

Caracteres universales: pervivencia de la tipología freudiana en modelos cinematográficos actuales

Margarita López-Morales
Universidad de Sevilla
marguita_9@hotmail.com

Resumen: En su artículo “Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica”, publicado en 1916, Sigmund Freud definió, breve pero agudamente, las peculiaridades por las que se rige la mente humana en tres tipos de personalidades bien curiosas que, sin embargo, son bastante habituales tanto en nuestra sociedad como en la propia de la época en que las describió el autor. Con el objetivo de ilustrar la teoría psicoanalítica, esta investigación intenta facilitar su conocimiento tomando como modelos a tres personajes filmicos, ejemplos extraídos de la realidad actual, a veces escalofriantemente cotidiana. De manera específica, los protagonistas de Celda 211 (Daniel Monzón, 2009), De latir mi corazón se ha parado (Jacques Audiard, 2005) y Las horas del día (Jaime Rosales, 2003) serán observados desde la semántica narrativa, con una metodología de análisis del discurso a través de presupuestos de base freudiana.

Palabras clave: Freud, carácter, cine, personaje, Celda 211, De latir mi corazón se ha parado, Las horas del día

Abstract: In his essay “Some kinds of character found out in the analitic work”, published in 1916, Sigmund Freud defined, brief but sharply, the peculiarities through which the human mind is ruled in three kinds of very curious personalities, which are, however, quite usual in our society as well as at the time when the author described them. With the purpose of enlighten the psychoanalytical theory, this investigation tries to facilitate its knowledge taking as models three film characters, examples extracted from the current reality, sometimes chillingly daily. Specifically, the protagonist of Celda 211 (Daniel Monzón, 2009), De latir mi corazón se ha parado (Jacques Audiard, 2005) y Las horas del día (Jaime Rosales, 2003) will be examined from the narrative semantics, with a methodology of discourse analysis through premises of Freudian base.

Keywords: Freud, personality, cinema, character, Cell 211, The beat that my heart skipped, The hours of the day

Homenajear la obra de grandes autores de la cultura universal siempre es una grata labor, más aún cuando para ello se aúnan distintas disciplinas, en este caso la científica con la artística. El objetivo de tal unión es explicar algo tan aparentemente dispar como la investigación psicoanalítica freudiana a través de la realidad contenida en el panorama cinematográfico actual.

Dada la inmensa extensión de la obra de Sigmund Freud, el cual aportó a la sociedad una generosa cantidad de escritos, se hace necesario elegir una parte concreta y precisa de dicha totalidad que represente sin embargo las líneas generales de lo apuntado por el autor a lo largo de su insistente carrera. Se ha considerado oportuno y prolífico uno de sus artículos publicados en 1916 bajo el título “Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica”, para cuyo entendimiento no obstante se ha llevado a cabo un proceso de estudio de la completa teoría freudiana en profundidad.

En el citado artículo se abordan las problemáticas subyacentes tras tres modelos de carácter, bautizados cada uno de ellos de manera poética por parte del autor: (1) los de excepción, (2) los que fracasan al triunfar y (3) los delincuentes por sentimiento de culpabilidad. Probablemente los dos últimos puedan resultar al lector sumamente parecidos, pero como se verá las manifestaciones habituales en uno y otro expresan un mismo origen -la culpa- que dirige, en un caso, el instinto destructivo hacia uno mismo y, en otro, hacia cualquier diana externa -y mediante el rebote, también hacia uno mismo.

Los soportes que servirán como material ilustrativo estarán constituidos por personajes fílmicos, realizando un esfuerzo interpretativo e intentando descubrir analogías silenciosas, imprevistas o no provocadas entre creaciones de áreas dispares, como son la psiquiatría y la cinematografía; un reto que bien parece lógico en una época en la que la interdisciplinariedad y la permeabilidad de los límites son rasgos dominantes e incluso líderes de estilo.

1. Los de excepción

La labor psicoanalítica se propone, según Freud, la aceptación del dolor como un elemento constituyente de la vida, común a todo ser humano. Para tal fin el sujeto debería enfrentarse a una fase considerada de “entrenamiento”, consistente en aprender a renunciar a la satisfacción de lo inmediato y puntual, a favor de la obtención del placer de una forma dosificada, mitigada y, en consecuencia, duradera: para tal espera se precisa paciencia, y en su transcurrir lleva implícita la privación, que conlleva sufrimiento. Una vez que el sujeto logre convivir con el sentimiento de dolor, podrá afrontar y asumir las experiencias dolorosas no motivadas, las desgracias propias de la vida, ocurridas de manera casual o aleatoria, así como el posible daño emergente de la interacción social de las personas, continuamente expuestas al medio en el que viven. Se trataría, básicamente, de tornar imperfecto el concepto de felicidad, de aceptar los claroscuros de la existencia humana, de la porción amarga de la vida que en mayor o menor grado todos conocemos y

experimentamos; des-idealizar el horizonte de nuestras expectativas, de las ideas primarias acerca de cómo debiera ser el mundo:

No es que haya de renunciar en general al placer; ello es cosa de la que difícilmente puede creerse capaz a un hombre, y hasta la religión tiene que basar sus exigencias a renunciar al placer terrenal en la promesa de otorgar a cambio una medida infinitamente mayor de placer en el más allá. No; el enfermo ha de renunciar tan sólo a aquellas satisfacciones a las que sigue, indefectiblemente, un daño; no ha de hacer más que someterse a una privación temporal, aprender a trocar el placer inmediato por otro más seguro, aunque más lejano. O dicho de otro modo: debe llevar a cabo, bajo la dirección del médico, aquel avance desde el principio del placer al principio de realidad, que diferencia al hombre maduro del niño (Freud, 2006: 2413).

Partiendo de este presupuesto, pasa Freud a describirnos el primer de los caracteres contenidos en su ensayo. Se trata de un tipo de personas que se niegan a someterse a la consecución de este objetivo, pues sienten que la vida les debe una compensación por un sufrimiento pasado, una especie de indemnización por haber sufrido injustamente. Consideran, de este modo, que a partir de ese suceso cruel o de esa etapa dolorosa tienen derecho a disfrutar, a ser ante todo felices, a evadir por siempre el dolor, puesto que ya lo han experimentado suficientemente:

Si de esta suerte exigimos del enfermo una renuncia provisional a una cualquiera satisfacción placiente, un sacrificio, una disposición a aceptar temporalmente el dolor para llegar a un mejor fin, o incluso tan sólo la resolución de someterse a una necesidad que a todo obliga, tropezamos con algunos sujetos que se rebelan contra tal exigencia, alegando una motivación especial. Dicen que ya han sufrido y se han privado bastante, que tienen derecho a que no se les impongan más restricciones y que no están dispuestos a someterse a ninguna nueva necesidad displaciente, pues son *excepciones* y se proponen seguir siéndolo. En un enfermo mío de este género, tal pretensión aparecía exacerbada hasta la convicción de que sobre él velaba una providencia especial que había de preservarle de tan dolorosos sacrificios (Freud, 2006: 2414).

