregado, propio de la oblatividad, al amor entendido como “agapé”, característico del amor maternal e incluso, en ocasiones, esponsal. La filosofía de la película se enmarca en una estricta concepción budista, donde la salvación consiste en la liberación del deseo y la desvinculación del apego. Se trata de “monjes” en el sentido etimológico de la palabra (*monachus*) “solos”. En realidad la aparente autonomía del monje adulto no es tal, si no autosuficiencia respecto a su sustento y a su equilibrio interior, que culmina en la autoinmolación con que se “cierra” el ciclo de la vida.

LA DIMENSIÓN ESTRUCTURAL

Para ilustrar la dimensión estructural hemos escogido dos películas, la primera orientada a evidenciar el conflicto estructural, representado por distintos personajes, encarnación, cada uno de ellos, de una estructura de regulación dominante, no integrada con la del otro. La segunda, representante de un conflicto interno entre diversas estructuras de imposible integración que desemboca en un final trágico.

El conflicto exterior

Para ejemplificar la primera condición de conflicto estructural, proveniente de una situación externa al sistema de regulación moral predominante, nos hemos fijado en *Deliciosa Martha*, film alemán, dirigido por Sandra Nettelbeck (2000), del que existe un *remake* americano titulado, entre nosotros, “*Sin reservas*” (2007), dirigida por Scott Hicks, que es la versión que hemos podido visionar. El argumento de la película nos habla de una mujer llamada Marta, chef de cocina en un restaurante. Maniática y perfeccionista con el mundo que le rodea, vive solitaria, única y exclusivamente para la cocina, donde alcanza grados de virtuosismo y alta sensibilidad, pero carece prácticamente de vida personal y social. Un día tendrá que hacerse cargo de su sobrina huérfana, y el mundo que hasta ahora controlaba, empezará a derrumbarse delante de sus narices, más aún cuando en su cocina

contratan a otro chef, un italiano lleno de vida y buen humor, y que entrará en la vida de nuestra protagonista de la forma más inesperada.

La dinámica relacional del film se construye en el seno de un triángulo. El primer elemento del triángulo está constituido por la protagonista, Marta, la cocinera, que vive satisfecha y cerrada en un mundo profesional de reconocimiento y éxito, pero celosamente protegido frente a cualquier intromisión emocional que pudiera perturbarlo. La relación de Marta con la gastronomía, que en ciertos momentos puede evocar otras películas como *El festín de Babette* (1987) o *Chocolat* (2000), no constituye, sin embargo, la intencionalidad del film. Este mundo de sensibilidad centrado en sí mismo y suficiente por sí mismo, regulado estrictamente por una heteronomía socialmente aceptada, es el contexto o, si se quiere, el pretexto para presentar al personaje que va a tener que enfrentarse con otras dimensiones de sí misma con las que nunca se ha encarado todavía.

Toda la organización y sentido de su vida se tambalea cuando aparece el segundo elemento del triángulo, su sobrina, hija de una hermana suya, soltera, que ha quedado huérfana, a la muerte de ésta. Después de varios intentos infructuosos de localizar al padre, Marta debe hacerse cargo de la menor. De este modo aparece en su vida, de repente, una niña con todo un mundo infantil en plena ebullición y con un problema de un duelo traumático sin resolver. Las necesidades prenómicas y anómicas de la niña ponen a Marta en la tesitura de tener que hacerse cargo de regularse a sí misma para poder entrar en sintonía con la niña y de ser capaz de satisfacer sus legítimas necesidades. Esta situación desestabiliza fuertemente los hábitos y rutinas de su vida personal y laboral, hasta el punto de interferir notablemente en su vida profesional, poniéndola en riesgo inminente.

Esta situación, precisamente, da lugar a la aparición del tercer elemento del triángulo, el cocinero italiano. Las dificultades de Marta para cumplir con su trabajo de forma plena a causa de su dedicación vacilante entre la niña y la cocina, llevan a la dirección del restaurante a contratar un nuevo cocinero, de origen italiano. Este personaje, de carácter abierto y espontáneo, constituye la antítesis de la meticulosa Marta, pero pronto consigue ganarse con su simpatía y su saber hacer natural en los fogones, tanto al personal de la cocina, como a la propia sobrina de Marta. Inicialmente Marta ve al cocinero italiano como un enemigo que intenta usurparle el puesto, pero con el tiempo llega a convertirse en facilitador de su relación con la sobrina y promotor de un cambio en su regulación moral, que implicará el desarrollo de la socomonía en todas sus dimensiones. Marta y el cocinero terminan por hacerse cargo de la niña, como pareja, y abrir su propio restaurante, símbolo de una mayor autonomía.

El conflicto interior

La segunda de las películas, la hemos escogido para representar un conflicto estructural interior. Lleva por título *La segunda piel*. También en esta película de

Gerardo Vera (1999), se forma un triángulo, pero esta vez constituido por un matrimonio, el de Elena y Alberto, y el amante del marido, Diego, como tercer elemento. La mujer trabaja en una empresa de litografías, el marido en una empresa aeronáutica y el amante es médico. Ya desde el inicio de la película la mujer sospecha la existencia de alguna aventura amorosa del marido, al descubrir una factura de un hotel en su chaqueta.

Elena espera que Alberto le diga algo, pero él actúa como si no hubiera pasado nada. En el contexto de una cena romántica, la mujer le plantea la existencia de algún problema sexual, pues hace mucho que no tienen relaciones, incluso ha comprado un libro sobre la práctica sexual en parejas de larga duración, pues cree que el aburrimiento ha podido hacer mella en ellos. Se ha planteado la posibilidad de ir al psicólogo, pero Alberto lo descarta, considerando que toda relación pasa por diferentes rachas. Mientras tanto se hace manifiesta para el espectador la existencia de la relación de Alberto con Diego, que están intensamente enamorados. Las investigaciones de Elena son por el momento infructuosas. Alberto se ve llevado a mentir a todo el mundo, a causa de su doble vida: a su mujer, por descontento, pero también al amante a quien le dice que vive solo y no le quiere enseñar su casa excusándose con temas del trabajo, en vez de explicarle que tiene que volver a casa con su mujer y su hijo. Ya en ese momento se hace explícito el conflicto entre regulación anómica, el eros desenfrenado hacia el amante, y la heteronómica, el deber como esposo y padre.

Como suele suceder en esos casos, Elena se plantea que a lo mejor ella es la culpable de que la relación no funcione, que a lo mejor su marido ya ha perdido interés por su físico y decide cambiar de aspecto y se tiñe el pelo, quiere reconquistarlo y hacer el amor con él, pero inútilmente puesto que él sabotea todos sus intentos. Evita la comunicación, niega que necesiten ayuda, que tengan un problema y encima le reprocha a ella que siempre tiene que hacerse lo que ella quiere. Elena no puede más y le dice que ha visto la factura del hotel y que le diga quién es ella. El le miente admitiendo que ha existido otra mujer, pero que no significa nada para él y que no volverá a ocurrir.

Sin embargo la relación con el amante persiste y se intensifica cada vez más. En ocasión de un congreso de medicina al que asiste Diego, Alberto lo visita. Diego le presenta a sus compañeros de trabajo y, entre ellos, a su mejor amiga, se muestra espontáneo, sin disimulos, sin esconderse de esta relación puesto que la ha elegido y le dan igual los comentarios de los demás. En cambio para Alberto esta situación es embarazosa:

“ten cuidado a este paso se va a enterar todo el mundo”.

Quiere guardar las formas y para que la gente no piense mal y para engañarse a sí mismo se lía con una de las chicas de la fiesta sin hacerle caso al amante. Pretende, todavía, mantener una apariencia frente a los demás.

Elena, finalmente descubre con sus pesquisas la presencia del amante de su

marido, y se desmorona cuando se da cuenta de que es un hombre. Ella habla con él y le cuenta que lo sabe todo. Confiesa que se siente muy vacía y se pone a llorar. El le dice que los necesita, a ella y al niño, que no le dejen solo, que necesita su ayuda. Elena se plantea qué es lo que ella ha hecho mal para que se liara con un hombre.

“¿Qué quieres que haga? No puedo ser un hombre”

Elena se líaa con un compañero de trabajo como venganza y para sentirse deseada, y se va a vivir con su madre. Sigue un tira y afloja entre el amante por un lado y la mujer por el otro, con Alberto entre los dos. Propone a la mujer cambiar de ciudad para vivir y tener otro hijo para solucionar las cosas, a la vez que queda con el amante. La situación se hace insostenible, ya no sirven las mentiras, Alberto tiene que escoger, porque ahora el conflicto entre anomía y heteronomía resulta ya inevitable.

La separación coyuntural con la mujer le permite acercarse más a Diego que todavía no conoce la realidad de Alberto, pero un encuentro con Elena le desvela todo el entramado de mentiras. Diego se enfrenta a Alberto diciéndole que es un mentiroso, que se ha separado, porque su mujer le ha dejado, no porque él haya sido capaz de hacerlo y que los otros le hacen el trabajo sucio. Alberto explota, el conflicto que mantenía dissociado en dos vidas paralelas se manifiesta en toda su crudeza:

Me cuesta mentir, con lo fácil que era antes, antes era como otra vida que me construía, como si el daño que hacía a los demás no fuera conmigo.

Pero ahora ya no puede continuar mintiendo a los demás, ni mintiéndose a sí mismo. La verdad se ha hecho patente. Lleva mintiéndose desde pequeño, no le gusta su trabajo, estar encerrado en esa nave industrial, la odia, y la carrera que ha estudiado y los compañeros, porque era la profesión del padre y del abuelo. Se ha pasado la vida aprobando los exámenes de todo el mundo. Ya va siendo hora de que sea él, pero realmente ¿quién es él?: “Siempre quiso se alguien que no era”, como dirá más tarde Diego

Ante las dudas de Alberto y su dificultad para aclararse consigo mismo, Diego prefiere irse para siempre, idea que el primero no soporta y que le lleva a una huida desesperada con la moto que termina en accidente mortal. Esta circunstancia proporciona a la mujer y al amante del marido una aproximación empática, donde comparten sentimientos y experiencias que ambos sintieron respecto a Alberto, con lo que finaliza la cinta.

PRENOMÍA

No es fácil montar el argumento de un film sobre una regulación prenómica, bien se trate de bebés como protagonistas o de personajes depresivos, puesto que en principio deberíamos afrontar un universo desprovisto de acción y emoción, poco cónsono con el espíritu dinámico del cine como movimiento. Existen muchas películas centradas en el protagonismo de los niños, pero éstos, ya mayorcitos,

capaces de hablar e interactuar, suelen tener un mundo propio de vivencias, más propio de la etapa anómica o heteronómica, aunque sea en forma de cuento, como en “*La vida es bella*” (1997) de Roberto Benigni, o a través de las transformaciones fantásticas que nos propone Guillermo del Toro en el *Espinazo del diablo* (2001) o en el *Laberinto del Fauno* (2006), películas que se comentan ampliamente en este mismo número de la Revista en el artículo de Daniela Merigliani, o en forma de relato de supervivencia a las duras condiciones de vida de un internado, como en *Los chicos del coro*, película francesa dirigida por Christophe Barratier y estrenada en 2004.

