

1. Psicología y cine: una relación enriquecedora

“En cualquier caso, para mí no hay duda de que el objetivo de cualquier arte que no quiera ser “consumido” como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Es decir: explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizá no explicárselo, sino tan sólo enfrentarlo a este interrogante”.

Andrei Tarkovsky

El psicólogo Rudolf Arnheim, profesor de Psicología del Arte en la Universidades de Harvard y Michigan, es uno de los grandes investigadores sobre Teoría cinematográfica y afirma en una de sus obras clásicas (El cine como arte. 1996. p.19): “Muchas personas cultas todavía niegan obstinadamente la posibilidad de que el cine pueda ser arte. En consecuencia dicen: “El cine no puede ser arte porque se limita a reproducir mecánicamente la realidad”. Quienes sostienen este punto de vista basan su razonamiento en una analogía con la pintura. En la pintura, el camino de la realidad al cuadro pasa por la vista y el sistema nervioso del artista, por su mano y, finalmente, por el pincel, que da pinceladas sobre el lienzo. El proceso no es mecánico como el de la fotografía, en la cual los rayos luminosos reflejados por el objeto son reunidos en un sistema de lentes y guiados luego a una placa sensible en la que producen transformaciones químicas. ¿Justifica esta situación que neguemos a la fotografía y al cine un lugar en el Templo de las Musas?”.

El cine es un arte, un hecho estético que intenta construir lo real, afecta a nuestros pensamientos y sentimientos y contiene un significado ideológico, moral y cultural. El cine nos ofrece nuevos conocimientos sobre los acontecimientos históricos y sociales más recientes y sobre los fundamentos éticos y estéticos de la sociedad.

Como todo arte, como la literatura, es una fuente para ampliar, profundizar y enriquecer la experiencia estética del ser humano. El cine puede enseñar la profundidad de la poesía, lograr la imagen estática de la pintura, simular las tres dimensiones de la escultura, establecer el hábitat de la arquitectura con la recreación de escenarios materiales y humanos, mostrar el diálogo de la novela y el movimiento del teatro.

El realizador Dreyer señalaba que entre la obra de arte y el ser humano existe una semejanza muy estrecha porque ambos tienen alma. Y el alma expresa un estilo. Gracias al estilo, el creador fusiona los diversos elementos de su obra, obligando al público a que vea el argumento con sus propios ojos, pero a su vez crea un puente con el espectador, y éste con los otros espectadores, y con sus amigos. Y pueden establecerse unas relaciones humanas auténticas, ordenadas, que nos llevan a conocernos mejor. Uno de los honestos objetivos de la Psicología, que tan plástica y pedagógicamente se plasman en el cine.

¿Qué es lo que pretende una película? Aquí podemos aplicar la vieja tríada del psicoanalista J. Lacan (ISR): en el nivel de lo Imaginario, es un señuelo que pretende seducirnos con el placer estético; en el nivel de lo Simbólico, reclama que la interpretemos; en el nivel de lo Real, se esfuerza por sorprendernos, hacer apartar la vista o fijar nuestra mirada.

Hay una atracción entre el mundo del cine y la psicología, como revela el interés por los argumentos psicológicos que han mostrado numerosos cineastas desde el comienzo del cine. Éste es un tema apasionante que viene demostrado por la continua presencia de analistas y psiquiatras en la pantalla, sea como excusa para adentrarse en los

mecanismos de la psique, o como patrón de referencia para examinar los límites de la conducta humana.

El cine tiene un efecto integrador, los mensajes llegan a través de diferentes lenguajes como la palabra, la música, el movimiento, la interpretación y, por supuesto, la imagen. Esto significa que el cerebro utiliza más zonas, que pone en juego no sólo procesos lógico-deductivos vinculados al hemisferio izquierdo, sino que también activa el hemisferio derecho a través de la música, el espacio, la imaginación y las emociones.

El cine estimula todo el cerebro y una buena película que hace pensar, comporta valores y crea dilemas, tiene un potencial formativo superior a cualquier sistema tradicional por lo que transmite, por lo que sugiere y por lo que hace pensar y sentir.