La citada experiencia dolorosa que estos sujetos alegan como razón para considerarse especiales suele estar enlazada a la infancia, desde la cual habrían formado esta concreta actitud ante la vida:

Ahora bien: es indudable que a todos nos gustaría darnoslas de “excepciones” y pretender, en consecuencia, la obtención de privilegios sobre los demás. Pero justamente por ello se hace precisa una motivación especial, no siempre dada cuando alguien se proclama y se conduce realmente como excepción. Probablemente existe más de una de estas motivaciones; en los casos por mí investigados he conseguido descubrir en los *destinos anteriores* de los enfermos una peculiaridad común. Su neurosis se enlazaba a un suceso displaciente o a un padecimiento de sus primeros años infantiles, del que se sentían inocentes, estimándolo como una ofensa injusta inferida a su persona. Los privilegios que derivaban de esta injusticia y el desenfreno de ellos resultante habían contribuido no sólo a agudizar los conflictos, que más tarde condujeron a la explosión de la neurosis. En uno de estos pacientes, la citada actitud ante la vida se constituyó al averiguar el sujeto que un doloroso padecimiento orgánico, que le había impedido lograr sus aspiraciones, era de origen congénito. Mientras lo creyó posteriormente adquirido, lo soportó con paciencia; pero desde el momento en que supo que constituía una parte de su herencia biológica, se hizo rebelde. Otro paciente, el joven que se creía guardado por una providencia especial, había sido víctima en la lactancia de una infección que casualmente le transmitió su nodriza, y durante toda su vida ulterior se había alimentado de sus pretensiones de

indemnización, como de un seguro de accidente, sin sospechar en qué fundaba tales pretensiones (Freud, 2006: 2414).

Para proveer al lector de una manifestación ejemplar a través de la cual llegue a un mayor entendimiento, Freud acude habitualmente a personajes de grandes obras clásicas. En este caso toma como modelo al duque de Gloucester, protagonista de la obra de Shakespeare *Vida y muerte del rey Ricardo III*, el cual se siente desgraciado debido a su fealdad y a no poder gozar de los placeres que obtienen los sujetos de bellas proporciones, en tanto atraen el amor de los otros. Considera, por ello, que tiene derecho a ser malvado y actuar de forma vil para poder acceder al logro de otra escala de placeres -el trono-, convirtiéndose en un usurpador y ejecutando oscuras mañas en contra de sus propios hermanos:

Lo que Ricardo ha querido decir es lo siguiente: la Naturaleza ha cometido conmigo una grave injusticia negándome una figura agradable que conquiste el amor de los demás. Así, pues, la vida me debe una compensación que yo me procuraré. Tengo derecho a considerarme como una excepción y a superar los escrúpulos por los que otros se dejan detener en su camino. Puedo cometer injusticias, pues se han cometido conmigo... Y ahora sentimos ya que también nosotros podríamos llegar a ser como Ricardo, e incluso que lo somos ya en pequeña escala. Ricardo es una ampliación gigantesca de una faceta que también en nosotros encontramos. Todos creemos tener motivo para estar descontentos de la Naturaleza por desventajas infantiles o congénitas; y todos exigimos compensación de tempranas ofensas inferidas a nuestro narcisismo, a nuestro amor propio (Freud, 2006: 2415-2416).

Con el mismo propósito se tomará como modelo a un personaje fílmico. Si el propio Freud reconoció que el duque de Gloucester era una *ampliación gigantesca*, y por tanto medianamente tergiversada respecto al carácter descrito, igualmente se asume que el personaje fílmico elegido guarda ciertas divergencias con lo contenido en la tesis freudiana, en tanto que la experiencia dolorosa no proviene de lejos, de la infancia o juventud, sino del pasado más inmediato del protagonista. La razón por la cual se ha considerado adecuado a Juan Oliver, protagonista de *Celda 211*, radica en que a pesar de no estar situado el origen de su carácter tendente a la excepción en su pasado más remoto, la dinámica que lo mueve y transforma a lo largo de la película sí refleja abiertamente la actitud dada, constituyendo probablemente otra *ampliación gigantesca*, útil sin embargo para la comprensión de lo apuntado.

1.1. Celda 211 (Daniel Monzón, 2009)

La historia base de este relato audiovisual reside en la novela del mismo nombre escrita por Francisco Pérez Gandul y publicada en el año 2004. El análisis se hará exclusivamente sobre lo representado en la película -aunque interesante resultaría intentar extraer las diferencias en el tratamiento y recreación de los personajes manifiestas entre una obra y otra-, en tanto que la ejemplificación fílmica es el objetivo primario de la presente investigación. La necesidad de advertir sobre este hecho se funda en el deseo de mantener el desarrollo del análisis en una posición de respeto tanto a la historia original como a su creador.

Juan Olivier es un joven que acaba de obtener un puesto como funcionario de prisiones. Está feliz con su vida actual, compartida con su mujer, embarazada y de la que se ve muy enamorado. El día antes de incorporarse oficialmente a su nuevo trabajo, acude a la cárcel para conocer su funcionamiento e instalaciones.

Una vez dentro sufre un percance debido al mal estado del techo, del que cae algo. Los dos compañeros que le habían dado el recibimiento lo trasladan a la celda 211, recientemente deshabitada, para tumbarlo y tratar de que recupere su estado normal. Justo en ese momento se desata un motín y los presos de primer grado logran salir de sus celdas, alborotados, efusivos y violentos. Ante la crudeza de la situación los dos compañeros de Juan, dominados por el pánico, optan por salvar sus vidas y huir a toda prisa, dejando a Juan en la celda, aún inconsciente. Cuando Juan despierta decide hacerse pasar por preso. Su verdadera faceta como funcionario lo haría constituirse de inmediato en objeto de la ira de los presos, enfurecidos por el ingrato trato que reciben del personal carcelario, habituado a utilizar su posición de control para canalizar la propia violencia interna.