La regulación prenatal: la depresión o la invalidación ontológica.

En su lugar hemos escogido el film *La vida secreta de las palabras*, de Isabel Coixet (2005). Parecería una película adecuada para desarrollar el tema del trastorno obsesivo compulsivo, como pudiera serlo *Mejor imposible* (1997), dirigida por James L. Brooks y protagonizada por Jack Nicholson, o *El aviador* dirigida por Martin Scorsese (2004) que despliega la biografía del polifacético y maniático Howard Hughes, productor de cine y constructor de aviones; pero no es este nuestro objetivo. Desde nuestro punto de vista, los rituales de orden y limpieza con que nos presenta Coixet a la protagonista de la película “La vida secreta de las palabras”, Hanna, no son más que el epifenómeno de una profunda depresión que la acompaña, desde que abandonó el escenario de guerra de la ex-Yugoslavia.

Hanna, es una mujer de treinta años, hermética y misteriosa. Lleva una existencia monótona y solitaria, trabajando en una factoría, hasta que se ve forzada por el gerente a tomar vacaciones en un pequeño pueblo costero frente a una plataforma petrolífera. El azar la lleva a pasar unos días en la plataforma, cuidando de un hombre, Josef que ha sufrido una serie de quemaduras que le han dejado temporalmente ciego.

Empieza la película hablando una niña mientras se ve la plataforma petrolífera en medio del océano en llamas.

“hay muy pocas cosas, silencio y palabras”

Hanna sufre de hipoacusia y lleva un audífono desconectado para no oír el ruido de la fábrica. Es obsesiva con la comida y la limpieza, y muy meticulosa con el orden. Su casa es austera, apenas hay muebles, no hay decoración, no hay ningún detalle personal, no hay vida en esa casa. No tiene apenas comida en la nevera. Es una superviviente, vive con lo imprescindible. Hace punto de cruz en un sofá austero, lo hace sin deseo, solo para pasar el tiempo y llenar las horas para no pensar. Cuando acaba el punto de cruz, lo tira a la basura, como no existe deseo ni ilusión, una vez acabado no tiene ningún sentido guardarlo. De vez en cuando, llama a su psicóloga y cuelga el teléfono sin llegar a hablar con ella.

Cuando forzada por el sindicato y su jefe se toma unas vacaciones, se lleva una maleta, se sube al autobús y llega a un pequeño hotel de la costa. Cenando sola en

un restaurante chino, oye una conversación por la que se entera que en la plataforma petrolífera se necesita una enfermera para cuidar a un enfermo durante unas semanas. Ella se ofrece voluntariamente, ya que anteriormente había trabajado en una unidad de quemados. El paciente tiene lesionadas las corneas y no podrá ver en unas semanas. Al día siguiente se monta en un helicóptero y se va a la plataforma. Habla la niña:

“¿a donde va, acaso importa, crees que le importa estar flotando sobre el acero que recibe 28000 olas? ¿Es eso todo? Matar al tiempo antes de que el tiempo te mate a ti, ¿es esto todo? Olas y mas olas, nunca hay dos iguales.

Una vez en la instalación, ella habla poco. Los empleados están sin trabajar, esperando noticias de la compañía después del incendio, no saben que será de ellos a nivel laboral.

Empieza a cuidar de Josef, con el que mantiene un trato distante y aséptico. Ordena los jabones y ve el móvil y una foto de Josef. Oye el contestador del móvil de Josef, es la voz de una mujer que le dice que le echa mucho de menos, que le quiere y que le llame

“te quiero tanto, tanto, tanto..., adiós”

La primera vez que habla con él, es para decirle que es enfermera. Él le pregunta: ¿Cómo se llama? ¿De dónde es? Si está casada o y tiene novio. Si prefiere el día o la noche, si es rubia o morena. Ella al principio calla y luego miente. Dice que se llama Kora y que es pelirroja.

Ella le da de comer. A propósito de la comida, Josef le pregunta ¿qué le gusta comer?. La respuesta de Hanna es muy escueta: pollo, arroz blanco y manzanas. Aleluya, la primera información que le da de ella misma. ¿Qué más? Nada más, solo eso. No se quiere implicar, no quiere que sepan nada de ella, tiene un mundo muy privado y escondido. El mismo tipo de relación mantiene con el cocinero de la nave, Simon, que le pregunta cosas, pero ella no contesta. Se sienta en la escalera y empieza a comer de forma compulsiva las sobras de la comida de Josef, sin orden, en un estado de ansiedad.

Josef ha llegado a hacerse la idea que ella debe ser monja. Hanna le cura las quemaduras. El intenta saber de ella pero no lo consigue, está metida en su mundo; le dice que ella huele a jabón de almendras; le pide que le cuente algo de ella:

–soy sorda y cuando no quiero escuchar algo, desconecto el audifono, entonces no oigo.

El cuidado continuo los va aproximando imperceptiblemente. Él le dice que a ella le gusta un poco él.

Josef: *¿Me estaba mirando, Hanna?*

Hanna: *No.*

Josef: *Yo creo que sí... Veo que empieza a mentirme. Eso quiere decir que empiezo a gustarle...*

Ella le dice que le cuente algo que sabe guardar un secreto. Él le pide a ella que se acerque y le susurra al oído que no sabe nadar. Ríen juntos. Le explica la historia de por qué tiene miedo al agua: Cuando era pequeño pensaba que había monstruos en el agua y por eso no se acercaba a la orilla y hacia castillos en la arena. Un día su padre alquiló un patín y le obligó a subir a pesar de sus llantos. El padre le dijo: Nos divertiremos aunque sea lo último que hagamos en la vida y lo tiró al agua y se hundió viendo algo muy grande con tentáculos y gelatinoso, el padre se tiró a salvarlo a pesar de que tampoco sabía nadar. Se despertó en el hospital

Ambos se hallan en un estado prenómico, él físicamente a causa de su dependencia física; ella emocionalmente, desconectada de sus deseos. ¿Cómo se vive con las cosas del pasado, con las consecuencias y con los muertos? Ella contesta:

—no lo sé, siguiendo adelante, todo el mundo sigue viviendo de algún modo o no, hay gente que no lo consigue.

(los dos tienen un pasado que olvidar, son como muertos viviendo sus vidas)

Cuando cuida a Josef le dice que estudió en Dubrovnik y cuidaba a enfermos gustándole mucho que estuvieran limpios. Es como si los enfermos pensaran que aunque les laves y veas su cuerpo, solo es un cuerpo lo que limpias en realidad, porque a pesar de eso nunca sabrás lo que piensan o quiénes son (la disociación que hace ella entre su mente y su cuerpo, no explica a nadie quien es)

En ese proceso de abrirse gradualmente a Josef le explica que tenía una amiga muy alegre de la que se sentía muy orgullosa, leían juntas, durante la guerra con 20 años volvieron a la ciudad porque cerraron la universidad, el viaje lo hicieron en coche. Unos hombres las detuvieron y las llevaron a un hotel. Su vida cambió, los soldados tenían su edad, la violaron varias veces y le susurraban al oído la palabra perdóname, con ellas estaban 15 mujeres retenidas, obligaron a una mujer a matar a su hija, al poco murió de tristeza. A las que gritaban les hacían cortes por todo el cuerpo, ponían sal y las cosían. A su amiga no le permitieron coser sus heridas y se desangró hasta morir. Ella rezaba para que muriera pronto, medía su dolor, pensaba que ya no podía sufrir más y que moriría enseguida, “yo pensaba ahora morirá”

Llora desconsoladamente, momento de catarsis, cuenta todo lo que tiene dentro, todo lo que había guardado durante tanto tiempo. Le coge la mano a Josef y hace que le toque todas las heridas físicas de su cuerpo. (Los dos están doloridos física y emocionalmente por heridas del pasado no cicatrizadas del todo). Lloran juntos y se besan y ella le dice que su amiga se llamaba Hanna. Les une el dolor y el pasado común, la empatía mutua.

Más adelante habla con el médico por teléfono preocupada porque el paciente no acaba de mejorar y sería conveniente que lo trasladaran a un hospital. El director le cuenta a ella que el incendio no fue un accidente, que quien lo provocó, murió porque se quería suicidar y que Josef se quemó al intentar salvarlo. El fallecido dejó

mujer y dos hijos.

Hanna: *El helicóptero vendrá a buscarte. Mañana o pasado.*

Josef: *¿Vendrás conmigo? ¿Me cogerás la mano cuando pueda volver a mirarme en un espejo?*

Hanna termina su estancia en la plataforma y a Josef lo trasladan en helicóptero al hospital, donde va recuperándose poco a poco, mientras ella vuelve sin decir nada a trabajar en la fábrica, a la rutina, pero variando el menú.

Cuando Josef sale del hospital, se acuerda de Hanna y se lava las manos con el jabón de ella. Se va a Copenhague para averiguar más cosas sobre ella y habla con la que fue su psicóloga durante dos años. Él le dice que quiere pasar el resto de su vida con Hanna, pero la psicóloga le contesta que ha sufrido mucho y que necesita que la dejen en paz, pero él replica que ambos se necesitan. La psicóloga le comenta que Hanna se avergüenza de haber sobrevivido a los demás y esa vergüenza que es más grande que ese dolor, puede durar para siempre.

Josef la va a buscar a la salida de la fábrica con la excusa de devolverle la mochila que se había dejado en la plataforma y cuando la ve le dice:

—sabía que eras rubia... Tú y yo podríamos ir a algún sitio juntos, algún día, hoy, ahora mismo, ven conmigo Hanna.

Hanna le responde que no cree que vaya a ser posible, porque si se fueran juntos le da miedo que algún día de repente se pusiera a llorar tanto que nadie pudiera pararle y las lagrimas inundaran la habitación...

— y que te arrastren conmigo y nos ahogemos los dos

— Aprenderé a nadar Hanna, te lo prometo, aprenderé a nadar.

Los dos se funden en un beso. Habla la niña:

“ me he ido hace mucho tiempo, solamente las mañanas de los domingos, mientras él compra el pan y ella oye a sus niños reír, tiene dos niños, mis hermanos, cuando tiene toda la casa para ella sola, cuando se siente frágil, extraña y vacía, por un momento no sabe si todo ha sido un sueño , entonces vuelvo a ella, me acuna y me acaricia el pelo y ya nada de lo que ha ocurrido volverá a interponerse entre nosotras, pero oigo regresar a los niños yo me alejo, estoy muy lejos y quizá no vuelva nunca”.