Se ha dicho que el cine es un producto síntesis: recoge en sus imágenes la tradición pictórica, plástica y teatral del pasado; integra los logros sonoros de la radio, los luminosos de la fotografía, los verbales de la literatura y del teatro, y el encanto de la música. Desde esta visión, en lugar del séptimo arte se podría afirmar que es el compendio de todas ellas. Ha sido el arte del siglo XX técnicamente más complejo, más elaborado.

Después de más de un siglo de existencia, y de superar una etapa que parecía crítica, el séptimo arte sigue acaparando un gran interés e idéntica fascinación que tuvo en sus orígenes, porque es un reflejo de la vida.

2. El cine como elemento formativo y educativo

“El arte permite al individuo crear su verdad según sus deseos y sus criterios; permite también no aceptar otras verdades impuestas. El arte proporciona a cada artista y a cada espectador la posibilidad de percibir mejor la verdad disimulada detrás del dolor y la pasión que los seres ordinarios viven cotidianamente. El compromiso de un cineasta en la transformación de la vida cotidiana sólo será posible mediante la complicidad del espectador. Éste no puede ser activo si la película no le crea un universo lleno de contradicciones y conflictos respecto al cual él -el espectador- acabe sensibilizado”. (Abbas Kiarostami, cineasta iraní).

Ángel Quintana: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado. 2003. p. 251

Tradicionalmente consideramos que la educación tiene el compromiso de formar al individuo de una manera integral, es decir, atender a su formación cognitiva, emocional y social. ¿Cómo podemos hacer que los alumnos desarrollen sus capacidades intelectuales y emocionales? ¿Cómo podemos ayudarles a ser miembros de una comunidad? ¿Qué técnicas pedagógicas podemos emplear para que se interesen por la Psicología y adquirir unos conocimientos beneficiosos para su crecimiento personal?

Una cuestión básica es responder a la pregunta ¿cómo articular el cine con la enseñanza de la Psicología? El cine es una herramienta didáctica de primer orden: aporta contenidos (historia, cultura, psicología, etc.), expresa ideas, sentimientos, muestra actitudes, hábitos y valores y es transversal y multidisciplinar por naturaleza. Como material artístico que es, puede contribuir a desarrollar las capacidades más heterogéneas del ser humano (sensibilidad, capacidad creativa, desarrollo cognitivo, dimensión expresiva, etc.).

El cine como medio de comunicación no puede ser aislado como material de aprendizaje en una educación acorde con los tiempos que vivimos, ya que además de producir un

placer emocional y estético en quien lo percibe, supone un potencial formativo que no puede desperdiciarse.

El cine al integrar imágenes, música, palabras, y efectos sonoros formando una unidad expresiva indisoluble, es un medio fundamental para el desarrollo del aprendizaje y la creatividad, estimula la capacidad de análisis y la participación de los alumnos.

El cine ofrece a los espectadores una serie de imágenes en movimiento que tiene algo de prodigioso. Cada espectador, disfruta de la mirada privilegiada que le ofrece la cámara. Ocupa el centro que se le asigna para ver el mundo que se despliega ante de sus ojos. Las imágenes hablan, transmiten mensajes, configuran nuestra cultura, la sociedad y los valores que la sostienen; pero es necesario conocerlas y entenderlas.

Sabemos que el historiador del cine que aborda el cine como forma de pensamiento actúa con la conciencia de que las imágenes no son el reflejo de la realidad, sino una construcción de la misma que se encuentra condicionada por el pensamiento que inscribe el cineasta como constructor de las imágenes.

Tal como se ha desarrollado el cine, aunque no de modo continuo ni lineal, es un buen medio para plantearse los eternos interrogantes de la vida. Hemos elegido películas que transmitan lo perenne del ser humano y que convierten al arte cinematográfico en una forma adecuada de expresar las ideas y los sentimientos. Obras en las que el espectador experimenta una conmoción profunda, purificadora; como si al contemplarla, se tomase conciencia de los mejores aspectos de nuestro ser.