Desde este momento tratará de colaborar con la institución carcelaria para poner fin a la revuelta. A través de un guiño a una de las cámaras de vigilancia queda acordada la colaboración de Juan, que pretenderá funcionar como nexo de comunicación y transmisión de los planes del motín y de las intenciones de su líder, apodado Malamadre. El interés de Juan es salir del recinto cuanto antes, y dada la dificultad de la situación parece más recomendable trazar una estrategia precavida y serena que actuar por la fuerza, aunque ello implique retrasar el proceso.

Pero su voluntad de colaboración no es correspondida o compensada en relación a las respuestas que obtiene del polo externo. El interés principal de la autoridad carcelaria es proteger a los tres rehenes mediante los cuales presiona el motín: tres presos etarras, que debían ser trasladados a otro recinto ese mismo día. Se ha llegado a un acuerdo con el gobierno vasco, basado en mantener con vida a los tres reclusos pertenecientes a la banda terrorista.

La noticia de la muerte de un preso llamado Sebas a raíz de una disputa con otro se difunde por los medios, que tratan el tema de manera morbosa, hablan de heridos y crean un clima de alarma. Esto provoca una manifestación en la puerta de la cárcel, multitud de familiares y amigos de los presos acuden para protestar y solicitar información cierta acerca del estado del motín y de los reclusos. Los antidisturbios disuelven la manifestación de manera brutal, y en esa tarea se implica Utrilla, un funcionario al que los presos llaman “puta vieja”. Utrilla actúa especialmente violento y hiere fuertemente a Elena, la mujer de Juan.

Cuando Juan conoce el estado de gravedad en que se encuentra hospitalizada Elena asume que está siendo engañado por aquellos con los que colabora y de los que esperaba fidelidad y apoyo (le habían asegurado que estaba ingresada “por precaución”). La dureza del golpe recibido y el rostro de su ejecutante son comprobados por Juan en el video que le mandan vía móvil al Apache, grabado del telediario. Es entonces cuando se exige la presencia de Utrilla, que es arrastrado por Malamadre hasta el sótano. Allí se contacta con Armando, uno de los funcionarios que abandonó a Juan cuando se desataba el motín, quien comunica a Juan la verdad de lo ocurrido: Elena ha fallecido, junto al hijo que esperaban.

Éste es el hecho, innegablemente doloroso, que motiva la transformación de Juan, transformación que tiene lugar en su persona de manera automática. La identificación del espectador con Juan durante el instante en que le es comunicada la muerte de Elena es inevitable, y la sensación de impotencia desconcertante, tanto que el fragmento se alza y traspasa lo concreto para transmitir la generalidad de la idea abstracta de injusticia, cualquiera sea su forma.

Juan acaba con la vida de Utrilla, con todo lo que un acto de asesinato significa para el sujeto que lo ejecuta por vez primera, al provocar una sensación de extrañeza respecto a uno mismo. Podría interpretarse como una simple venganza, lo que no es incompatible sino parte integrante de lo que el presente análisis pretende demostrar: Juan se considera, a partir de este momento, en el derecho a ser malvado y a comportarse como tal. Se desprende de las normas morales a las que hasta ahora había permanecido sometido. El imperativo social *no matarás* carece de sentido pues él ha sido víctima de una cadena de actos injustos que ha terminado por privarle de lo que más amaba, su mujer y su hijo, y no tiene por qué responder bondadosamente a la vida ya que ésta lo ha maltratado caprichosamente. ¿Puede siquiera plantearse Juan el no obedecer a sus impulsos vengativos? Difícilmente, raramente imaginable tal renuncia a satisfacer su sed de venganza, a privarse del goce que pudiera proveerle el ver sufrir a quien tan gran sufrimiento le ha provocado.

La adopción de este derecho a ser malvado, la frialdad hacia los otros y la impasibilidad hacia la vida se dejan ver mucho más allá del asesinato de Utrilla. La actitud interna de Juan ha cambiado por completo. Se hace patente al dirigirse a Ernesto Dueñas, representante de Presidencia del Gobierno: *Es Utrilla, un funcionario* (refiriéndose a su cadáver, que ha traído a rastras). *Yo soy el responsable de su muerte. Me llamo Juan Oliver y quiero que sepa que esto es sólo el principio. Si no nos dan lo que pedimos mataremos a los rehenes, a los tres. Antes de que entren los GEOS estarán muertos, igual que él.*

Está tan aferrado a la idea de que no merece experimentar más dolor que pone en práctica un intento de suicidio. No puede aceptar más al sufrimiento como elemento constituyente de la vida, la negativa a él es rígida y severa -de ahí también la aparente fortaleza de Malamadre, una especie de caparazón que lo protege y aleja de las fuentes de dolor; como él mismo dirá, al recordar a su hijo: *Ojos que no ven...* (corazón que no siente).

2. Los que fracasan al triunfar

*Se olvida
pronto, se olvida el sudor de tantas noches,
la nerviosa ansiedad que amarga el mejor logro
llevándonos a él de antemano rendidos
sin más que ese vacío de llegar,
la indiferencia extraña de lo que ya está hecho.*

Jaime Gil de Biedma

En una segunda parte Freud define un tipo de personas a las cuales les es difícil convivir con la repentina *felicidad* que pudiera ser aportada por un giro positivo en el estado de cosas que a ellas en particular repercute, por lo que, en consecuencia, no tiene lugar en el ánimo tal euforia que de forma lógica hubieran reportado los nuevos acontecimientos:

Basta reflexionar un poco para recordar cómo no es nada raro que el yo tolere un deseo mientras sólo existe en calidad de fantasía, oponiéndose, en cambio, decididamente a él

en cuanto se acerca a su cumplimiento y amenaza convertirse en realidad (Freud, 2006: 2417).

La que aquí será tan contradictoriamente llamada “dificultad para convivir con la felicidad” -¿no ensuciaría la dificultad a la felicidad, es posible la pulcritud de esta última existiendo la otra?- provoca, por tanto, el desprecio a la *ingenua compañera* con tal de poner fin a una convivencia, que, por otro lado, jamás llegó a existir: a la *ingenua compañera* no se le ha dejado siquiera atravesar con uno de sus pies la puerta, darse a conocer desnuda de inseguridades y en actitud pura, continuando por tanto en el estado de desconocida, y en éste en el de la inexistencia -no por *ingenua debe ser pacífica*, sospechara tal vez el aguafiestas anfitrión.