Todos los personajes que participan en esta historia tienen sus propias singularidades, pero todas están tejidas para servir a la historia que subyace, si sabemos que la protagonista es una ex víctima de la tortura de la guerra de los Balcanes. La de Hanna es una historia puramente temporal, pero que será la llave de su transformación. No se nos desvelará hasta al final. Sin embargo, en *La vida secreta de las palabras* el final casi no importa. Es evidente que el personaje de Hanna es símbolo de todas las víctimas que tienen la vergüenza de sobrevivir a las atrocidades cometidas en los conflictos bélicos como el de la ex Yugoslavia. Hanna es tan real que podría parecer un compendio de miles de víctimas. Esa experiencia que remite al tiempo anterior y al contexto exterior de la película es la que nos hace

entender el extraño comportamiento de Hanna como el epifenómeno de una depresión, construida sobre la experiencia de invalidación total del ser que supone la tortura, a través de la cual, como del abuso, el sujeto es vaciado de su dignidad ontológica.

ANOMÍA

Si hubiéramos optado por mostrar aspectos de la anomía desregulada, de seguro que nos hubieran sobrado títulos a los que referirnos sin necesidad de recurrir a las series B o a la pornografía. En relación a la violencia gratuita nos hubiera bastado el film “*La naranja mecánica*”, dirigida por Stanley Kubrick en 1971. Para subrayar el papel destructivo de la pasión erótica, desgajada del amor, habría sido suficientemente indicativa la referencia a la película franco-japonesa “*El imperio de los sentidos*”, de 1976, dirigida por Nagisa Oshima. La filosofía de vida de la drogadicción podría sintetizarse en el film escocés “*Trainspotting*” de 1996, dirigido por Danny Boyle, donde se nos presenta la adicción a las drogas como una forma de vida: el adicto no trabaja, no tiene pareja, no tiene responsabilidades ni moral, solamente tiene que preocuparse de conseguir algo que vender para costear su adicción; no se estresa, no tiene controversias amorosas y es bastante individual. El retrato más incisivo de un sociópata irredento nos lo habría podido prestar Anthony Hopkins, encarnando al Dr. Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos*, dirigida en Jonathan Demme (1991). O, finalmente, el cliché de vida alegre y despreocupada, al margen de la ley, nos lo podrían haber ofrecido *Bonnie & Clyde*, la mítica pareja de gánsters de los años 30, en la película estadounidense del mismo nombre, dirigida por Arthur Penn (1967).

Pero no es ese el camino que hemos escogido para nuestra exposición, sino el contrario, precisamente para contrarrestar la falsa opinión que la anomía sólo puede llevarnos al desmadre. En su estado natural la anomía corresponde al momento evolutivo en que se constituye el núcleo volitivo de la persona y al que en terapia será necesario volver muchas veces para recuperar la voluntad original y originaria del sujeto. Esta voluntad, integrada con las regulaciones de tipo social (heteronomía y sionomía), es la condición necesaria para la constitución de la regulación autónoma.

La anomía en estado puro o la legitimación del ser

A fin de ilustrar este papel de la anomía como estructura reguladora del desarrollo moral hemos escogido la historia de *Billy Elliot* (2000), película británica dirigida por Stephen Daldry. Billy vive en una vieja casa, desordenada y llena de trastos junto con su padre, su hermano y una abuela demenciada, a la que él cuida y trata con mucho cariño. La madre de Billy murió y el padre, aun haciéndose el fuerte, todavía no ha superado el duelo, casi nunca habla de ella, y vive amargado, sin ilusión. El único que parece recordarla es Billy que toca al piano la música que

a ella le gustaba y acompaña al cementerio a la abuela para limpiar la tumba de la madre. El hermano y el padre trabajaban juntos en la mina, pero están en huelga y hacen piquetes para que los esquiroleros no vayan a trabajar.

Billy practica el boxeo a pesar de que no le gusta, porque el padre considera que es un deporte de hombres y él también lo hacía de joven. Al lado del gimnasio donde entrena, hacen clases de ballet y Billy enseguida se siente atraído por la danza; mientras boxea no cesa de mirar el movimiento de las chicas haciendo ballet. Billy empieza a hacer sus primeras clases de ballet a pesar de que piensa que los bailarines son todos mariquitas, (la hija de la profesora le ayuda a darse cuenta de que eso no es cierto). A escondidas va a la biblioteca y lee libros sobre bailarines famosos.

Sólo su amigo, al que le gusta vestirse de mujer, sabe que Billy baila. En vez de ir a clases de boxeo va a clases de ballet y poco a poco y con insistencia consigue hacer los giros completos, ensayando una y otra vez con tenacidad. Cuando sale de las clases de baile camino a su casa, lo hace bailando y feliz con las zapatillas colgando del cuello.

Un día el padre de Billy lo ve bailando y se entera de que le ha estado mintiendo; le pega cabreado y lo echa de clase, no puede permitir que su hijo baile, pues no es normal y sólo lo hacen los mariquitas, los hombres luchan o juegan al fútbol. Le dice que a partir de entonces se quedará cuidando a la abuela. La abuela es la única de la familia que empatiza con Billy, pues ella recuerda que en su juventud podría haber sido una gran bailarina.

Billy se va a casa de la profesora para contarle lo sucedido y ella le dice que debería plantarle cara a su padre, pero él le dice que ella no sabe como es él. Con la hija de la profesora existe una relación de complicidad muy grande entre ellos hablan y juegan. En un momento determinado ella le pregunta si echa de menos a su madre y Billy contesta que no es que la eche de menos es que se siente triste cuando de repente se acuerda de ella y se acuerda de que está muerta.

Esta relación con la profesora culmina en la propuesta que le hace para presentarse como candidato a la escuela del *Royal Ballet* y de prepararle gratuitamente para ello. En una de las clases la profesora le pide que monte una coreografía y que para eso es importante que lleve cosas que para él sean importantes y tengan un significado especial. Billy lleva varias cosas, entre ellas una carta que le escribió su madre para que la leyera cuando tuviera 18 años pero que él ya la ha leído antes:

“Querido Bylli ahora te parecerá un recuerdo lejano, lo cual creo que es una buena señal, habrá pasado mucho tiempo y yo no te habré visto llorar, ni reír, ni gritar y no habré podido regañarte. Pero, por favor, debes saber que he estado a tu lado contigo en todo momento y que sepas que lo estaré. Estoy orgullosa de haberte conocido, de que hayas sido mío, no dejes de ser tú mismo, siempre te querré. Mama”.

Ante esta carta la profesora le dice:

“tu madre debía de ser una mujer muy especial”

a lo que él responde:

“No, solo era mi madre”.

En una ocasión Billy lleva a su amigo al aula de ballet y mientras que él baila, le da un tutú al amigo pues sabe que le gusta vestirse de mujer. En esos momentos el padre de Billy los descubre. Billy, mirando a los ojos a su padre de forma desafiante y, por primera vez, se enfrenta a él y se pone a bailar con energía, pasión y fuerza, desde lo más profundo de su ser. Ahí, en esta situación, Billy se legitima y se valida sin miedo, bailando delante del padre sin importarle nada.

El padre sale del gimnasio con una visión nueva, parece que finalmente ha entendido lo importante que es el ballet para su hijo. Fruto de esta nueva conciencia, el padre deja los prejuicios sociales a un lado y las normas heteronómicas con las que siempre se ha regido. Desde una postura socionómica oblativa, empieza a dedicarse al hijo, hasta el punto de acceder a ir a trabajar como un esquirolo, aunque vaya en contra de sus principios, pues eso va a representar que todos sus amigos lo insulten y lo rechacen. Los que eran sus amigos pasan a ser sus enemigos, enfrentándose incluso al hijo mayor, al que acaba convenciendo, finalmente, que hay que darle una oportunidad a Billy. Deciden hacer una recolecta entre los trabajadores y el padre vende las joyas de su mujer para conseguir el dinero para hacer las pruebas de ingreso en la escuela de ballet.

Una vez en la escuela, Billy se asusta al ver el nivel que hay entre los aspirantes y pierde la confianza en si mismo, se siente inseguro y quiere huir, pero el padre le convence para que haga las pruebas. Ante un jurado serio y muy protocolario Billy empieza a bailar, dejando asombrado al tribunal por su modo de bailar. Cuando el tribunal le pregunta a Billy por qué siente interés por el baile:

B- *No sé, me gusta*

T- *¿Algo te llama la atención?*

B- *El baile*

T- *¿Qué sentimientos experimentas cuando bailas?*

B- *No sé, me siento muy bien, al principio estoy agarrotado, pero cuando empiezo a moverme lo olvido todo y es como si desapareciera y todo mi cuerpo cambiara, como si tuviera fuego dentro y me veo volando, como un pájaro, siento electricidad.*

Después de varios días de espera llega la carta tan deseada para saber si está admitido en la escuela de danza. La abre a solas: está admitido. Toda la familia acompaña a Billy al autobús que le llevará a Londres. La cinta termina con la escena de Billy, ya joven adulto, bailando *“El lago de los cisnes”* en el teatro de Londres ante su familia y su amigo, mezclados entre el público. Billy ha conseguido situar su voluntad anómica en el núcleo de su autonomía.

HETERONOMÍA

La heteronomía se forma en base a criterios impersonales, ajenos a la voluntad del individuo y preexistentes a él. Máximos representantes, capaces de ostentar estos criterios, son, a nivel colectivo, las normas o leyes de una sociedad, las costumbres propias de una tribu o un grupo antropológico, así como las prescripciones y creencias religiosas, compartidas por una determinada iglesia. Los sentimientos característicos que afloran en estos contextos tienen que ver básicamente con la culpa y la vergüenza y las actitudes que exigen son la obediencia y la sumisión. Todos estos componentes los vamos a ver representados en mayor o menor proporción, unos u otros, en los títulos cinematográficos que reseñamos a continuación.

La gestación de la heteronomía

Aunque la crítica cinematográfica dominante presenta *La cinta blanca*, escrita y dirigida por el realizador austríaco Michael Haneke (2009), como una parábola anticipatoria del nazismo, a nosotros nos interesa por un motivo totalmente distinto, la puesta en escena de la introyección autoritaria de la heteronomía, representada por la figura del pastor protestante en relación a sus hijos.

El argumento de la película describe la vida en un pequeño pueblo del norte de Alemania “Eichwald” –un aparente feliz y pacífico lugar ficticio regido por la estricta moral protestante– justo antes de la Primera Guerra Mundial. Un sastre que ha sido maestro en una aldea alemana narra los extraños sucesos (palizas, incendios, accidentes incomprensibles), acaecidos entre julio de 1913 y agosto de 1914, que sacuden la conciencia de todo el pueblo y amenazan con minar la autoridad de los poderes establecidos, siendo imposible hallar a los culpables.

Los campesinos se hallan dominados por el Barón, dueño de las tierras y empleador de la mitad de los campesinos, el doctor (un viudo que humilla pero que cohabita con la partera del lugar) y el pastor puritano que mantiene a raya al pueblo y a sus hijos bajo normas morales de severidad extrema. Es él quien ata una cinta blanca como prueba de pureza e inocencia traicionada a sus hijos, quienes deben llevarla avergonzados ante los demás habitantes del poblado.