Al introducir el cine en la enseñanza de la psicología, damos entrada, al mismo tiempo, a unos aspectos de la realidad más directa y cotidiana y ofrecemos a los alumnos y alumnas la oportunidad de trabajar con un tipo de material que ellos conocen bien como vivencia relacionada con el ocio y el espectáculo, pero que pocas veces se les presenta en su dimensión de producto cultural y artístico.

Nosotros pretendemos mostrar un tipo de cine que espontáneamente los adolescentes no van a ver. Enseñar que existe un arte del cine, como un útil del pensamiento, y no sólo espectacular o meramente de distracción.

Ahora bien, el material cinematográfico debe atender a aquellos objetivos educativos que como profesores buscamos, teniendo en cuenta que las películas sean interesantes para los estudiantes. No basta con que una película atienda al contenido programático de la asignatura, sino que debe resultar novedosa, atractiva y que encaje en las expectativas propias de los jóvenes.

3. El cine como vehículo de valores

El problema de la objetividad histórica ya apareció cuestionado a principios del siglo XX por el filósofo alemán - y teórico del arte- Georg Simmel, quien, a partir de la idea de que todo fenómeno histórico no es más que el resultado de comportamientos, acciones, motivaciones o estados de conciencia individuales, llegó a la conclusión de que la explicación histórica no debía ser aplicada a la búsqueda de causas reales. Para llegar hasta el conocimiento de las causas reales, la historia tenía que dejar de ser explicación para transformarse en interpretación. El problema del acto de interpretación residía siempre en la dificultad para comprender los motivos psicológicos que condicionan los diferentes fenómenos humanos.

Ángel Quintana (2003): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*.

Barcelona. El Acantilado. p. 266

El cine es la gran pantalla donde la sociedad se contempla a sí misma, donde se refleja la forma como una sociedad se piensa y se representa, una forma que nunca coincide con la realidad vivida, pero que precisamente por esta separación nos permite interrogarnos y reflexionar. También es un vehículo adecuado y actualizado para el perfeccionamiento del conocimiento psicológico, puede ser un reproductor fiel y fascinante de la vida humana en todas sus facetas.

¿Podemos conocer al ser humano a través del cine? ¿Qué valores transmite el cine? ¿Cómo se manifiesta la persona a través de las narraciones cinematográficas? ¿Tiene alguna relación lo que muestran las ficciones audiovisuales con lo que dice la psicología del ser humano?

Es cierto que la ética y la estética andan en nuestra época confundidas y revueltas, como no podía ser menos en un momento histórico de tremenda incertidumbre de los valores. Con frecuencia oímos decir que el mundo actual está falto de valores, pero no está claro qué significa semejante afirmación, ya que valores hay, aunque sean diferentes a los que predominaban en otras épocas.

Los valores son cualidades reales de las personas, de las acciones, de las cosas, que nos atraen y nos complacen. Un valor no es una simple preferencia, sino una preferencia justificada racionalmente, o como consecuencia de un juicio estético. Valor es todo aquello que favorece la plena realización de la persona.

En la sociedad actual, es necesario comprender y aceptar que los valores personales pueden estar afectados por otras culturas y otros sistemas de valoración. No se trata de negar lo que uno es a nivel personal. Se trata de negar el dogmatismo con el que fácilmente definimos nuestro modo de ser o nuestra identidad. Necesitamos comprender otras maneras de ser y de vivir. En un mundo intercultural como el que ya vivimos y que irá desarrollándose aún más, ésta será la clave la convivencia social.

El cine posee un valor mágico; como espectadores, nos convertimos en los personajes de la pantalla y vivimos las escenas. Es un medio idóneo para analizar y estudiar los comportamientos humanos, tanto individuales como sociales. Y es un medio pedagógico porque anima y sensibiliza a los alumnos a la vez que estimula el placer por aprender.