Quizás resulte familiar esa experiencia interior, no tan extraña, sino más bien habitual, por la cual, ante la obtención final de algo muy ansiado, el logro de algún objetivo harto difícil, no experimentamos del todo la satisfacción esperada. Tras de esta aparentemente simple modestia se esconde una llama verdaderamente intensa, que puede no conformarse con quemar por dentro y decidirse también a arrasar lo de afuera: a destruir el fruto por fin palpable en nuestras manos, la cosecha día a día tan mimada:

Otra de mis observaciones clínicas se refiere a un hombre muy respetable, profesor auxiliar de una Universidad, que había acariciado, a través de muchos años, el deseo, perfectamente explicable, de suceder en la cátedra al profesor que había sido su maestro y le había iniciado en su especialidad. Mas cuando al jubilarse el anciano profesor fue él designado para ocupar su puesto, comenzó a mostrarse indeciso: disminuyó sus merecimientos, se declaró indigno de la confianza que en él se tenía y cayó en una melancolía que le excluyó de toda actividad en los años siguientes (Freud, 2006: 2417)

Para exponer un ejemplo basado en una realidad más cercana, recordemos a Serafín Villarán, el hombre que, con sus propias manos, construyó el Castillo de Cebolleros, situado en la provincia de Burgos. Aunque su obra, levemente inacabada, ha debido ser continuada por sus familiares a causa de su fallecimiento en el año 1998, desdoblemos la regla temporal e imaginemos que, tras su esfuerzo y trabajo, una vez frente a la hermosa imagen que su empeño ha creado, hubiera colocado el anciano una bomba en su interior, haciendo volar por los aires el conjunto de piedra. Este giro aquí dado a la historia -por fortuna no así sucedido- hubiera resultado incomprensible y por ello fácilmente atribuible la actitud manifiesta a una falta de amor propio, a una baja autoestima. Pero esto sería sólo una manifestación superficial de un proceso mucho más complejo:

La labor psicoanalítica nos muestra que son poderes de la conciencia los que prohíben a la persona extraer de la dichosa modificación real la ventaja largamente esperada. Pero es difícilísimo precisar la esencia y el origen de estas tendencias enjuiciadoras y punitivas que aparecen, muchas veces, donde menos esperábamos hallarlas. El secreto profesional nos veda servirnos de los casos clínicos por nosotros observados para exponer lo que de tales tendencias sabemos y sospechamos. Por lo cual habremos de recurrir para ella al análisis de ciertas figuras creadas por grandes poetas, profundos conocedores del alma humana.

Una de estas figuras, la de lady Macbeth, inmortal creación de Shakespeare, nos presenta con toda evidencia el caso de una vigorosa personalidad, que después de luchar con tremenda energía por la consecución de un deseo se derrumba una vez alcanzado el éxito” (Freud, 2006: 2417-2418)

En este caso la figura de la que trataremos de tomar apoyo será un personaje fílmico sobre el que se verterá, seguro, un peso excesivo de esta línea de interpretación. Un exceso al que compensa el detallista esfuerzo de mirar, y a través de su rendimiento, el arduo objetivo de ilustrar.

2.1. De latir mi corazón se ha parado (J. Audiard, 2005)

El título de este film seguro se abre, como todo, a diversas interpretaciones. Y entre esa multiplicidad es poco probable que el sentido otorgado a él por el director coincida con el sentido que, inducidos ya por un ideal determinado, adoptará en este ensayo. Concretamente se propone que la expresión “de latir mi corazón se ha parado” sea entendida aproximadamente de la siguiente manera: *De tanta espera previa, de la indecible viveza con que he vislumbrado mi deseo y del enorme asombro ante su hasta ahora inimaginable materialización -tal es su grandeza-, me veo reducido -a mí, a su conquistador- al estatuto de la extrañeza (o de lo impropio, cual mediocre autor tentado a lo ajeno). Inmerso en la incredulidad, en la no asimilación, me imposibilito para disfrutar, renuncio a recoger los frutos a los que tanto esfuerzo he dedicado. Porque, cuando el logro está en mis manos y mis ansias cubiertas, ¿qué me queda? ¿Quietud, paz? ¿Merezco ese bienestar? Pensándolo mejor, volveré a empezar la lucha. Empezaré una nueva cuesta, desde el peldaño más bajo: aún no soy digno del trofeo.*

La acción principal de este relato recae sobre Thomas, un joven francés, atractivo y serio, de aspecto duro y actitud rígida pero poseedor, sin embargo, de una faceta interior sensible y frágil.

El tiempo que Thomas ocupa consigo mismo está habitualmente impregnado por la música. Ésta, prescindiendo de la palabra, le hace sentir aquello que le rodea de manera profunda, estableciendo una fina línea entre este ambiente propio y para los demás desconocido, y el automatismo violento que domina la mayor parte de su actividad social diaria: el papel que asume en el negocio de su padre, donde los primeros instrumentos son la amenaza y el miedo, y la relación con sus amigos y compañeros insertos en la cara oculta del sector inmobiliario, dedicados a actuar por la fuerza en la consecución de sus objetivos.

Por la noche estas relaciones se extienden a una dinámica materialista y fría donde se impone, en la persecución unidireccional del culto al ego, una actitud hacia el entorno marcadamente utilitarista, como se ejemplifica en el trato infiel que el amigo de Thomas desarrolla hacia su pareja. No obstante, algo diferente se percibe en el protagonista: él será el que se sienta incómodo ante la situación en la que la chica de su amigo se encuentra -su amigo le pide colaboración en sus mentiras-, el que se detenga a hablar tras la puerta de un baño con una joven de la que duda sea feliz en su oficio como *acompañante* de un adinerado mafioso y, finalmente, el que frene su impaciencia para entablar una relación empática con una pianista china -su preparadora-, a quien ayudará en el aprendizaje de la lengua francesa y manifestará poco a poco su aprecio -los dos besos que Thomas le da, a la salida de una de las clases.

La forma en que Thomas trata a las mujeres nos ayuda a hacernos una idea de la unión que debió tener con su madre en un pasado, mujer de la que extrajo su concepción modélica de la femineidad (por ello la única mujer de la película con la

que Thomas se muestra grosero es la novia del padre, que para el hijo viene a sentarse en la butaca reservada a la madre).

De este personaje, el materno, apenas sabemos nada, tan sólo se le nombra en dos o tres ocasiones y lo único que de ella se cuenta es que era pianista, al parecer de alto prestigio. Aunque sí tenemos algo de su presencia: no la vemos, pero conocemos su voz, grabada en las cintas que Thomas conserva, y que escucha a solas, en esos momentos ya citados que dedica a exteriorizar lo más profundo de sus sentimientos, acompañado del recuerdo de su madre y de la música: el ámbito que los une, el círculo que los comunica.

