

La cultura psicoanalítica en el cine negro americano

José Luis Sánchez Noriega

Departamento de Arte III (Contemporáneo). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid (España).

Correspondencia: José Luis Sánchez Noriega. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. Ciudad Universitaria. 28040. Madrid (España).

e-mail: noriega@ghis.ucm.es

Recibido el 6 de noviembre de 2007; aceptado el 29 de noviembre de 2007

Resumen

En el *cine negro* norteamericano de la época clásica (1930-1960) se percibe la influencia de la cultura psicoanalítica y de la divulgación de las obras más conocidas de Freud. La teoría de los impulsos conlleva la consideración como enfermo del protagonista de comportamientos criminales, de lo que toman nota las películas en las que la moral queda relegada a un segundo plano. La importancia de la sexualidad aparece reflejada en la figura de la “femme fatal” y en conductas donde el principio de placer doblega al de realidad. La dualidad consciente/ subconsciente y el lugar de los sueños en el psicoanálisis están en la base de obras sobre la doble personalidad y sobre pesadillas que amenazan a personas honradas. La solución a ciertos conflictos criminales no es policial, sino médica: en ellos un terapeuta logra resolver comportamientos delictivos fruto de mentes enfermas.

Palabras clave: *cine negro*, psicoanálisis, femme fatal, detective, intriga policiaca.

Introducción

Es sabido que la obra de Sigmund Freud y otros autores (Jung, Reich, Adler... hasta Lacan, encuadrados bajo la convención de “escuela psicoanalítica” a pesar de sus notables divergencias) posee dimensiones e intereses muy variados; tanto, que excede el ámbito específico de la Medicina –en el que nace– para adentrarse en campos mucho más vastos y hasta difusos, como la Antropología o la Teoría de la Cultura. Por supuesto que el psicoanálisis es una teoría sobre funcionamiento del psiquismo y una etiología de ciertas enfermedades mentales, y también, y principalmente, un método terapéutico alternativo a la ortodoxia médico-psiquiátrica. Pero el freudismo excede el territorio médico en cuanto trata de establecer, desde la filosofía y las teorías sociales, es decir, más allá de los protocolos del método científico utilizado en Medicina, la estructura del ser humano o una teoría de la sociedad, las creencias religiosas y el devenir de la historia. Precisamente por su condición de teoría o de cultura que trasciende el ámbito médico preferimos referirnos a él más arriba como “cultura psicoanalítica”. Desarrollado a lo largo de la última década del XIX y las primeras del XX, el psicoanálisis conoce una expansión y divulgación en los años cuarenta y cincuenta de la pasada centuria, justa-

mente el momento en que surge en Estados Unidos el ciclo conocido como *cine negro*.

El *cine negro* adquiere carta de naturaleza cuando se estrenan en Francia, en el verano de 1946, cinco películas –*El balcón maltés/ Le faucon maltais/ The Maltese Falcon* (1941), de John Huston; *Perdición/ Assurance sur la mort/ Double Indemnity* (1944), de Billy Wilder; *Laura* (1944), de Otto Preminger; *Historia de un detective/ Le crime vient à la fin/ Murder, My Sweet* (1944), de Edward Dmytryk y *La mujer del cuadro/ La femme au portrait/ The Woman in the Window* (1944), de Fritz Lang – y la crítica bautiza en francés, y luego en inglés, como *film noir*, por la semejanza en el clima y la temática criminal con las novelas de la titulada *Série noire* de Gallimard, cuyas cubiertas tienen fondo de color negro. Aunque luego se extiende a la década anterior, asumiendo dentro de sí el cine de gánsteres, conoce varias especializaciones y puede enmarcarse dentro del cine policiaco o criminal. Como hemos señalado en otro lugar, este ciclo se puede caracterizar por los siguientes elementos¹:

- a) personajes estereotipados;
- b) historias dramáticas en las que la muerte o la violencia mortal tienen un protagonismo importante en el desarrollo de la trama;



c) los conflictos y la criminalidad vienen determinados por un contexto social problemático, tanto en la «ley Seca» y la crisis de «la Depresión» como en la incertidumbre de la posguerra;

d) los personajes se sitúan al margen de la ley y no siempre coinciden legalidad y moralidad en sus conductas;

e) estética visual de carácter expresionista, debido al origen centroeuropeo de varios directores (Fritz Lang, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Otto Preminger o Robert Siodmak);

f) diálogos cortantes, muy “cinematográficos” y frecuentemente cínicos; y

g) las historias se basan en novelas baratas (*pulp fiction*) y en reportajes periodísticos.

Los estudiosos reconocen en este ciclo una serie de influencias y antecedentes que, enunciados sin jerarquización ni pretensión de exhaustividad, serían: la criminalidad organizada y el gangsterismo alimentados por la prohibición de la venta de bebidas alcohólicas y la crisis económica; la novela barata o *pulp fiction* de autores que eventualmente se convierten en guionistas; el reportaje y el periodismo de investigación; los seriales radiofónicos y el cómic; la fotografía del expresionismo alemán que inspira las imágenes contrastadas de luces y sombras del ciclo; y, por último, el psicoanálisis.

Resulta difícil determinar en qué medida la cultura psicoanalítica inspira directamente algunos de los más interesantes conflictos y personajes del cine

negro o sí, por el contrario, sucede que las reflexiones de Freud se formulan en un clima moral y en un *humus* intelectual que es compartido por los autores de los relatos de ese ciclo cinematográfico; con demasiada seguridad, en una de las más recientes indagaciones sobre el *cine negro*, Noël Simsolo llega a afirmar que “el psicoanálisis es un tema [sic] que obsesiona a los cineastas. Saben que el público les encuentra un encanto perverso, sobre todo cuando incluye sexo, sueños y violencia. El espectador se cree un simple *voyeur* de las consecuencias causadas por unas neurosis que se presentan en general de forma muy simplista. Fritz Lang es uno de los pocos directores que trabajan el tema seriamente, utilizando el psicoanálisis al margen del realismo exterior para explorar los misterios del alma de sus protagonistas, pero también para desestabilizar al público”². Trátese de causalidad o de convergencia, en cualquiera de los casos lo relevante es el trasfondo psicoanalítico de obras importantes del cine negro.

En concreto, la cultura psicoanalítica se percibe en las siguientes dimensiones o niveles sobre los que abundamos a continuación: I. La estructura dual de la sociedad o del ser humano; II. El discurso revolucionario sobre el sexo; III. El narrador personal y la evocación fatalista del pasado; IV. Personalidad escindida, dobles y sueños y alucinaciones; V. La enfermedad psíquica como origen del comportamiento delictivo; y VI. El rol del terapeuta en el conflicto criminal.

La estructura dual de la sociedad o del ser humano

Al establecer una dualidad en la estructura de la personalidad humana —en la que el *ello* o subconsciente puede ser más determinante que el propio *yo* a la hora de explicar ciertos rasgos y comportamientos— y en la propia sociedad y cultura, Freud ha sido considerado con Karl Marx y Friedrich Nietzsche uno de los, así llamados por Paul Ricoeur, “maestros de la sospecha” del siglo XIX. Estos pensadores coinciden en la consideración de la existencia de una *falsa conciencia* en el ser humano o, lo que viene a ser lo mismo, la idea de que la represión del subconsciente (Freud), el resentimiento del débil (Nietzsche) o el enmascaramiento por intereses económicos (Marx) nos sumen en un universo de ilusiones, de engaños, en una falsa percepción de la realidad, que impide la mayoría de edad (Kant) reivindicada por la Ilustración. Dicho de otro modo, los maestros de la sospecha establecen un nuevo paradigma para el pensamiento filosófico, que ahora es esencialmente crítico en cuanto que reflexiona sobre las propias condiciones de su proceso de generación.