La formación escolar generalmente fragmentada en asignaturas, adquiere en el relato cinematográfico un significado relevante (integra lo académico y lo cotidiano). Se conectan conocimientos históricos, geográficos, políticos, sociológicos, psicológicos o biográficos y promueven cambios no sólo cognitivos, sino también de actitudes, creencias y valores.

Es verdad que los medios de comunicación desacreditan muchas de las creencias y los valores que los adolescentes adquieren en la familia y la escuela, y les transmiten otros contra las que los profesores poco pueden hacer. Sin embargo, la imagen cinematográfica encierra en sí misma un gran potencial formativo y constituye un inestimable recurso para llevar a cabo tres grandes tareas educativas:

1. Formar espectadores críticos capaces de analizar los "mensajes" y los recursos de los medios de comunicación. Con ello nos ponemos alerta ante la incalculable fuerza de la manipulación.
2. Descubrir los procesos humanos básicos, es decir, qué actitudes llevan al hombre a su plenitud y cuáles, por el contrario, lo anulan como persona.

3. Descubrir el sentido de la vida, es decir, comprender que para alcanzar lo realmente valioso hay que elevarse al nivel de la creatividad.

El cine puede ser también lugar de encuentro con otras personas, con uno mismo, con el arte; ocasión de admirar, de contrastar, de convivir con ideales y modelos de vida que ayuden a los alumnos en su formación, por impregnarles la complejidad de argumentos, de interpretaciones, de la puesta en escena de aspectos que reflejan la vida.

Si la película tiene valor estético y aprendemos modelo ético de conducta, nos mostrará unos significados para que en lo ordinario descubramos detalles extraordinarios que son los que nos humanizan.

Como el número de películas que podemos presentar durante un año escolar es limitado, deben ser selectas para contribuir a la formación dejando ejemplos valiosos y edificantes y un recuerdo imborrable.

4. Didáctica del cine

Cuando reflexionamos sobre los recursos didácticos, debemos pensar en encontrar los que posibiliten el aprendizaje mediante actividades adecuadas a los intereses de los alumnos. Es necesario elaborar proyectos con actividades innovadoras, que produzcan aprendizajes significativos. Los alumnos deben tener una razón para aprender y utilizar el conocimiento de manera que lo consideren útil.

El aprendizaje es una tarea que realiza el individuo para hacer frente a sus necesidades. El ser humano actúa con intención, por motivos, empujado por intereses, y atraído por aquello que desea.

La propuesta didáctica que proponemos no es más que un ejemplo entre los recursos que puede ofrecer el cine a la educación. Ver una película en horas de clase no es perder el tiempo, ya que puede ser el punto de partida de un gran número de actividades.

El cine ocupa un papel importante en los procesos de enseñanza-aprendizaje, ya que además de mejorar el clima comunicativo del grupo, permite acceder a los distintos aprendizajes a través de la imagen y del sonido. El cine tiene un gran poder como recurso didáctico y debe ser utilizado como tal. A través de la imagen y del sonido podemos presentar de forma sugestiva unos contenidos didácticos que de otra forma podrían ser de escaso interés para los alumnos.

Hemos seleccionado las películas que analizamos siguiendo un triple criterio: a) que siendo películas de indudable calidad resulten por sí mismos interesantes para los alumnos, b) que no sean difíciles de encontrar en el circuito comercial del video-cine, y c) que siempre que sean posible tengan un soporte literario en la forma de novela, teatro o guión, para poder establecer vínculos entre los textos fílmicos, literarios y psicológicos.

Las sesiones en las que se aplica el cine no deben servir solamente para pasar el rato, para entretener, ni como excusa o premio. Debe considerarse como elemento complementario que implique a todos los participantes.

Antes de ver una película, es imprescindible hacer una presentación que otorgue sentido a la actividad y la relacione con los temas del programa de Psicología. Hay que aportar algunos datos (ficha técnica) y explicar el marco conceptual y el contexto histórico en el que se realizó.

Psicología y cine

Para descubrir lo que quiere comunicar una película es necesario conocer sus elementos narrativos y técnicos. Una película, además de contar una historia, transmite arte, conocimientos y valores. Por lo tanto hay muchos elementos susceptibles de ser analizados críticamente.