Tras de su afición a la música, que cultiva como aficionado, se esconde la llamada a lo materno. Mientras Thomas se dispone a tocar el piano, escucha la voz de su madre en las cintas que grabó durante sus ensayos, en las que ella expresa sus rectificaciones e inseguridades, que acaban por despertar en Thomas la decisión de continuar hacia delante, y terminar su formación musical.

La madre perdida, sin embargo, continúa estando presente, pero más que en la música -su referencia más evidente-, dentro del propio Thomas, en sus impulsos y motivaciones y en la construcción de su personalidad, en constante progreso, aunque en apariencia y de cara al medio social que le rodea actúe de manera superficial haciendo uso de su propio estereotipo para resguardar en su interior unas expectativas paralelas -la incompreensión hallada en sus *iguales* le obliga a manifestarse hacia afuera como un yo cerrado y lineal, hace años constituido.

La identificación de Thomas con su madre le hace reconstruir a ésta dentro de sí, crearla en sí mismo: siguiendo sus pasos, tomándola como referencia. En lugar de aceptar su ausencia, renuncia a ceder a tal privación de amor, y reconstruye al ser amado dentro de sí mediante la identificación, dedicando al piano tanta atención como su madre le prestó -al instrumento, pero sobre todo al hijo mismo:

El joven no renuncia a su madre, sino que se identifica con ella, se transforma en ella y busca objetos susceptibles de reemplazar a su propio *yo* y a los que amar y cuidar como él ha sido amado y cuidado por su madre (...) La sustitución del objeto abandonado o perdido, por la identificación con él, o sea la introyección de este objeto en el *yo*, son hechos que ya conocemos, habiendo tenido ocasión de observarlos directamente en la vida infantil. Así, la *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* ha publicado recientemente el caso de un niño que, entristecido por la muerte de un gatito, declaró ser él ahora dicho animal y comenzó a andar a cuatro patas, negándose a comer en la mesa, etc.” (Freud, 2006: 2587)

No sabemos a qué edad desapareció la madre, pero al observar que Thomas se dedica a la música en gran parte de forma oculta, pues no habla de ello con sus amigos ni con su padre -sólo cuando decide ponerse a prueba, a lo que su padre intenta oponerse mostrándose indefenso, requiriendo su presencia junto a él-, es lógico suponer que lleve bastante tiempo, quizás toda su juventud, llamándola de esta forma, persiguiendo el objetivo de no perderla y creando una soledad que no lo es tanto: consigo mismo, con la música, y con el recuerdo, portador una persona.

El amor que durante una etapa de su infancia disfrutara junto a ella debió sufrir algún recorte o privación, proveniente del anclaje de barreras impuestas por el padre (la resolución del Edipo). Pero “quienes conocen la vida anímica del hombre saben muy bien que nada le es tan difícil como la renuncia a un placer que ha saboreado una vez. En realidad, no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar

unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia es, en realidad, una sustitución o una subrogación” (Freud, 2006: 1344).

Teniendo en cuenta que Thomas no tuvo que renunciar sólo al amor de su madre de una forma conceptual, sino práctica, pues ésta desapareció realmente, resalta aún más la necesidad de la recreación materna, su continua referencia, que el hijo ha volcado en la música. Un arte y una sensibilidad a través de la cual la madre se expresaba y entregaba lo más profundo de sí: desde su ausencia, decidió Thomas formarse también como pianista, esto es, moldear y crear a la madre en sí mismo, imitándola y amando a la música con la misma intensidad y de la misma forma en que él fue amado por su madre -estableciendo un lugar de encuentro, un lenguaje común, una continua citación. Constituye entonces la música *el objeto susceptible de reemplazar a su propio yo y al que amar y cuidar como él ha sido amado y cuidado*.

Aun habiendo avanzado en el análisis se presenta ahora otra incógnita, vinculada al desconocimiento de la época en que este adiós tuvo lugar: ¿se produjo realmente el anclaje de barreras, el freno del impulso edípico desde la autoridad paterna y la consecuente y de por vida pulidora vigilancia de lo instintivo, o tuvo lugar el fallecimiento materno antes de que esto ocurriera, antes de que Thomas rondara la edad de los cinco o seis años, aproximadamente? Si nos atenemos a la segunda de las posibilidades expuestas, debería interpretarse aún con mayor fuerza la ininterrumpida llamada de Thomas hacia su madre. No se habría producido entonces una privación paterna, sino una privación inevitable motivada por la muerte, en la que la intervención del padre no entra. Visto así, no habría sido censurado el impulso edípico, Thomas no habría tenido ocasión de hallar razones por las que deber renunciar al amor de su madre y, rebelado contra la impotencia que supone una despedida involuntaria, se habría opuesto a privarse de tal amor, decidiéndose a amarla más allá de lo que la realidad imponga.

Pero esta trama no encaja con el final de la película: Thomas no habría echado a perder su carrera musical en un momento de irá cuyas consecuencias lo dirigirán a la cárcel, no habría alejado de sí la esperada realización del reencuentro materno: su conversión en un estimado pianista.

Por el contrario, ateniéndonos al desenlace, creemos ver la intervención de algún sentimiento que impide, desde lo más profundo de su mente, la unión efectiva: el sentimiento de culpa. Por ello, resulta adecuado suponer que Thomas sí llegó a experimentar la actitud paterna cuya función era el anclaje de barreras a la intención amorosa del hijo hacia la madre: prohibición amenazante de originar en la persona, si se transgrede, el incómodo y autodestructivo sentimiento de culpabilidad, que como un faro guía al sujeto y advierte no ser nada compasivo -a lo que durante el desarrollo posterior del niño van uniéndose otros dictados, como los de la religión, a través del concepto de pecado.