En nuestro trabajo mencionado hemos hablado de una “metafísica dual del cine negro” para referirnos al rasgo que, en última instancia y más allá de los aspectos formales o temáticos evidentes ya citados, constituye la identidad central de este ciclo. Esa metafísica consiste en una *visión dual de lo real*, la consideración “numérica” de que por debajo del orden aparente existe una realidad —de mayor calado y más importante— con un talante sustancialmente conflictivo; por tanto, se establece un fuerte dualismo entre la visión conformista del individuo y la sociedad y una indagación más profunda —y determinante para el resultado de los conflictos dramáticos: de ahí el poso amargo, escéptico o pesimista que, en definitiva, ofrecen las películas— que pone de relieve la corrupción policial, la pasión amorosa ciega, el enloquecimiento de las masas, la sed de poder, los mecanismos del subconsciente... todos los cuales tienen en común una fatalidad destructora y necrófila.

Esta dualidad se instala en todos los niveles: en la fotografía (luces/sombras), en el carácter de los personajes (convertidos con frecuencia en verdugos/víctimas) y en su historia personal (infancia/adulthood), en los resultados de las tramas (muerte/liberación), en los espacios dramáticos (ciudad/campo), en diversos aspectos de la ética (culpabilidad/inocencia, moralidad/legalidad), en la enunciación (punto de vista objetivo/subjetivo), etcétera.

Esa visión del mundo de carácter dual y, en última instancia, trágico, resulta muy paralela a la establecida por la cultura psicoanalítica con la división consciente/subconsciente y el papel determinante de las pulsiones (Eros y Thánatos) como motor del comportamiento humano. Sobre la primera hablamos más adelante; de la segunda, que es un mecanismo biológico, ‘animal’, de carácter destructivo, no cabe duda de su presencia en la caracterización de los personajes antagonistas del *cine negro* a cuya criminalidad se ven abocados al margen de toda consideración moral; son tipos que reúnen a la vez las condiciones de *verdugos* y de *víctimas*. La violencia y la amenaza de la muerte presiden de continuo el devenir de los relatos y las conductas de los personajes. Ante la muerte no hay seguridad ni en unas fuerzas de la ley que protejan ni en un héroe que luche satisfactoriamente contra quien la provoca; sobre todo cuando la muerte no se encarna en un enemigo neto, sino en alguien cercano a quien se ama o en el propio sujeto que puede intuir que su sed de poder o su pasión amorosa conducen fatalmente a un destino trágico. El mal no tiene una encarnación absoluta y estereotipada, menos aún viene determinado por

la libertad o la voluntad del individuo y, por tanto, estaría sujeto a la responsabilidad moral propia de aquellas, sino que aparece como fruto de una ambición o sed de poder, de la huida de la pobreza de la infancia o de un psiquismo enfermo que domina la voluntad del sujeto. En fin, al igual que el psicoanálisis explica en clave científica o médica la pulsión “tanática” de la conducta y el psicópata no está concebido como un sujeto inmoral, sino un enfermo, en el *cine negro* se subraya la fatalidad o el carácter instintivo del comportamiento criminal de los personajes, ajeno, por tanto, al régimen de moralidad en que lo situaba la sociedad tradicional y la moralidad y el pensamiento dominantes. Como resumen Borde y Chaumeton, “hay en las apreciaciones de Freud cierto cinismo que armoniza bien con el ambiente moral de la serie [negra]. El psiquiatra no cree más ni en el bien ni en el mal, tal como están definidos por la tradición”³.