En el pueblo los únicos inocentes son los niños más pequeños, ajenos todavía a esta atmósfera opresora (el bebé del administrador, los 3 hijos del barón o el pobre retrasado, además de Anna la hija del médico y su hermano de 4 años) o quien no pertenece al pueblo, es decir el maestro y su amada la antigua niñera, además del tutor que poco aparece y menos tiene que ver.

La violencia anida en las familias en las que el fanatismo religioso, el rigor extremo en las costumbres, la cerrazón de una comunidad en la que apenas penetra soplo alguno procedente del exterior, la pobreza y la asfixia de unas generaciones que sólo tienen por horizonte esclavizarse a la tierra como lo hicieron sus antepasados, son caldo de cultivo para situaciones extremas en las que el abuso hacia los

niños, el incesto y los brutales castigos corporales prefiguran una sociedad en la que sólo los más fuertes tienen derecho a sobrevivir, aunque sea a costa de aniquilar a los otros.

El malestar popular se oculta con la fiesta de la cosecha pero la escalada de violencia aumenta y el maestro de escuela confronta al párroco ante la sospecha que han sido sus hijos los posibles implicados. El pastor lo amenaza y conmina a que no repita las acusaciones. Es inconcebible que los niños tengan algo que ver con tan desafortunados acontecimientos.

El film concluye con la declaración de guerra entre Serbia y el Imperio austrohúngaro que desatará la Primera Guerra Mundial. Se celebra una misa, la guerra se avecina y nadie se ocupa en confirmar o descubrir a los culpables de hechos poco relevantes frente a la contienda que se avecina.

El narrador deja el pueblo para no regresar jamás no sin antes preguntarse si esos eventos no fueron el germen de la tragedia que vendrá, si no son las consecuencias naturales de las enseñanzas recibidas. El film deja abierto al público la interpretación, aunque la pretensión del director es clara.

Nuestra interpretación se abstiene de pretender cualquier lectura en clave socio-política o histórica de la película de Haneke, cosa que sí, en cambio, parece más evidente en la película de Bergman (1977) *El huevo de la serpiente*. La razón de nuestra elección estriba, como hemos dicho, en la puesta en escena del momento evolutivo de formación de la regulación heteronómica, particularmente manifiesta en el trato educativo que el pastor mantiene con sus hijos, como cuando el pequeño le pide permiso para poder cuidar a un pajarito herido, a lo que el reverendo responde con un discurso amenazante sobre la responsabilidad y los males del apego afectivo; o en la escena del castigo físico infligido al hijo mayor, de la que no se muestra ninguna imagen al espectador, pues todo ocurre de forma oculta tras de una puerta, que permanece largo tiempo cerrada. O, finalmente, en el castigo humillante que impone a los hijos mayores, condenados a llevar públicamente durante meses una “cinta blanca” en el brazo, como indicativo de la pérdida de la inocencia. Esa introyección inclemente y despiadada de la norma por la norma, provoca la reactividad de los comportamientos agresivos de los muchachos, que se supone, son los ejecutores de las crueles acciones que tiene lugar en el pueblo.

La sublimación heteronómica

Independientemente de su veracidad o exactitud histórica y, sobre todo de su intención de fondo, la película “*Camino*” (2008), dirigida por Javier Fesser y ganadora de diversos Goyas, nos sirve para ejemplificar el resultado de la lucha desigual entre las instancias vitales y la ascesis, entre la anomía y la heteronomía. El film se basa en una reconstrucción ficticia de la vida de Alexia González-Barrios, nacida en 1971, estudiante del Colegio Jesús Maestro, que a los trece años cayó gravemente enferma a causa de un tumor maligno y murió en 1985 a los 14, en el

Hospital Universitario de Navarra, después de un año de tratamientos tan dolorosos como infructuosos. En 1994 se abrió en Roma su causa de beatificación.

El personaje de ficción, que en la película recibe el nombre de “Camino”, en clara alusión a la obra homónima de Escrivá de Balaguer, el fundador del Opus Dei, es una adolescente que se abre a la vida llena de ilusión y espontaneidad. El diagnóstico de un tumor cerebral se interpone en su “camino” como un obstáculo a su proyección vital, a causa de los sucesivos internamientos hospitalarios y tratamientos sanitarios cada vez más agresivos. A partir de este momento se establece una oposición antitética entre dos posicionamientos morales, el de la madre y el de la hija. Ésta, mantiene, aunque sea en sueños, sus ilusiones de adolescente, mientras que la madre intenta reconducir toda la situación a una aceptación o sumisión a la voluntad de Dios, haciendo del sufrimiento una ofrenda espiritual y purificadora. El padre, que adopta una posición más insegura y próxima emocionalmente a la niña, no es capaz de reconducir el discurso heteronómico de sumisión y conformidad a la voluntad de Dios que es el que mantiene de forma inflexible la madre y el entorno religioso hospitalario del Opus Dei que la rodea y que va intentando transformar cualquier aspiración terrenal de la niña en una entrega incondicional a Jesús con la renuncia a todo su mundo de ilusiones, aunque la película, recurriendo a escenas oníricas, da a entender que la niña lo vive de otro modo. La escena final de la muerte de Camino, subrayada por los aplausos de la familia y de todo el personal sanitario y asistente, se convierte en un símbolo de la victoria de la heteronomía sobre la anomía, de lo espiritual sobre lo mundano, lo que justificará la apertura del proceso de beatificación.

La película plantea una visión maniquea o dicotómica entre lo bueno y lo malo, o al menos entre lo puro y lo impuro, lo perfecto y lo imperfecto, que está en la base de muchos trastornos de origen heteronómico como la anorexia restrictiva, la obsesión o la fobia social. En definitiva, lo que se fomenta desde la perspectiva heteronómica es la sumisión y el temor al juicio –sea divino o humano– por considerar la espontaneidad (o sea la anomía) un sistema de regulación ingobernable que necesita simplemente ser suprimido o al menos coartado. En este sentido, el film constituye un paradigma de las dificultades del pasaje evolutivo de la anomía a la heteronomía, a la vez que del choque estructural entre ambas, representadas por la posición sublimatoria de la madre respecto al dolor, como sacrificio y sometimiento a la voluntad divina, y la actitud ensoñadora de la hija, inmersa todavía en el mundo mágico de la infancia y pubertad.

Cuando la heteronomía y la socionomía se alían

El film *La balada de Narayama*, del japonés Shôhei Imamura (1983), reproduce el contexto social e histórico en el que se desarrolla el drama vivido en el seno de la familia del protagonista, Tatsuei, en un pueblo del norte del Japón, al pie del Narayama, a finales del siglo XIX o tal vez principios del XX. El mundo duro

e indómito de la naturaleza constituye el contexto o telón de fondo donde se asimilan, estableciendo constantes paralelismos, la vida humana y la animal, regidas indistintamente por las crueles leyes naturales, con lo que se subraya implacablemente su carácter impersonal, que se impone inexorablemente a todos los seres vivos.

Los seres humanos, sin embargo, necesitan una explicación simbólica para dar sentido a su experiencia vital. Las leyes del Narayama, el monte sagrado que preside el lugar, son rígidas y crueles, pero cumplen la función de dar una explicación simbólica a la existencia de los habitantes del lugar. El mito del Narayama, el dios de la montaña, explica el ciclo de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, pero a la vez abre un espacio trascendente para las almas en la reencarnación, a través del ciclo de sucesivos nacimientos de hijos y nietos y la necesidad de su sustento que condiciona la economía del lugar, o en el mundo de los dioses de la montaña donde “habitan las almas”.

La obra sigue una estructura trágica donde el destino o la suerte de cada uno están echados desde el nacimiento hasta la muerte. Los protagonistas son los personajes de la historia familiar y los habitantes del pueblo actúan de coro. Los protagonistas no son culpables de sus actos ni de su destino, pero tienen (como es característico de la cultura japonesa) un fuerte sentimiento de vergüenza cuando se apartan de la expectativa social o “émica”. La explicación de este tipo de comportamientos —entre los que destacan el infanticidio y el geronticidio, el asalto y linchamiento de los ladrones hasta la muerte—, es decir la explicación “ética”, se halla en la escasez de recursos de una sociedad agraria minifundista, donde cada uno tiene que velar por su propia familia, a la vez que atenerse al bien social. Cada vez que se produce un delito, la comunidad actúa sin jueces designados ni abogados defensores, de forma coral, diluyendo de este modo la responsabilidad y la culpa en el momento de infligir el castigo, en una auténtica orgía de violencia catártica. (“Fuenteovejuna, todos a una”), por ejemplo enterrando vivos a todos los componentes de la familia de Amareya, que han robado comida de los otros. De este modo, todos los personajes quedan atrapados por el mito.

Hay resonancias del mito edípico, también: Tatsuei, el hijo primogénito, con sólo quince años mata al padre por cobarde y autoexclusión de la ley tribal, al no querer subir al abuelo al monte para dejarlo morir allí, según la ley del Narayama. Está enamorado de la madre, Orin, a quien quiere proteger de la muerte, manteniendo la ficción de su eterna juventud, se resiste a llevarla al Narayama. Viudo a los 45 años de Tamayan, de quien ha tenido un niño de unos seis o siete años y una niña de meses, se casa con Tama, de quien esperará otros hijos. También como primogénito tiene el deber de acompañar a la madre al monte sagrado y efectivamente lo hace después que ella se despida con el debido ritual.

Orin, la madre, representa plenamente la regulación alocentrada. Próxima a cumplir los 70 años, debe prepararse para ascender voluntariamente, según la

tradición, al monte Narayama, donde le espera la muerte. Su decisión de romperse los dientes para parecer más vieja simboliza perfectamente la dimensión émica (heteronómica) “la ley es la ley”. Se rige por los sentimientos en sus relaciones con los demás, pero obedece o acata las leyes en relación a sí misma: “Los sentimientos no mandan”. Encarna, igualmente, de manera dramática la actitud oblativa. La decisión de romperse los dientes contra el canto de una piedra adquiere todo su significado si se lee en el contexto de un sacrificio propio en beneficio del hijo y de la nueva esposa, Tama, que acaba de hacer su ingreso en la casa. Con este acto se pone en condiciones de ser trasladada por el hijo a lo alto del monte para morir rápidamente de frío con las primeras nieves que empiezan a caer. Pero, sobre todo, desaparece para dejar paso a las nuevas generaciones. Acoge cariñosamente y enseña a pescar en secreto a Tama, la que será la segunda esposa de su primogénito. Quiere que ella sea su sucesora y, para facilitarle el camino, se autoinmola. De este modo, combina en un solo acto de naturaleza real y simbólica, ambas dimensiones de regulación moral, la heteronómica y la socionómica oblativa.