Aceptando esta probabilidad, llegamos a concluir que, después de no se sabe cuántos años de rebeldía y resentimiento contra la imposición de su padre, luchando por combatir su prohibición, negándose a su privación y constante en su objetivo, Thomas se ve a un centímetro del podio, a una milésima de la meta, con el triunfo ante sus ojos, por un lado, frente a sí; y el respeto y la fidelidad a su padre, por el otro, tras de sí -el deber y la moral, conceptos sociales pero emanados por vez primera del ámbito familiar, dictador de lo *bueno* y lo *malo*. El sentimiento de culpa que amenaza

a tal encuentro, la traición al padre que, como contrapartida, implicaría la obtención del triunfo o la unión materna, acaba por alzarse y moverlo a la renuncia:

Pero estas melancolías nos muestran aún algo más, que puede sernos muy importante para nuestras ulteriores consideraciones. Nos muestran al *yo* dividido en dos partes, una de las cuales combate implacablemente a la otra. Esta otra es la que ha sido transformada por la introyección, la que entraña el objeto perdido. Pero tampoco la parte que tan cruel se muestra con la anterior no es desconocida. Encierra en sí la conciencia moral, una instancia crítica localizada en el *yo* y que también en épocas normales se ha enfrentado críticamente con el mismo aunque nunca tan implacable e injustamente (...) A esta instancia le dimos el nombre de *ideal del yo* (*Ichideal*) y le adscribimos como funciones la autoobservación, la conciencia moral, la censura onírica y la influencia principal en la represión. Dijimos también que era heredera del narcisismo primitivo (...) Establecimos, además, que en el delirio de autoobservación se hace evidente la descomposición de esta instancia, revelándonos así su origen en las influencias ejercidas sobre el sujeto por las autoridades que han pesado sobre él, sus padres en primer lugar (Freud, 2006: 2588).

Fracasa, antes de triunfar. Prefiere ser fiel al padre y vengarse en su nombre del responsable de su reciente muerte -un poderoso mafioso ruso, con el que se cruza camino del escenario-, en lugar de continuar escaleras arriba como si no hubiera reconocido al asesino, alcanzar la fama que tan importante concierto le hubiera reportado y de esta manera acariciar por fin al símbolo materno (Thomas sospecha que, si opta por la ignorancia, posteriormente se sentirá culpable de su no actuación vengativa, de la traición al padre, de evadir su figura).

Eclipsa su papel como pianista. Se despide de su madre tras un largo romance, el de su entrenamiento, antes de igualarla en su prestigio, antes de terminar su creación completa para amarla (amarse) y ser amado por ella (amar a la música).

3. Los delincuentes por sentimiento de culpabilidad

La culpa es un sentimiento universal, común a todo ser humano, inserto en la cultura, socializado en unas pautas y normas de conducta: influido por el concepto del deber. La experimentación de la culpa es un factor esencial y determinante en el desarrollo de la persona. Sin la culpa, no habría pudor, ni instinto reprimido. No habría civilización.

En el tercer y último caso, Freud sugiere la posibilidad de que el sentimiento de culpabilidad sea, en muchos casos, la motivación que lleva al sujeto a cometer un acto criminal, o fuera de lo considerado correcto en cualquier otro sentido no necesariamente legal: “Por muy paradójico que parezca he de afirmar que el sentimiento de culpabilidad existía antes del delito y no procedía de él, siendo, por el contrario, el delito el que procedía del sentimiento de culpabilidad” (Freud, 2006: 2427).

Probablemente todos nos hayamos sentido culpables alguna vez sin poder precisar el porqué exacto de tal estado interno. Una sensación de malestar general, por la cual uno se siente en cierta forma malvado. En multitud de ocasiones, la dificultad de proyectarnos en el pasado y extraer de él una correspondencia lógica con el presente, la intensidad emocional con que se graban algunas de nuestras vivencias y quedan difuminadas otras por la negación a la que nuestra mente accede en busca de alivio -

que no de olvido-, torna borroso el posible origen del sentimiento de culpa, generando inquietud y ansiedad en el ánimo.

Ante esto, algunas personas buscan un acto concreto en el que poder verter tal culpa enigmática, un hecho al que poder asignar el peso de ésta, y de esta forma materializar un sentimiento volátil, incómodamente escurridizo y que por carecer de soporte -en apariencia- nos resulta inexplicable:

La labor analítica me condujo entonces al sorprendente resultado de que tales actos eran cometidos, ante todo, porque se hallaban prohibidos y porque a su ejecución se enlazaba, para su autor, un alivio psíquico. El sujeto sufría, en efecto, de un penoso sentimiento de culpabilidad, de origen desconocido, y una vez cometida una falta concreta sentía mitigada la presión del mismo. El sentimiento de culpabilidad quedaba así, por lo menos, adherido a algo tangible (Freud, 2006: 2427)

Para ejemplificar tal dinámica de comportamiento se ha recurrido a una película cuya trama, notable e intencionadamente enigmática, permite precisamente por su trasfondo ambiguo prestarse a diversas interpretaciones. Quizás ése fuera uno de los objetivos de sus guionistas, Jaime Rosales y Enric Rufas: eludir la resolución del misterio, dejar libertad interpretativa al espectador a fin de que éste participe de manera más evidente en el proceso de creación de sentido. Desde la particular posición teórica y el punto de vista en que ahora me hallo, no he encontrado ni creo posible encontrar en un futuro un personaje filmico que refleje mejor el tercer de los caracteres señalados en el artículo freudiano.

3.1. Las horas del día (Jaime Rosales, 2003)

El conjunto de esta película queda enmarcado en un interrogante, no resuelto en lo audiovisualmente representado: ¿Por qué mata Abel, qué le lleva a ello? En efecto, su protagonista, un joven barcelonés, lleva una vida tranquila y lineal, ocupado en su negocio, una tienda de ropa, e inserto en unas relaciones personales monótonas y estancadas. Esta cotidianeidad rasa y sin aliciente sólo es rota cuando, repentinamente y sin explicación alguna aportada al espectador, Abel mata. Sus víctimas son personas totalmente desconocidas, por lo que no se trata de venganza: nada puede argumentar contra ellas.

De esta forma, Abel se presenta como el prototipo perfecto para representar el carácter que ahora abordamos. La motivación que le lleva al asesinato es un enigma, una secuencia en blanco que se nos oculta. Un eclipse tanto para el espectador como para el protagonista, que parece actuar movido por fuerzas irracionales. Quizás el origen de su sentimiento de culpabilidad se sitúe muy atrás, en la etapa primaria de su ciclo vital, y ahora se nos muestren sus secuelas, sus huellas, su presencia perdurable en una actitud aparentemente ilógica.