El discurso revolucionario sobre el sexo

En esta misma línea, la pulsión sexual teorizada por Sigmund Freud ofrece una novedad muy pertinente para la comprensión del *cine negro*, pues la preeminencia que el médico vienés otorga al sexo dentro de la configuración de la personalidad y del comportamiento de los humanos, es evidente en el *cine negro*, sobre todo con la figura de esa depredadora sexual que responde a la etiqueta de *femme fatal*. La mujer fatal es inteligente, ambiciosa, calculadora y hace del atractivo físico una herramienta para lograr sus objetivos: “expertas en utilizar el sexo —o la promesa de sexo— como su arma favorita, todas ellas son maestras en el arte de la seducción y del fingimiento”⁴; según le interese se puede mostrar dulce y delicada o exigente y autoritaria, su itinerario vital está constituido por la realización sucesiva de su voluntad y allí donde se hace presente, todo —pero fundamentalmente el varón— está referido a ella que, de ese modo, consigue condicionar el conjunto de los acontecimientos. Puede parecer una figura misógina, pero su autonomía como personaje —parece que, por primera vez en un ciclo o en un género, la mujer no desempeña el rol subalterno de esposa, madre o hija de un varón— permite considerarla “protofeminista”.

En este cine se pone en crisis el lugar común de un romance o historia de amor como esquema de cualquier producción de Hollywood —tal y como advierte David Bordwell— y el sexo no viene disfrazado de amor o parásito de las relaciones sentimentales. De hecho, la institución matrimonial es

incompatible con la sexualidad de la mujer fatal y de los personajes masculinos abducidos por ella, con lo que se subraya más el carácter instintivo y fatalista del sexo, que domina la voluntad y racionalidad de las personas.

El narrador personal y la evocación fatalista del pasado

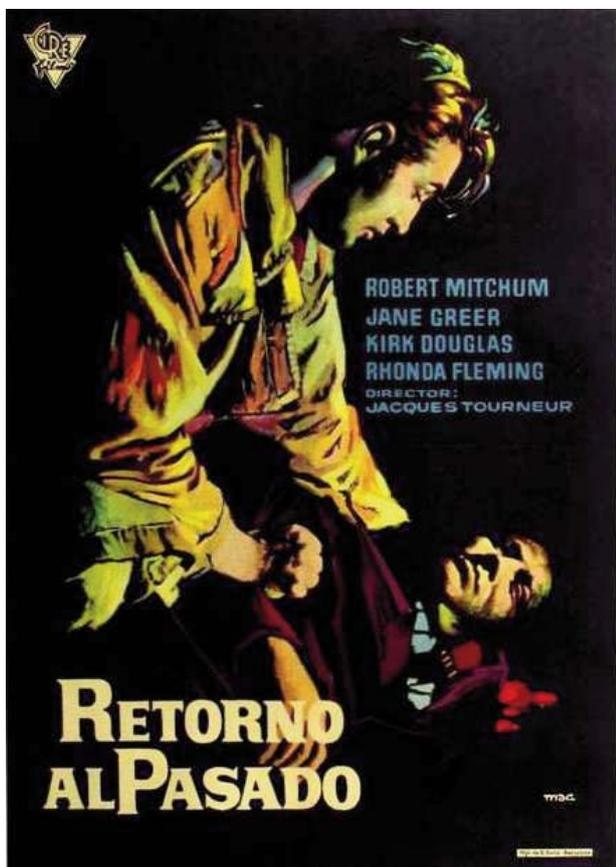
En el cine negro el *flashback* permite diversas operaciones estéticas: la narración fragmentaria que rompe la continuidad temporal y la causalidad estricta otorga al relato una complejidad destinada a propiciar la participación del espectador; pero, sobre todo, la analepsis supone la opción por una estética de la fatalidad al ubicar en el pasado inamovible el origen de los conflictos del presente, como, entre otros muchos relatos, muestran de modo paradigmático *Perdición*, con la confesión de culpabilidad del protagonista agonizante e impotente para desandar el camino de perdición recorrido; o el envenenado protagonista de *Con las horas contadas/ D.O.A.* (1950), de Rudolph Maté, en uno de los más fascinantes *flashback* de la historia del cine.