En síntesis, el film representa claramente el carácter impersonal de las leyes naturales y sociales. La heteronomía echa sus raíces en las condiciones naturales en las que se origina la cultura de un pueblo. La necesidad de supervivencia del grupo, subordinado a las limitaciones en sus recursos materiales, da origen a una organización social (trabajo, familia, ciclo vital, etc.) congruente con tales necesidades, simbolizada en un sistema de creencias, llamado cultura (mitos), y regulado por normas fuertemente incrustadas en el imaginario social (mandatos y tabúes). Este entramado ético-simbólico que rige la vida social en su conjunto, da lugar a la formación de la conciencia moral, que en términos psicológicos se transforma en el sistema de regulación heteronómica que se reproduce evolutivamente en cada uno de los miembros del grupo.

Simultáneamente, el film, introduce el tema de la regulación socionómica en las relaciones interpersonales, particularmente a través de la figura de Orín, quien con su actitud oblativa hace posible la continuidad del ciclo vital de la familia y la sociedad. Esta combinación parece muy interesante a la hora de explicar no sólo las oscilaciones, sino también las integraciones entre distintos niveles de regulación: así como algunos ponen la heteronomía al servicio de la anomía, Orín pone la heteronomía al servicio de la socionomía y al revés. La máxima combinación de ambas dimensiones de regulación moral (heteronomía y socionomía oblativa) se da, como ya se ha dicho, en la acción culminante, cargada de simbolismo, de romperse los dientes contra el canto de un pozo para dejar vía libre a la segunda esposa y al nacimiento de otro niño, al ponerse en la condición objetiva de ser llevada para morir a la montaña sagrada del Narayama por haber perdido los dientes. Ahora el hijo ya no se puede negar al sagrado “deber” de acompañarla a la montaña.

SOCIONOMÍA

Aunque la película a la que nos hemos referido en el apartado anterior ya introducía el tema de la socionomía (oblativa) queremos dedicar aquí una atención especial a las diversas modalidades de socionomía complaciente y vinculante con una consideración diferenciada para cada una de ellas, dado que es una de las regulaciones que más juego da en las relaciones humanas, particularmente las afectivas, muy aprovechadas por el cine, sobre todo en su dimensión familiar y de pareja.

Socionomía complaciente

El tema de la socionomía complaciente, ligado a la importancia de la imagen corporal como reclamo en las relaciones interpersonales, es abordado directa y explícitamente por la película surcoreana *Time* del director Kim Ki-duk en 2006. Este cambio aquí no se intenta a través de una restricción de los alimentos, sino de una intervención directa sobre el cuerpo. La historia gira alrededor de una mujer que se somete a una cirugía plástica para refrescar su relación de pareja. Siente que su novio se puede estar aburriendo de ella y por tanto cree que un cambio de rostro la ayudará.

Seh-hee y Ji-woo forman una pareja muy enamorada. Llevan juntos dos años, pero, a causa del lento discurrir del tiempo, Seh-hee empieza a sentirse ansiosa y preocupada, temerosa de que Ji-woo pudiera cansarse de ella. Por eso se pone histérica cada vez que ve a Ji-woo prestando la más pequeña atención a otras mujeres, como en el incidente donde un pequeño roce en una maniobra de aparcamiento con el coche de dos chicas jóvenes, da lugar a las amables excusas de éste con aquéllas.

Un día sucede lo que ella se temía: Ji-woo no logra hacerle el amor, y sólo lo consigue cuando Seh-hee le propone que se imagine que está con otra mujer. Entonces, Seh-hee se siente ansiosa y frustrada, además de disgustada de que su rostro sea siempre igual y que su aspecto no pueda dar a su compañero una impresión nueva en cada encuentro. Por su parte, Ji-woo considera que la propuesta de Seh-hee de que piense en otra mujer cuando hacen el amor está fuera de lugar.

Al día siguiente, Seh-hee desaparece. Ji-woo no logra encontrarla y su teléfono móvil no responde, siempre está apagado. Mientras Ji-woo sufre por la desaparición de Seh-hee, ella acude en secreto a un cirujano plástico y, aunque el médico intenta disuadirla diciéndole que es hermosa tal como es, Seh-hee se somete a una intervención quirúrgica de la que sale con una imagen cambiada por completo, hasta el punto que, en un encuentro fortuito posterior, él ni siquiera la reconoce.

Socionomía vinculante dependiente

En la película "*Te doy mis ojos*", dirigida por Icíar Bollain en 2003, se describe una relación de vinculación dependiente, basada en una relación de asimetría

deficitaria (Villegas y Mallor, 2010a), favorecida por la posición dominante de él, que es el más dependiente de los dos. En efecto, él la necesita a ella para afirmarse a sí mismo como hombre y como amante.

La escena inicial de la película nos presenta a Pilar, la protagonista de la historia, huyendo en plena noche de su casa, situada en un barrio periférico y residencial de Toledo, llevando consigo a su hijo de unos ocho años. En su huida busca refugio en casa de su hermana, una restauradora de arte que lleva una vida independiente al lado de su pareja escocesa, residentes en la zona histórica de Toledo. A partir de ahí, empieza un acoso constante de Antonio, su marido, para conseguir que vuelva.

Según declaraciones de la directora, Icíar Bollaín, quería hacer una película sobre el tema de la violencia en pareja porque le interesaba conocer la respuesta a una serie de preguntas sobre este tema, tales como: "¿Por qué una mujer aguanta una media de diez años junto a un hombre que la machaca? ¿Por qué no se va? ¿Por qué no sólo no se va sino que incluso algunas aseguran seguir enamoradas?" Bollaín llegó a la conclusión de que una de las razones primordiales es que muchas mujeres mantienen la esperanza de que su maltratador cambie. Entonces se dio cuenta de lo poco que se sabía acerca del perfil del maltratador.

La película nos presenta el narcisismo herido del maltratador, que se manifiesta de forma airada y violenta, tanto por los comentarios irónicos de su hermano como por los movimientos de autonomía de su mujer a la que exige una adhesión incondicional. Pilar, en efecto, intenta rehacer su vida y empieza a trabajar como cajera de visitas turísticas en la iglesia que alberga el cuadro El entierro del Conde de Orgaz. A través de su nuevo trabajo comienza a relacionarse con otras mujeres. Antonio, su marido, dispuesto a recuperarla a cualquier precio, promete cambiar e inicia incluso una terapia de grupo. Pilar le da otra oportunidad a su marido, con la oposición de su hermana, que es incapaz de entender su actitud.

En el primer reencuentro después de iniciada la terapia, Pilar se presenta ataviada con el uniforme de guía del museo. Pero ya en la primera frase con que se dirige a él, busca su aprobación.

P.: *¿Te gusta?*

A.: (silencio) *¿Tienes que ir así?*

P.: *No te gusta*

A.: (pausa) *Me gusta lo que hay dentro*

Se besan e inician un paseo al lado del río donde él habla de su terapia, de reconocer la ira para poderla controlar y de la necesidad de que ella la ayude

A.: *Pero me tienes que ayudar*

P.: *¿Cómo?*

A.: *Estando conmigo... Sin ti no puedo hacer nada*

P.: *Tienes que prometerme que vas a cambiar*

A.: *Te lo juro, cariño, te lo juro*

Una escena posterior de alto erotismo, donde parece que la relación se restaura a través de la entrega amorosa, da lugar al siguiente diálogo:

P.: *Dime lo que quieres y te lo doy*

A.: *Todo, lo quiero todo.*

A partir de aquí inicia el escalamiento simbólicamente posesivo que culmina con la expresión que da origen al título de la película “Te doy mis ojos”. Este juego amoroso, en una de las escenas más eróticas del film, al que ella accede porque lo interpreta como una materialización del deseo de él, va más allá, sin embargo, de lo que expresa literalmente, puesto que en realidad lo que él le está pidiendo es que se entregue totalmente y se someta a su posesividad. Es su alma la que quiere dominar más allá de su cuerpo. Por eso no soporta el trabajo de Pilar como guía del museo. No puede permitir que ella tenga una autonomía, necesita poseerla y para poseerla, la fragmenta, la corta en pedazos. No la destruye, porque ya no la tendría más, la fragmenta, la trocea: “dame tus pies, tus piernas, tus brazos, tus rodillas, tus pechos, tus labios, dame tus ojos”.

P.: *Te doy mis ojos... y mi boca*

Alternando deseo y agresividad violenta Antonio intenta volver a dominar, de nuevo, a Pilar. De la sarta de humillaciones a las que la somete la más grave, aunque tal vez no tan llamativa como la de dejarla desnuda en el balcón, es la crítica de su actividad como guía de museo, que interpreta como un exhibicionismo, la destrucción de sus libros de historia del arte, que representan su sensibilidad, intentando de esta forma anular su mente, a fin de tenerla totalmente dominada.

La película termina con un final abierto en el que Pilar, escoltada por sus compañeras de trabajo, recoge sus cosas del domicilio para emprender una nueva vida, mientras Antonio observa pensativo cómo se aleja. Constituye un buen compendio de las formas cómo el maltratador intenta retener en sus redes a la mujer maltratada y cómo ésta, con frecuencia, cae en ellas excusándole y fantaseando con la posibilidad de cambiarlo.

Socionomía vinculante oblativa

Es muy frecuente en la socionomía vinculante oblativa la búsqueda de reciprocidad, generalmente aplazada o, incluso, desplazada a otros cuidadores, que se hagan cargo de uno, así como uno se ha hecho cargo de otros. Este es el tema que desarrolla la película española *Nacidas para sufrir* de Miguel Albadejejo (2009).

La Tía Flora es una mujer de más de 70 años que siempre ha tenido que cuidar de los suyos. Nunca se casó porque en realidad tampoco estuvo muy interesada en los hombres, pero eso hizo que todos los familiares que iban necesitando los cuidados de otra persona siempre acabaran recurriendo a ella. Primero fueron sus padres, con los que nunca dejó de vivir, por lo que atenderlos hasta la muerte de ambos no dejó de ser la cosa más normal del mundo.

Pero después de eso ocurrió lo del refrán, que “a quien Dios no da hijos el

diablo le da sobrinos”. Su única hermana, bastante más joven que ella, que se había ido a la capital y allí había formado una familia, se mató con el marido en un accidente de tráfico. Así que la tía Flora se encontró sola, soltera, cincuentona y con tres sobrinas de entre 15 y 8 años a las que cuidar. Últimamente, cuando ya las chicas se habían hecho mayores y se habían ido del pueblo, también le tocó cuidar de su Tía Virtudes, soltera como ella y muy longeva. Flora se hizo cargo de la anciana sin rechistar, aunque indignada por el hecho de que ninguna de sus sobrinas se plantease la posibilidad mudarse de nuevo al pueblo para echarle una mano.