Rastreando el día a día de Abel es posible, sin embargo, intuir algunas fuentes de culpabilidad. En concreto, realizando un seguimiento de sus relaciones personales, en las cuales se muestra como una persona dolorosamente sincera, hiriente de forma sutil e impasible ante la ilusión de los otros. Se trata, por tanto, de fuentes de culpabilidad abstractas y subjetivas, relativas a factores actitudinales, que pueden ser percibidos pero no comprobables, en tanto que la antipatía no puede ser medible. Partimos por tanto, para un primer análisis -habrá un segundo-, de la hipótesis de que Abel se siente culpable de su comportamiento hacia los otros, pero no es capaz de verlo o asumirlo, o no de forma clara, lo que le lleva a cometer actos innegablemente

deplorables para adherir su incierta culpa a hechos concretos e indiscutiblemente dignos de generar sentimiento de culpabilidad en el sujeto. Tras el acto, se diría: “Ahora sí, ahora sí me siento justificadamente culpable”.

La película parece guiarnos en este recorrido: hay dos puntos de inflexión, marcados por los dos asesinatos, cada uno de ellos precedidos por una serie de escenas que reflejan las cuatro relaciones personales de Abel más cotidianas y habituales: con su novia, con su madre, con la dependienta de su tienda y con su amigo dueño de un kiosco de prensa.

Ésa es la estructura de la película: una linealidad en la que no ocurre nada extraordinario, cuya única función es darnos a conocer el trato que Abel da a las personas que les rodean; una linealidad que constituye un proceso preparatorio para el contraste que está por llegar: el lado oculto de Abel, su faceta de asesino, que viene a romper la rasa continuidad que precede a cada uno de estos actos, injustificados o carentes de explicación dentro del relato audiovisual. Ése vacío es el que aquí se propone llenar. Para ello hagamos un repaso de las escenas más significativas en lo relativo al comportamiento de Abel, objetivo que abarca casi el total de ellas:

- En la tienda de Abel la chica contratada como dependienta, Trini, cambia de ropa a una maniquí niña, porque cree que el nuevo vestido es más apropiado y actual. Es decir, trata de hacer algo favorable de cara al público del negocio. La reacción de Abel es decirle a Trini si no sería más útil que se pusiera a barrer la tienda.
- Junto al kiosco de Marcos, éste expone a Abel su situación actual, en la que se siente incómodo y argumenta que tiene derecho a una vida digna. El consejo de Abel es conformarse con lo que le toca. Parece que no tuviera la capacidad de ponerse en el lugar de su amigo, de conmovirse ante lo que duele al otro.
- Abel queda con su novia, en un bar. Tere se muestra un tanto enfadada porque él se ha retrasado. La forma de cambiar de tema por parte de Abel es preguntarle si quiere discutir o qué. Al final de la escena ella se anima y propone hacer algo esa noche. Abel responde que es martes.
- De nuevo en la tienda, Abel se muestra grosero con Trini. Le pregunta cómo no se ha casado aún y le dice que se puede quedar fuera del mercado, junto a otras frases machistas por el estilo.

Una vez expuestas las principales relaciones personales de Abel y la suave tiranía que expresa en ellas, accedemos a la escena del taxi, primer punto de inflexión. En ella Abel comete uno de sus asesinatos, por cuya naturalidad se entiende que no es la primera vez que lo hace. La conversación entre Abel y la taxista es bien curiosa. La mujer es aficionada a los horóscopos, que sigue por la radio. Le pregunta a Abel de qué signo es y éste responde que su signo es capricornio. La taxista le dice que los capricornios tienen *mala fama*, porque son *poco comunicativos*. De esta forma la taxista parece recordarle a Abel su actitud diaria, poner la gota que colma el vaso de su culpabilidad. Además la taxista expresa que uno debe esforzarse por cambiar y mejorar, es decir, algo muy parecido a lo que le reprocha su novia, la cual dice a Abel que no tiene ilusión por nada, que no le apetece *hacer nada*. Abel siente en ese momento alzado su sentimiento de culpabilidad, y se lanza a confirmar su culpa al mundo exterior -representado en la taxista- cometiendo un acto verdaderamente maligno y a la vez haciendo callar a ese mundo, acabando con él: ahoga a la taxista. Probablemente Abel sienta que la profundidad de su sentimiento de culpabilidad es demasiado grande comparada con los motivos a los que supuestamente corresponde - los reproches a su actitud diaria por parte de las personas más allegadas-, y frente a

este desfase sienta la necesidad de realizar algo verdaderamente digno de tan ansiosa culpabilidad, de concretar y demostrarse a sí mismo su supuesta maldad para acabar con la incertidumbre de si merece sentirse culpable o no, de si merece ser considerado negativamente tanto por los otros como por sí mismo.

Un detalle ilustrativo de que Abel actúa movido por fuerzas irracionales es que los asesinatos no parecen estar calculados, sino que actúa imprevisiblemente. Se trata de momentos en los que su angustia se torna en exceso intensa, y necesita mitigarla, descargarla en algo material y comprobable. Así es precisamente cuando la taxista le recuerda los temas de los que le habla su novia cuando Abel le pide que gire por el extraño y solitario camino. Se entiende que se ha producido en él un repentino cambio de intenciones, según la conversación ha ido avanzando.

El proceso preparatorio hacia el segundo asesinato y final de la película continúa con total normalidad, ninguna alteración se percibe en Abel:

- Abel y su novia organizan para invitar a Marcos y a su novia, Carmen. La pareja va a casarse próximamente y hablan del viaje de novios. Al salir este tema Abel dice que le gustaría ir a Nueva York, pero sólo, ya que *no hace falta casarse para viajar*.
- Durante la tercera escena en la tienda, Trini solicita a Abel que le pague el sueldo que le corresponde legalmente, bastante mayor al que recibe. Abel intenta hacer sentir mal a Trini, de la siguiente forma: *¿Qué quieres joderme? ¿Joderme a mí, y dejar a mi madre sin un duro? Me parece feo, muy feo Trini*.
- Abel está solo en la barra de un bar cuando ve a una chica sola en una mesa, se acerca y empieza a tontear con ella, intentando ligar.
- De nuevo junto a su novia, en el comedor, ésta le propone hacer un viaje al extranjero, a lo que Abel añade que no sabe si va a tener dinero y que no quiere pensar en *idioteces*.
- Durante el convite de la boda de Marcos y Carmen, Abel está en el baño cuando entra Marcos, contento. Abel parece no poder soportar la felicidad de su amigo y hace algo para estropearla: le cuenta que en una ocasión en que Marcos estuvo de viaje, Carmen lo llamó para ir a cenar y al final de la cita intentó seducirle, besándole. Sea cierto o no, el objetivo parece ser fastidiar a Marcos -en el caso de que fuera cierto, el sentido común indica que un verdadero amigo se lo habría contado antes de la boda.
- El tonto con la chica del bar no era algo intrascendente: Abel acude al hospital, a buscar a la chica. Pregunta por una enfermera rubia, llamada María.
- Abel está en la cocina de su casa preparando la cena cuando llega Tere, lo lleva al salón y pone fin a la relación. Abel continúa cocinando, aparentemente impasible.