Las analepsis se apoyan ordinariamente en la voz en *off* del protagonista que introduce mayor subjetividad en el relato y lleva a la identificación del espectador con el personaje. Dada la ambivalencia moral de los protagonistas (detectives descreídos, criminales en proceso de arrepentimiento, policías transgresores de la ley...), esa identificación tiene como consecuencia la reconocida amoralidad del género, subrayando así la dimensión pulsional de sus personalidades. También sucede que esa narración personal desde el presente necesariamente resulta incompleta, pues los recuerdos vienen filtrados por los intereses personales y la distorsión de la memoria subjetiva, con lo que queda puesta de manifiesto, por otra vía, la importancia del subconsciente en el cine negro. No en vano, hay relatos donde el segmento del pasado no siempre es fiable, posee fracturas en su causalidad y está más próximo a la pesadilla o al sueño que al recuerdo propiamente dicho, como le sucede al Jeff (Robert Mitchum) de *Retorno al pasado/ Out of the Past* (1947), de Jacques Tourneur, condenado a renunciar a la felicidad provinciana y a volver al mundo del gangsterismo. También cabe señalar que los *flashback* de Laura, por su parte, van reconstruyendo un pasado y, a medida que evocan a la protagonista ausente, su nebulosa existencia va tomando cuerpo.

Personalidad escindida, dobles y sueños y alucinaciones

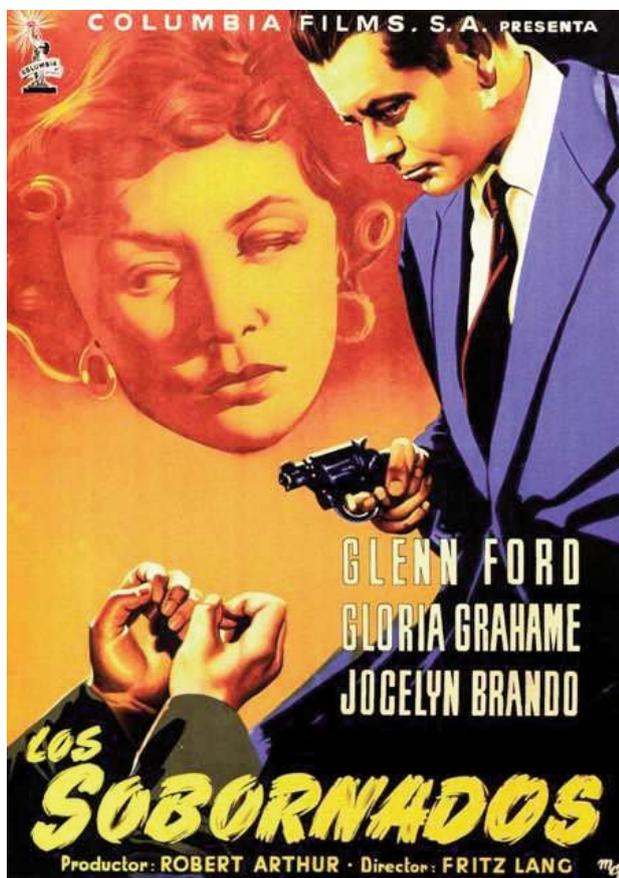
Al establecer dualidades como la de consciente/subconsciente o Eros/ Thánatos la teoría psicoanalítica entronca con una tradición de reflexiones antropológicas que, desde Platón y la dualidad cuerpo/alma del judeocristianismo, subrayan la tensión entre dimensiones de la personalidad, entre la realidad y el deseo o entre la experiencia de lo vivido y los sueños. La existencia de una personalidad escindida entre un apolíneo Dr. Jekyll y un dionisiaco Mr. Hyde está presente en las versiones cinematográficas del relato de Robert L. Stevenson y en otras variaciones que cultivan este mito o dan lugar a otros similares, muy presentes en la tradición gótica, como el de Fausto, que vende su alma al diablo⁵. Más cercanas a la realidad son las historias con personajes que sufren esquizofrenia: ésta se muestra de forma especialmente paradójica en la investigación del inspector de policía francés de *So Dark the Night* (1946), de Joseph J. Lewis, quien padece desdoblamiento de personalidad y busca a un asesino que no es sino su otro yo, a quien ha de tender una trampa para ponerlo en evidencia; en *A través del espejo/ The Dark Mirror* (1946), Robert Siodmak cuenta la historia de dos gemelas, contra-