Por su parte, las sobrinas colaboraron de la forma que encontraron más sensata: buscando a otra mujer que ayudara a Flora y pagándole para que viviera con ella y con la anciana. Esta mujer es Purita, una auténtica santa: trabajadora, sumisa, callada, obediente... casi como una esclava. Purita no es del mismo pueblo que la familia de Flora, ni siquiera de la misma región. Vino de muy lejos a trabajar en la vendimia y se quedó para siempre.

A su edad, y tras la muerte de la última pariente a la que estaba cuidando, Flora se enfrenta al momento de buscar a alguien que se ocupe de ella misma. Como sus sobrinas tienen en mente llevarla a una residencia, la mujer piensa en una solución curiosa: pedirle matrimonio a su joven ayudante Purita para no quedarse sola, a condición de que la cuide mientras viva. Así le podrá dejar todos sus bienes en testamento y desheredar a las sobrinas.

El propio Albaladejo define el universo de la cinta como: “Mujeres en un mundo de mujeres, con afectos de mujeres y soluciones de mujeres”. Al margen de las anécdotas de la película que rozan en momentos determinados lo tragicómico, el film plantea una cuestión muy frecuente entre la población femenina de una cierta edad y clase social y que es generadora de mucho sufrimiento y depresión: la sensación de haber entregado inútilmente la propia vida al cuidado de los demás, para acabar siendo olvidada por ellos y poco recompensada. Esta es una característica de la oblatividad que marca a muchas mujeres a partir de la maternidad que exige una entrega y dedicación a los hijos totalmente desinteresada, y que luego por razones del ciclo vital prolonga sus cuidados hacia los propios padres desde la posición filial.

Si en ese tiempo la persona no ha generado un mundo propio de realización personal y siente tener cuentas pendientes con la vida, suele hacer acto de presencia en forma de somatización o de reactividad depresiva la queja por una sensación de pérdida o la ansiedad ante un futuro incierto e inseguro, que, en ocasiones, se transforma en comportamientos demandantes e histriónicos.

AUTONOMÍA

No resulta fácil hallar un film donde se pueda identificar claramente una posición autónoma. Son muchas las películas que tienen como argumento la búsqueda de la libertad sea a nivel social o personal, pero suele tratarse de una

libertad externa, más que de un proceso interior, como *El Conde de Montecristo* (2002) dirigida por Kevin Reynolds o *Papillon* (1973) dirigida por Franklin J. Schaffner. La trama en ambos casos gira alrededor de una condena injusta y el intento de recobrar la libertad, escapando de una manera ingeniosa y arriesgada desde el lugar de reclusión donde se hallan confinados. Las películas que hemos seleccionado, sin embargo, describen un proceso interior durante el cual se forja una posición autónoma frente al destino integrándolo en la propia vida, en el primer caso, o cooperando con él, en el segundo.

La autonomía como integración

El film de Isabel Coixet (2003), "*Mi vida sin mí*", plantea la situación paradójica de tener que integrar la propia muerte en la vida. La protagonista se llama Ann. En la primera escena aparece bajo la lluvia, sintiendo como el agua le resbala por el cuerpo hasta los pies descalzos, que están en contacto directo con la hierba: "*Esa eres tú*".

Con solo 23 años, es madre de dos hijas, trabaja de limpiadora en una universidad y vive en una vieja caravana con su marido y las niñas. Cerca de ella vive su madre, a la que recoge en el trabajo, ya que ambas hacen turno de noche, apenas hablan y a Ann no le gusta el pesimismo y la amargura con que la madre vive la vida, pues todavía no asume que el marido la dejara hace mucho tiempo. La relación que tiene con sus hijas es muy especial, inventan juegos fantásticos e historias de canoas y tiburones (relación anómica, posición de niño-niño) ríen juntas y se quieren con locura, les llama bichitos y es muy cariñosa con ellas, pero también les pone normas, (heteronomía) que las niñas cumplen. El marido se llama Don y no tiene trabajo, y por lo tanto ella es quien mantiene a la familia; se conocieron en un concierto de Nirvana y cuando ella lloró él le dejó su camiseta para limpiarse las lágrimas. Allí se enamoraron.

Un día, de repente en la caravana, se empieza a encontrar mal y se desmaya, va al hospital y mientras espera a que le atiendan está inquieta porque no ha avisado a nadie para que vayan a recoger a sus hijas (socionomía). Una enfermera empatiza con ella y consigue que pueda llamar a la madre para que vaya a buscarlas

El médico le dice que tiene un tumor en los ovarios y que ha alcanzado el estómago y el hígado. Al ser las células muy jóvenes, el cáncer va muy deprisa y no se puede hacer nada por detenerlo. Le quedan dos meses de vida. El médico le dice que tiene que hacer un tratamiento y pruebas y ella se niega porque no quiere que sus hijas le recuerden como una moribunda en un hospital.

Desde el mismo hospital llama a la madre y le dice que tiene anemia. Llega a casa y hace como si no pasara nada, le da la misma explicación al marido y le dice que no se preocupe, que ya está tomando vitaminas. El marido está contento porque le han ofrecido un trabajo en una piscina. Aunque triste por la noticia, sigue jugando con las niñas imaginando que está en el mar, como si no pasara nada.

“En la vida no te da tiempo a pensar, uno no está acostumbrado. A los 17 años tienes el primer hijo con el primer hombre que te besó, a los 19 el segundo y hace 10 años que tu padre está en la cárcel. No tienes tiempo para pensar y se te olvida por falta de práctica... Tengo tantas cosas que hacer antes de morir.”

Una noche antes de ir a trabajar, escribe en una libreta cosas que hacer antes de morir:

- Decir a mis hijas que las quiero varias veces al día
- Buscarle a Don (el marido) una buena chica que les guste a las niñas
- Grabar mensajes de cumpleaños para mis hijas hasta que cumplan los 18
- Ir todos juntos al campo y hacer un buen picnic
- Fumar y beber todo lo que quiera
- Decir lo que pienso
- Hacer el amor con otros hombres para ver como es.
- Hacer que alguien se enamore de mí
- Ir a ver a papá a la cárcel
- Ponerme uñas postizas y hacer algo con mi pelo.

Una de estas noches va a una lavandería y conoce a un chico, Lee. Ella se queda dormida en la silla mientras la ropa se lava y él la tapa con su chaqueta, se la queda mirando, se fija en ella. Le coge la colada, le dobla la ropa y cuando despierta está todo hecho. Le da la bolsa y dentro la mete un libro con su número de teléfono.

“Ahora ves las cosas claras. Ves todas las vidas robadas, las voces enlatadas. Miras todas las cosas que no puedes comprar ni quieres comprar. Todas las cosas que permanecerán cuando te vayas y caes en la cuenta que todas las ropas, las modelos, los colores, las ofertas, las montañas de comida grasienta están ahí para que nos mantengamos alejados de la muerte y no lo consiguen.”

Quiere empezar a cumplir todo lo escrito en la libreta. En el coche, por la noche y a solas, graba mensajes para sus hijas Penny y Patsy.

“Dentro de poco es tu cumpleaños Penny y me le gustaría poder estar pero no podrá ser. La abuela te hará una tarta de chocolate buenísima. El día que naciste al cogerte entre mis brazos fue el día más feliz de mi vida. Estaba tan feliz que no podía ni hablar. Acaricié tus piecitos y lloré de felicidad. Sin ti nunca habría aprendido que los leones comen tortas o que la cama puede ser una canoa. Cuida de Patsy, a veces se pone pesada. No es fácil ser la hermana mayor pero lo harás muy bien. Mami te manda millones de besos”.

Otro de los mensajes grabados para los distintos cumpleaños dice así:

“Bichito quiero que seas feliz, aunque sé que no es fácil, porque pasan cosas y la gente no es cómo queremos. Habla con papá que él sabe más de

lo que crees. La abuela sabe muchas cosas. Es buena persona, aunque a veces no lo parezca. Ninguno de los sueños de su vida se ha hecho realidad. Intenta comprenderla no te enfades con ella. Si tenéis una nueva mamá, queredla, no le hagáis la vida imposible por intentar parecerse a mí. Ya sé que no es lo mismo. Pase lo que pase acaba los estudios, aunque no puedas más terminalos. Me gustaría hablar contigo de los amigos, de los novios, aunque creo que no te ayudaría mucho. Yo tenía 17 años cuando tu naciste, justo la edad que tienes ahora. Debes tener fe en ti misma y en tu capacidad de hacer cosas y continúa hacia delante. Miles de abrazos, aunque hayas dejado de ser una niña. Mamá”.

Un día trabajando, con su mejor amiga Laurie, necesita ir a vomitar y va al baño corriendo. Laurie piensa que está haciendo dieta y le pregunta que por qué vomita, qué le pasa, a lo que responde:

- *“Vomito porque cuando tenía ocho años mi mejor amiga fue diciendo por todo el colegio que yo era una zorra.*
- *Vomito porque cuando tenía quince años no me invitaron a la única fiesta que he querido ir en toda mi vida.*
- *Vomito porque a los 17 años tuve a mi primera hija y tuve que hacer de mayor a la fuerza*
- *Vomito porque no me quedan sueños, joder, y sin sueños no se puede vivir.*
- *Vomito porque no he visto a mi padre desde que lo metieron en la cárcel y no tengo nada de él, ni siquiera una mísera postal y en todos los putos anuncios te venden una felicidad de mierda y mis dos hijas se pasan cantando todo el puto día estas putas canciones de anuncios”*

Una noche de lluvia llama a Lee desde una cabina telefónica para devolverle el libro. Cuando llega a su casa ve que la habitación no tiene muebles, Ann cree que no compra otros porque piensa que la mujer que se los llevó algún día volverá (negación del duelo). Ella le dice ¿Has pensado en mí? Le dice sí demasiado. Se van al coche a escuchar música, se acarician, y ella le dice: si no me besas ahora me pongo a gritar. Grita y él la besa. La relación con el amante, Lee, continúa de forma absolutamente anómica. El ha viajado por muchos países y no habla de su vida privada, solamente disfrutan de conversaciones, de estar juntos. Un día Lee dice que se ha enamorado de ella, y que quiere compartir su vida. Que desea cuidarla y acariciarla. Se besan como si fuera la última vez. Desde el coche ve cómo el marido va a buscar a Ann que está muy enferma. Le deja escrito a Lee:

Mi querido Lee: imagino que cuando te llegue esta carta ya sabrás que he muerto. Quizás estés molesto o triste, o todo a la vez. Quiero que sepas que me enamoré de ti, no me atrevía a decírtelo, porque pensé que en cierto modo lo sabías y no me di cuenta de cómo se iba el tiempo. El tiempo es una de las cosas que no me ha sobrado últimamente. La vida vale más de lo que crees amor mío, lo sé porque tú te enamoraste de mí. Pinta las paredes y

pon muebles para que las mujeres no se lleven una impresión equivocada de ti. Me encantó bailar contigo.