Finalmente, el segundo punto de inflexión, el segundo alzamiento de la culpa, durante la escena final, transcurrida en el metro. Abel está sentado a la izquierda del plano, cuando llega un hombre mayor con su hija, y se sientan unos metros a la derecha. Abel escucha la conversación, y las palabras de la hija hacia su padre: *Lo que quiero es que despiertes, Papá, que vuelvas a ser el mismo de antes... Te quiero a ti*. Como en el caso anterior, Abel siente que la exigencia exterior se le viene encima, que el peso de la culpa es demasiado, y no sólo eso: además se siente identificado con el anciano, pues lo que le dice su hija es lo mismo que él ha oído por parte de su novia. Decide materializar y justificar su culpa, como ya se ha señalado; cuando la hija se despide de su padre y el anciano se queda sólo, lo sigue hasta el baño y lo mata. Pero este acto tiene paralelamente otra significación: acabar consigo mismo, por un

proceso de identificación. Téngase en cuenta que a Abel lo acaba de dejar su novia, que debe sentirse especialmente culpable porque sabe que de algún modo se ha comportado mal con ella, aunque sin poder comprender del todo el porqué puesto que a él no le incomoda ni le disgusta la monotonía de la que su novia se ha quejado. Por lo tanto, por un lado decide autocastigarse en tanto que intuye que algo ha debido de hacer mal, acabando consigo mismo mediante un proceso de identificación -y exponiéndose de nuevo a ser descubierto y acabar en la cárcel-, y por otro lado decide, como antes, adherir su malestar a algo concreto, un nuevo y cruel acto homicida.

La segunda versión analítica parte del supuesto de que las fuentes de culpabilidad de Abel no se encuentran tan cercanas, en su actividad diaria, sino mucho más atrás en el tiempo. Esta segunda opción interpretativa acerca mucho más el análisis a la interpretación freudiana, la cual acaba por entender lo siguiente:

El resultado de la labor analítica fue el de que tal oscuro sentimiento de culpabilidad procedía del complejo de Edipo, siendo una reacción a las dos grandes intenciones criminales: matar al padre y gozar a la madre. Comparados con éstos, los delitos cometidos para la fijación del sentimiento de culpabilidad habían de ser realmente un alivio para el sujeto atormentado. Hemos de recordar, a este respecto, que el asesinato del padre y el incesto con la madre son los dos magnos delitos de los hombres, los únicos perseguidos y condenados como tales en las sociedades primitivas (Freud, 2006: 2427).

En este caso que ahora nos ocupa, el personaje de Abel, nos basta con partir de la hipótesis de que el origen de su sentimiento de culpabilidad se sitúa atrás en un tiempo que no alcanza a representar la película. El que provenga del complejo de Edipo o no resulta indiferente, de ambas maneras se desembocará en el mismo resultado.

En primer lugar, se tomaría la actitud diaria de Abel como un continuo autocastigo, a través del cual se impide a sí mismo cualquier acto de simpatía -no apreciamos en él ni una sola sonrisa-, fórmula mediante la cual provoca el alejamiento de los demás, un progresivo camino hacia la soledad. Abel estaría, por tanto, vertiendo un sentimiento de culpa anterior en su forma de ser actual, que ahora se erigiría como concreta, en tanto que viene a ser el soporte de un sentimiento enigmático cuyo origen desconoce: sólo sabe que se siente culpable, lo que le lleva a autocastigarse, como si creyera que no es merecedor del aprecio y afecto de los otros, por lo que evita el logro de toda estima hacia su persona. En lugar de hechos aislados, habría optado por algo continuo e ininterrumpido, una forma de comportamiento que acaba por convertirse en un círculo vicioso.

El círculo funcionaría de la siguiente forma: Abel necesita reducir el misterio de su culpa, por lo que se miente a sí mismo adhiriéndola a algo el concreto, el trato que profesa a los demás. Este yo comportamental frío y distante le produce, por otro lado, un segundo sentimiento de culpabilidad: es decir, alivia el primario, pero obtiene una fuente actual y secundaria de culpabilidad. Ésta, igualmente dolorosa, el no permitirse a uno mismo tratar adecuadamente a las personas que ama, le obliga a infligirse nuevos castigos, los que se sitúan en el nivel de su faceta de asesino.

Realizando un esfuerzo interpretativo se podría aceptar, si se quiere, la argumentación freudiana en su totalidad: ¿Dónde está el padre de Abel? No se habla de él, ni aparece su figura. Todo indica que ha fallecido, no se sabe cuándo. Lo único

que puede intuirse tomando como origen el complejo de Edipo es que Abel se siente culpable de *haber gozado de la madre*, no estando presente el padre -pero, como bien constriñe la moral, nunca ha quedado despojado del deber de respetar a la instancia paterna, invariablemente presente en la estructura mental del sujeto ya exista material o idealmente.

A elección del lector se deja la mayor valía del primer o del segundo de los análisis aplicados a la película. Para concluir, se propone terminar exponiendo de nuevo la idea básica, para que a través de ella vuelva a leerse, si se desea, la trama y el protagonista inserto en ella, en uno u otro de los caminos aquí propuestos: en multitud de ocasiones, algunos hechos delictivos, o cualquier acción considerada malvada o incorrecta, son cometidos con una intención en cierto modo autodestructiva que lleva al sujeto a buscar para sí un castigo. Prevalece a estos actos, por lo tanto, un sentimiento de culpabilidad, conocido o desconocido para el que lo siente; la sensación de que han hecho o hicieron algo cruel y maligno. En el segundo caso, aquél en el que el sujeto se siente culpable sin saber de qué, la incertidumbre le lleva a ejecutar algún acto dañino para tener alguna referencia objetivable con la que poder explicar el origen -fingido- y la razón -artificial- de su enigmática culpabilidad.

Tal vez, tanto para esta investigación como para el espectador de la película, así como para la afónica voz enunciativa de la trama misma, el enigma sea, por siempre, irresoluble.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FREUD, Sigmund (2006): *Obras completas*, RBA, Barcelona.

El poeta y los sueños diurnos (1907): pp. 1343-1348

Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica (1916): pp. 2413-2428

Psicología de las masas y análisis del “yo” (1921): pp. 2563-2610