puestas como los dos caballos de Platón, pues una de ellas sufre una paranoia. La prodigiosa Debby Marsh, encarnada por Gloria Graham en *Los sobornados/ The Big Heat* (1953), de Fritz Lang, es una perversa chica de gángster, pero encuentra la ocasión para poner en práctica su yo moral cuando ayuda al detective a desentrañar la verdad de un crimen: la mitad del rostro quemado y la otra mitad de una belleza deslumbrante expresa su condición de Jano.

Por otro lado, y sin lugar a dudas, *La mujer del cuadro* es uno de los títulos de referencia en el *cine negro*, además de una obra que, mediante la estratagema narrativa de la inserción de un relato de segundo orden que representa un sueño, pone en escena el deseo de un convencional profesor de psicología por salir de su vida rutinaria. El final es irónico y deja a salvo la integridad moral del protagonista, que en la pesadilla puede ser acusado (injustamente) de asesinato. Recuerdos, sueños y pesadillas atormentan la conciencia de personajes que terminan dudando sobre la realidad y su propio yo, como le sucede al protagonista de *Crime without passion* (1934), de Ben Hecht y Charles MacArthur, cuyo falso recuerdo sobre un asesinato no cometido termina por enloquecerle y convertirle en un homicida auténtico; al protagonista de

Moonrise (1949), de Frank Borzage, culpabilizado por la muerte de su padre y condenado a vagar por los pantanos; al tipo de *Pesadilla/ The Strange Affair of Uncle Harry* (1945), de Robert Siodmak, que no logra casarse y deshacerse de sus posesivas hermanas por lo que su conciencia se sume en una pesadilla. En el caso de *Vertigo—De entre los muertos/ Vertigo* (1958), la obra magna de Alfred Hitchcock —un cineasta siempre proclive a escarbar en los sótanos menos visitables de la condición humana—, el juego con el punto de vista y los tiempos y niveles del relato alcanza la complejidad de que se solapen tres personajes (Judy, Madeleine y Carlota) en el deseable cuerpo de Kim Novak, lo que induce en el investigador Scottie (James Stewart) pesadillas de las que tiene que reponerse ingresando en un psiquiátrico.



La enfermedad psíquica como origen del comportamiento delictivo

La idea de un trauma de la infancia o algún suceso del pasado como explicación para el comportamiento criminal o, en general, algún conflicto en la personalidad del sujeto es muy frecuente en el cine

negro, aunque también en muchos títulos del drama norteamericano si, como Noël Simsolo, recordamos el trineo de Charles Foster Kane. Como queda dicho, la existencia de pulsiones instintivas explican los comportamientos criminales en clave médica, de manera que el paradigma moral no es el adecuado para la comprensión de la personalidad del delincuente ni para su rehabilitación.

El «complejo de Edipo» y un episodio de la infancia en que se sintió abandonado explican la criminalidad del personaje de Mark en *Secreto tras la puerta/ Secret Beyond the Door* (1948), de Fritz Lang; como también el gángster Cody Jarrett (James Cagney) de *Al rojo vivo/White Heat* (1949), de Raoul Walsh, mantiene una relación edípica con su madre, a partir de cuya muerte su carrera criminal se desboca. Diversas psicopatologías aparecen en los antagonistas de las obras de referencia del *cine negro*, como el escultor Marlon de *La dama desconocida/ Phantom Lady* (1944), de Robert Siodmak; el psicópata de quien se enamora Rosalind Russell en *Al caer la noche/ Night Must Fall* (1937), de Richard Thorpe; o el Nick de *Noche en el alma/ Experiment Perilous* (1944), de Jacques Tourneur, y que vive lastrado por un episodio traumático de la infancia.