Su segundo plan es encontrar alguna mujer, adecuada para su marido, que la pueda sustituir. Prueba con Laurie y más adelante con una vecina, enfermera, llamada también Ann, que se hace cargo de las niñas cuando ella tiene que acudir al hospital. Don, que todavía no sospecha nada, le dice la suerte que tienen de estar ellos dos juntos, pues ella nunca le ha reprochado nada, a pesar de no ir de vacaciones o de vivir en un agujero, le dice que le gustaría ser mejor para ella, pero ella responde que le quiere y que no la olvide nunca.

Otro día va a ver su padre a la cárcel y le enseña las fotos de las niñas. La conversación es fría y distante. El padre le cuenta que la madre odia a todo el mundo y a él más. Es duro saber que no se puede amar como quieres que te amen.

Se le ve cada vez más cansada y le dice al marido que ahora le toca cuidarla a él. Antes de morir graba un mensaje para Don:

“Quiero que sepas por qué no te dije que me iba a morir. Es el único regalo que podía haceros a ti y a las niñas. Ahorraros el viaje al hospital y horas muertas esperando. Ahora tienes que ser feliz, cuidar de las niñas y que sean felices. Invento un cielo para mí. Que no se pongan tristes. Háblales de las grandes cosas que hicimos juntos. Te quiero. Siempre serás el chico que secó mis lágrimas en su camiseta”.

Y otro mensaje para mamá;

“Hola mamá. Sé que me perdonarás que no te dijera que me iba a morir. Una cosa más para reprocharle al mundo, supongo. Te quiero. Sé que tu adoras a las niñas. Por favor díselo. Intenta demostrarles que las quieres y procura disfrutar de la vida un poco. A lo mejor acabas ligando en un bar. Eres guapa y tienes un gran corazón. Disfruta más de las cosas y ayuda a Don”.

Mientras está en la cama de la caravana y ve a Donn con Ann como una familia, fregando los platos de la cena y llevando a dormir a las niñas, siente una gran paz en sí misma.

“Rezas para que esta sea la vida sin ti, para que las niñas quieran a esta mujer que se llama como tú y para que tu marido llegue a quererla, que vivan en la casa de ella y las niñas usen el remolque para jugar a muñecas y a penas recuerden a su madre, que dormía de día y las llevaba de viaje en canoa. Y rezas para que tengan momentos de felicidad tan intensos que cualquier pena parezca pequeña a su lado, rezas no sabes a qué o a quien, pero rezas y no sientes nostalgia por la vida que no tendrás. Habrás muerto y los muertos no sienten nada, ni siquiera nostalgia.”

Mientras va narrando todo esto, aparecen imágenes de fondo de su marido y sus hijas con Ann, formando una familia y yéndose de vacaciones, a la madre en un bar sentada en un taburete y hablando con un hombre y a su amiga del trabajo

llorando y comiendo en el suelo. Ann ha conseguido elaborar el duelo y cerrar puertas, cumpliendo sus deseos y consiguiendo que la gente de su entorno fuera feliz.

La autonomía como cooperación

A veces, la voluntad de un solo hombre puede cambiar la historia de un país. Para ello se requiere una causa justa y un liderazgo moral, capaz de aglutinar las fuerzas opuestas, que tienden a la disgregación, en un único fin compartido, como en el caso, la reconciliación nacional de todo un país. Tal es el significado de *Invictus*, una película del año 2009, dirigida por Clint Eastwood y protagonizada por Morgan Freeman y Matt Damon. La historia está basada en el libro de John Carlin, *Playing the Enemy*, traducida al castellano como “El factor humano”. La película trata sobre los acontecimientos en Sudáfrica antes y durante la Copa Mundial de Rugby de 1995, organizado en ese país tras el desmantelamiento del sistema segregacionista del *apartheid*.

Tras ser liberado de prisión en 1990, el líder activista Nelson Mandela logra llegar años después a la presidencia de Sudáfrica, y desde ese puesto se dispone a construir una política de reconciliación entre la mayoría negra, que fue oprimida en el *apartheid*, y la minoría blanca, que se muestra temerosa de un posible revanchismo por parte del nuevo gobierno.

Para tal fin, Mandela fija su atención en la selección sudafricana de rugby, los “Springboks”. Este equipo no pasa por una buena racha deportiva y sus fracasos se acumulan; además, no cuenta con el apoyo de la población negra, que lo identifica con las instituciones del *apartheid*. Mandela convoca al capitán del equipo, François Pienaar, y juntos se empeñan en una cruzada para conseguir la unidad de Sudáfrica. Para ello deciden que es necesario ganar la Copa Mundial de Rugby de 1995 que se disputa en Sudáfrica, cuyo final tendrá lugar en el Estadio Ellis Park de Johannesburgo.

Para la mayoría de la gente, la Final de la Copa del Mundo de 1995, no fue más que un emocionante partido de rugby. Sin embargo, para los sudafricanos fue un momento decisivo en su historia, una experiencia compartida que ayudó a cicatrizar las heridas del pasado dando nuevas esperanzas para el futuro. El artífice de este acontecimiento de referencia fue el presidente de la nación, Nelson Mandela. Sus protagonistas, los jugadores del equipo sudafricano de rugby, los Springboks, capitaneados por François Pienaar.

En la película, Mandela acude a Pienaar para que lleve a su equipo a lo más alto, citando un poema que, para él, fue fuente de inspiración y fortaleza durante sus años en prisión. Tanto el equipo de producción y como los actores visitaron la cárcel de Robben Island, incluida la celda en la que Mandela estuvo preso durante casi tres décadas, comentó luego Eastwood.

“Cuando fuimos a Robben Island, a todos nos impresionó lo reducido que

era el espacio. Pasar 27 años allí, quizá los mejores años de tu vida, y después salir y no seguir amargado es una gran proeza”,

Todo el equipo de los Springboks se desplaza a Robben Island para experimentar directamente, aunque sólo sea un momento, qué se siente estando en ese horrible lugar. Más adelante se desvela que el poema es “Invictus” de William Ernest Henley, escrito en 1875, que termina por dar nombre a la película.

*Desde la noche que sobre mí se cierne,
negra como su insondable abismo,
agradezco a los dioses, si existen,
por mi alma invicta.*

*Caído en las garras de la circunstancia,
nadie me vio llorar, ni pestañear.*

*Bajo los golpes del destino,
mi cabeza ensangrentada sigue erguida.
Más allá de este lugar de lágrimas e ira,
yacen los horrores de la sombra,
pero la amenaza de los años,*

me encuentra y me encontrará, sin miedo.

*No importa cuán estrecho sea el camino,
cuán cargada de castigo la sentencia.*

*Soy el capitán de mi alma;
el dueño de mi destino*

Según palabras del propio director, Clint Eastwood: “La historia tiene lugar en un momento crítico de la presidencia de Mandela. Creo que fue muy inteligente, al valerse del deporte para reconciliar a su país. Sabe que debe volver a unir a todos para encontrar un modo de apelar a su orgullo nacional, algo, quizá lo único, que tenían en común en ese momento. Sabe que, a la larga, blancos y negros tendrán que trabajar juntos, como un equipo, o el país no prosperará, de manera que muestra mucha creatividad usando un equipo deportivo como un medio para lograr un fin”,

Por supuesto, el plan del Presidente comporta ciertos riesgos. En medio de una desalentadora crisis socioeconómica, incluso sus asesores más cercanos se cuestionan por qué se centra en algo tan aparentemente insignificante como el rugby. Muchos se preguntan cómo puede apoyar a los Springboks, especialmente en un momento en el que los sudafricanos negros quieren erradicar permanentemente el nombre y el emblema que han despreciado durante mucho tiempo, como símbolo del *apartheid*. Sin embargo, Mandela tiene la precaución de reconocer que eliminar el querido equipo de rugby de los sudafricanos blancos sólo aumentará las diferencias entre las razas, hasta tal punto que dichas diferencias nunca se podrán salvar.

Para ver la historia con cierta perspectiva, John Carlin, autor del libro “El factor humano”, en el que se basa la película, explica, “Lo que hay que entender es que,

a los sudafricanos negros, la camiseta verde de los Springboks les recordaba intensamente el *apartheid*. Odiaban esa camiseta porque simbolizaba, tanto como cualquier otra cosa, las tremendas humillaciones a las que estuvieron sometidos. La habilidad de Mandela fue reconocer que ese símbolo de división y odio se podía transformar en un poderoso instrumento de unidad nacional... Los sudafricanos blancos eran fieles seguidores de los Springboks, así que usar el foro de la Copa del Mundo era perfecto. No se trataba sólo de un partido, sino del hecho de que Mandela aprovechó un equipo que los sudafricanos negros odiaban y, con fuerza de voluntad, prácticamente arrastró a todos a ser seguidores del equipo”.

Y Matt Damon, el actor que encarna al capitán de los Springboks, Francois Pienaar. Comenta: “Mandela básicamente le pide a François que supere las expectativas de su país y sus propias expectativas y que gane la Copa del Mundo. Es una petición excesiva y Francois sabe que, en realidad, es mucho más importante que cualquier partido de rugby. Sin embargo, en un momento determinado, todo el equipo comprende que se han convertido en una importante herramienta para reconciliar a su país. Es una bella y ejemplar historia que destaca lo mejor de cada uno y de lo que somos capaces los seres humanos. Y lo que la hace más increíble es que realmente sucedió”.

La victoria del equipo sudafricano se produce finalmente y un clamor unánime de victoria surge de todas las gargantas, compartiendo los mismos colores que hasta poco tiempo antes habían sido motivo de división.

La película pone de relieve, aunque en un contexto épico que generalmente no halla parangón en el ámbito de la vida privada, la importancia de la voluntad y el compromiso con los propios valores por los que se ha luchado toda una vida y cómo la autodeterminación es el grado más elevado de libertad.

EL CINE COMO RECURSO ANALÓGICO EN PSICOTERAPIA

A diferencia de los mitos o los cuentos, el cine, aunque con la excepción del cine fantástico, suele ser más realista y concreto y menos metafórico que los primeros, a lo que contribuye particularmente el soporte audiovisual, que delimita, al concretarla, su representación imaginaria, de forma que el aspecto metafórico hay que comprenderlo más bien en clave analógica o comparativa. De este modo muchas películas o escenas de películas se erigen fácilmente en exponentes ejemplares de las situaciones críticas por las que pasa el paciente, aunque para mantener el carácter metafórico no siempre resulten adecuadas las similitudes excesivamente calcadas de la realidad. Eso no quita que una película, algunas escenas o algunos de sus personajes, puedan convertirse en metáfora de otra cosa. Por ejemplo, la película *El perfume*, película alemana dirigida por Tom Tykwer (2006), puede convertirse en metáfora de quien careciendo de identidad propia, como el protagonista de la película que se da cuenta que carece de olor propio, (“*essence*” en francés significa a la vez olor y entidad) mira de extraerla

vampirescamente de los demás.