En una vuelta de tuerca, el crimen puede consistir en que un enfermo mental induce la locura en una persona sana, como sucede con el pianista y asesino de *Luz de gas/ Gaslight* (1944), de George Cukor, o el citado Nick de *Noche en el alma*, que provoca la locura de su esposa Alida y trata de convencer de ello al médico amigo. Además, en *Pacto tenebroso/ Sleep my Love* (1949), de Douglas Sirk, un esposo esquizofrénico utiliza a un falso psiquiatra para hacer enloquecer a su mujer.

El rol del terapeuta soluciona los conflictos criminales

Uno de los títulos más didácticos de *cine negro*, *Cerco de odio/ The Dark Past* (1948), dirigida por Rudolph Maté, pone en escena a un psiquiatra policial que explica el caso de un secuestro en que se vio implicado y que resolvió gracias a que el secuestrador, que padece una pesadilla recurrente y que tiene miedo al sueño, le contó su infancia. Esta película explica en clave psicoanalítica el origen de la criminalidad: todo delincuente tiene un comportamiento antisocial cuya causa está en un conflicto de la infancia reprimido en el subconsciente y, por tanto, es un enfermo. La liberación de las represiones mediante la



verbalización de los conflictos tiene como resultado la curación de la enfermedad; se hace hincapié en el método terapéutico empleado por el psicoanálisis (interpretación de los sueños, asociación de palabras) para rehabilitar a los criminales/pacientes. Una historia similar ya había aparecido una década atrás en *Rejas humanas/ Blind Alley* (1938), de Charles Vidor, en la que un asesino se refugia de la Policía en casa de un psicoanalista que explora su subconsciente hasta lograr curarlo. En la citada *A través del espejo* se valora el conocimiento del psiquiatra por encima del policial a la hora de averiguar la personalidad criminal de la paranoica y resolver el caso de asesinato que motiva el relato. Además, en *Atrapados/ Caught* (1949), de Max Ophuls, el psicoanalista encuentra en el subconsciente del millonario Ohlrig las razones de sus arritmias cardíacas, que no son otras que el miedo a que su prometida se case por motivaciones exclusivamente económicas⁶⁻¹³.

Referencias

- 1.- Sánchez Noriega JL. Obras maestras del cine negro. Bilbao: Mensajero; 2003. p. 12-13.
- 2.- Símolo N. El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas. Madrid: Alianza; 2007. p. 198.
- 3.- Borde R, Chaumeton E. Panorama del cine negro. Buenos Aires: Losange; 1958. p. 25.
- 4.- Heredero CF, Santamarina, A. El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica. Barcelona: Paidós; 1996. p. 214.
- 5.- Sánchez Noriega JL. Diccionario temático del cine (entradas: *doble personalidad, enfermedades, médicos, psicología y psiquiatría*). Madrid: Cátedra; 2004.
- 6.- Benet Ferrando VJ. El tiempo de la narración clásica: los films de gángsters de Warner Bros 1930-1932. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana; 1992.
- 7.- Brion, P. Les films noirs. Ginebra: Liber; 1995.
- 8.- Coma, J. Diccionario del cine negro. Barcelona: Plaza y Janés; 1990.
- 9.- Coma, J. y Latorre, J.M. Luces y sombras del cine negro. Barcelona: Ediciones Fabregat; 1990.
- 10.- Guerif, F. El cine negro americano. Barcelona: Martínez Roca; 1988.
- 11.- Ponce V, editor. Cine de gángsters: diversas miradas sobre el cine negro. Valencia: Filmoteca Valenciana; 1986.
- 12.- Rojo, R. Cine negro. De *El balcón maltés* a *El hombre que nunca estuvo allí*. Madrid: Ed. Internacionales Universitarias; 2005.
- 13.- Silver A, Ward E. Encyclopedie du film noir. Paris-Marsella: Editions Rivages; 1947.