De forma genérica se puede pensar en multitud de casos donde las referencias filmográficas resulten plenamente adecuadas para ayudar a comprender las situaciones por las que pasa el paciente. Por ejemplo, a Maricel (Palau, 2003) le fue muy útil la referencia a la película *Luz que agoniza*, dirigida por George Cukor en 1944 (en la época de su tratamiento no se había rodado todavía *Te doy mis ojos*) para entender cómo su pareja la manejaba, haciéndola sentir enferma, o más bien demente, para invalidarla, anularla y dominarla. La expresión “luz de gas”, que era el título de la obra de teatro original en inglés, de donde provenía la versión cinematográfica, se convirtió de este modo en la metáfora que sintetizaba todas maniobras envolventes que llevaba a cabo su pareja para mantenerla aislada y hacerla creer que estaba loca.

La utilización de películas o escenas de película en terapia queda al libre albedrío del terapeuta, el cual sabe que dispone de una caja de herramientas de las que puede echar mano en cualquier momento. Al igual que se ha dicho a propósito de la metáfora y del cuento en un artículo anterior (Villegas y Mallor, 2010b) puede ser que el paciente tenga sus películas, o incluso series televisas, favoritas y a veces constituye un pequeño test explorar con él cuáles son éstas. Lo importante es que la elección de esos recursos se haga con finalidades terapéuticas en el momento en que, valga la redundancia, realmente vengan “a cuento”, atendiendo siempre a evitar posibles malentendidos o susceptibilidades, particularmente en casos de suspicacias paranoides o rigideces obsesivas. Las películas, como recurso metafórico, sólo pueden representar una analogía parcial con la situación real y no hace falta forzar las cosas para que cuadre todo, aunque a veces una interpretación creativa pueda añadir nuevas perspectivas interesantes desde el punto de vista terapéutico.

Hacer referencia a este tipo de material en sesión depende de distintas variables. La primera de todas es si el conocimiento del material filmográfico es compartido o no con el paciente, lo que requiere cerciorarse sobre ello antes de darlo por supuesto; incluso a veces hay que comprobar que el recuerdo de la escena a comentar sea la misma, a fin de no dar lugar a malentendidos. Pero aun en el caso que el paciente conozca bien la película o escena de la película, en ocasiones puede ser adecuado volver a recordarla total o parcialmente para poder subrayar algún aspecto, imagen o situación que pueda resultar especialmente ilustrativa del tema que se está tratando.

Dado que no es posible por su larga duración dedicar la sesión al visionado de películas, éste puede ser utilizado como una agradable “tarea” terapéutica para casa, que permite ampliar el espacio temporal y mental, dedicado a la terapia, llegando a poder ocupar incluso una tarde de un fin de semana e involucrar, si es el caso, a la pareja. Las tecnologías actuales, sin embargo, permiten, si se considera conveniente, traer a la propia sesión alguna escena que se quiera comentar, para lo que el

terapeuta debería disponer previamente de una selección de escenas escogidas según la temática que quiera tratar específicamente con el paciente.

La selección de títulos que hemos presentado en este artículo se halla voluntariamente circunscrita a los objetivos del mismo. Queríamos destacar algunos que pudieran cumplir la función de representar de forma clara y didáctica los conceptos básicos, subyacentes al modelo del desarrollo moral. Evidentemente “no están todos los que son”, aunque esperemos que “sean todos los que están”. Los hemos escogido con la finalidad de facilitar a terapeutas y pacientes la comprensión del modelo, en el supuesto que lo tomemos como referente para el trabajo terapéutico. No se trata de hacer un curso completo en base a ellos, sino de destacar aquellos conceptos o aspectos de la teoría que, según los casos, sean más pertinentes.

Ante la imposibilidad de hacer una referencia exhaustiva a todo el repertorio cinematográfico y sus posibles aplicaciones terapéuticas nos hemos limitado aquí a referirnos a un determinado número de películas, como muestra meramente ilustrativa. La lectura o interpretación que de ellas hacemos, así como las indicaciones aplicativas que les acompañan tampoco son excluyentes, ni prescriptivas, puesto que la casuística es prácticamente inagotable; deben, si acaso, tomarse como sugerencias ejemplares de otras infinitas aplicaciones.

En el presente artículo se explora la posibilidad de recurrir a determinados títulos de la filmografía para desarrollar de una forma didáctica la comprensión de los conceptos básicos de la teoría del desarrollo moral. Se hace referencia, igualmente, a la posibilidad de utilizar los recursos cinematográficos con otros muchos fines terapéuticos y se sugieren algunos criterios generales para dicha aplicación.

Palabras clave: películas, teoría del desarrollo moral, narrativas, analogía, psicoterapia

Referencias bibliográficas y cinematográficas

- Albadelejo, M. (2009). *Nacidas para sufrir*. Tornasol Films / Castafiore Films / Alta Films S.A.
- Axel, G. (1987). *El festín de Babette*. Nordisk Films / Panorama Film International / DFI»
- Barratier, C. (2004). *Los chicos del coro*. Galatée Films / Pathé Renn Productions / France 2 Cinéma / Novo Arturo Films
- Benigni, R. (1997). *La vida es bella*. Miramax International / Mario & Vittorio Cecchi Gori / Melampo Cinematografica
- Bergman, I. (1973). *Secretos de un matrimonio*. Cinematograph AB

- Bergman, I. (1977). *El huevo de la serpiente*. Dino de Laurentis
- Bollain, I. (2003) *Te doy mis ojos*. La Iguana / Alta Producción
- Boyle, D. (1996). *Trainspotting*. Channel Four Films / Fimgent Film / The Noel Gay Motion Picture Company.
 Producer: Andrew MacDonald
- Brooks, J.L. (1997). *Mejor imposible*. TriStar Pictures / Gracie Films
- Coixet, I. (2003). *Mi vida sin mí*. El Deseo S.A. / Milestone Productions Inc
- Coixet I. (2005). *La vida secreta de las palabras*. El Deseo S.A. / Mediapro.
- Cukor, G. (1944). *Luz que agoniza*. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)
- Daldry, S. (2000). *Billy Elliot*. Working Title Films / BBC Films / The Arts Council of England
- Demme, J. (1991). *El silencio de los corderos*. Orion Pictures
- Freud, S. (1900). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Biblioteca Nueva (1973).
- Eastwood, C. (2009). *Invictus*. Warner Bros. Pictures / Spyglass Entertainment / Malpaso Productions / Revelations Entertainment
- Fesser, J. (2008). *Camino*. Películas Pendelton / Mediapro
- Hallström, L. (2000). *Chocolat*. Miramax International / David Brown
- Haneke, M. (2009). *La cinta blanca*. Les Films du Losange / Wega Film / X-Filme Creative Pool
- Hazanavicius, M. (2011). *The Artist*. Wildbunch / La Petite Reine / Studio 37 / La Classe Américaine / JD Prod / France3 Cinéma / Jouror Production / uFilms
- Henckel, F. (2006). *La vida de los otros*. Wiedemann & Berg Filmproduktion / Bayerischer Rundfunk / Arte / Creado Film
- Hicks, S. (2007). *Sin reservas*. Castle Rock Entertainment / Village Roadshow Pictures
- Imamura, S. (1983). *La balada de Narayama*. Toei Company
- Kim Ki-Duk, «Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera» Lee Seung-jae y Karl Baumgartner.
- Kim Ki-duk (2006). *Time*. Happinet Pictures / Kim Ki-Duk Film
- Kubrick, S. (1971). *La naranja mecánica*. Warner Bros Pictures / Stanley Kubrick Production
- Mendes, S. (2008). *Revolutionary Road*. DreamWorks / Paramount Vantage / BBC Films
- Moretti, N. (2001) *La habitación del hijo*. Sacher Film Rome / BAC Films / Studio Canal Paris
- Nettelbeck, S. (2000). *Deliciosa Martha*. Bavaria Film International
- Nichols, M. (1966). *¿Quién teme a Virginia Wolf?*. Warner Bros. Pictures
- Oshima, N. (1976). *El imperio de los sentidos*. Oshima Productions / Shibata Organisation (Tokio) / Argos Films (Paris)
- Palau, M. (2003). Luz de gas: historia de un secuestro emocional. *Revista de Psicoterapia*, 54-55, 103-121.
- Penn, A. (1967). *Bonnie & Clyde*. Warner Bros. Pictures. Producer: Warren Beatty
- Redford, R. (1980). *Gente corriente*. Paramount Pictures
- Reynolds, K. (2002). *El Conde de Montecristo*. Spyglass Entertainment / Touchstone Pictures
- Schaffner, F.J. (1973). *Papillon* (1973) Allied Artists / Solar Productions
- Scorsese, M. (2004). *El aviador*. Miramax Films / Warner Bros. Pictures
- Toro del, G. (2001). *El espinazo del diablo*. Agustín Almodóvar y Berta Navarro
- Toro del, G. (2006). *Laberinto del Fauno*. Estudios Picasso Fábrica de Ficción / Tequila Gang / Tele5 / Sententia Entertainment
- Tykwer, T. (2006). *El perfume*. Bernd Eichinger
- Vera, G. (1999). *La segunda piel*. Lolafilms S.A. / Andrés Vicente Gómez
- Villegas, M. (2011). *El error de Prometeo*. Psico(pato)logía del desarrollo moral. Barcelona: Herder.
- Villegas, M. y Mallor, P. (2010a). Consideraciones sobre la terapia de pareja: a propósito de un caso. *Revista de Psicoterapia*, 81, 37-106.
- Villegas, M. y Mallor, P. (2010b). Recursos analógicos en psicoterapia (I): metáforas, mitos y cuentos. *Revista de Psicoterapia*, 82/83, 5-63.

Referencias filmográficas por títulos

- Artist, the (2011).
- Aviador, el (2004).
- Balada del Narayama, la (1983).
- Billy Elliot (2000).

Bonnie & Clyde, (1967).
Camino (2008).
Cinta blanca, la (2009).
Conde de Montecristo, el (2002).
Chicos del coro, los (2004).
Chocolat (2000).
Decisión de Sophie, la (1982).
Deliciosa Martha, (2000).
Espinazo del diablo (2001).
Festín de Babette, el (1987).
Gente corriente, (1980).
Habitación del hijo, la (2001).
Huevo de la serpiente, el (1977).
Imperio de los sentidos, el (1976).
Invictus (2009).
Laberinto del Fauno (2006).
Luz que agoniza (1944).
Mejor imposible (1997).
Mi vida sin mí (2003).
Naranja mecánica, la (1971).
Nacidas para sufrir (2009).
Papillon (1973).
Perfume, el (2006).
Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera (2003).
¿Quién teme a Virginia Wolf? (1966).
Revolutionary Road (2008).
Secretos de un matrimonio (1973).
Segunda piel, la (1999).
Silencio de los corderos, el (1991).
Sin reservas (2007).
Te doy mis ojos (2003).
Time (2006).
Trainspotting (1996).
Vida de los otros, la (2006).
Vida es bella, la (1997).
Vida secreta de las palabras, la (2005).