El cine como el arte, es un objeto que debe ser entendido y el buen gusto cinematográfico debe pasar por un entrenamiento, un procedimiento escolar que poco a poco vaya despertando en los alumnos y alumnas mayor interés.

Hay películas recientes que ofrecen buenas oportunidades de trabajo en clase. El uso del cine como recurso didáctico en Psicología está justificado por diversos motivos:

- Complementan y profundizan los temas a estudiar en la asignatura de Psicología. Ayudan a la comprensión de los contenidos y animan a realizar un debate. El profesor tendrá un papel de orientador, moderador y mediador.
- Enseña a ver las películas como algo más que un mero producto de ocio y consumo. Es decir, genera hábitos de observación, reflexión, análisis, comprensión, síntesis, relación e interpretación.
- Contribuye a la formación general mediante la obtención de conocimientos, habilidades, actitudes y valores.
- Las imágenes visuales son muy atractivas, se fijan pronto en la mente, crean emociones y se hacen inolvidables.
- Ayuda a observar la vida desde diferentes perspectivas.
- Descubre la riqueza de las culturas diferentes a la nuestra, evitando el etnocentrismo empobrecedor.

Sabemos que los medios audiovisuales se han convertido en el principal sistema de representación ideológico y aporte al imaginario humano. Sus canales principales son la publicidad, el cine y la televisión comercial que trabajan con la materia prima del deseo, la violencia y lo espectacular. Los jóvenes se enfrentan hoy a éstos con una mínima formación audiovisual, sin contar con una mínima distancia respecto de estas producciones que les permita analizarlas y contextualizarlas más allá del consumo inmediato e irreflexivo de imágenes

Si elegimos una película adecuada y coherente con el propósito que queremos lograr en los adolescentes, y si les comprometemos y exigimos una visión atenta y crítica del film para un debate posterior, nuestra tarea como educadores no será baldía.

El arte cinematográfico se dirige a todos para despertar una impresión que sea sentida. Educar en la diversidad es educar en la sensibilidad. De ahí la importancia de enseñar a leer las imágenes, a interpretar su significación escondida y sus valores implícitos.

4.1. Ficha para la preparación de la sesión de cine

“El cine, que consiste simplemente en poner cosas delante de la cámara. Un poeta llamaría a esto “la mirada de las cosas”. No la mirada humana de las cosas, sino la mirada de las cosas mismas. Aquí, la creación artística no significa pintar la propia alma en las cosas, sino pintar el alma de las cosas”.

(Jean-Luc Godard)

1. Observación-Comprensión

Análisis de la historia

- Género cinematográfico.
- Contexto.
- Tema.
- Mensaje: ideas principales, desenlace, valores sustentados.
- Partes o secuencias.

Contenido

- Hechos reales o imaginarios (inventados, basados en una novela, hechos reales o históricos.
- Argumento o trama.
- Espacio: ambientes interiores y/o exteriores. Localización geográfica.
- Tiempo: duración. Época histórica.

Elementos de la película

- Elementos técnicos.
- Elementos plásticos.
- Elementos sonoros.
- Elementos verbales.
- Efectos especiales.

Personajes

- Protagonistas.
- Antagonista
- Personajes principales
- Personajes secundarios.

2. Relación-Reflexión

Valoración de la actitud y conducta de los personajes.

- Comportamiento, identificación de los espectadores, valores o contravalores que muestran cada uno
- Posible cuestionario sobre un personaje:
 - . Cualidades.
 - . Valores.
 - . Defectos.
 - . Frases que dice y que me parecen bien o mal.
 - . Acciones que hace y que me parecen bien o mal.

3. Aplicación

Valoración del mensaje (globalmente positivo o negativo).

- Tesis de la película. Moralidad. Aspectos criticables.
- Ideología.
- Valoración moral.

De la Torre, S., Pujol, M.A. y Rajadell, N. (Coords.) (2005): El cine, un entorno educativo. Madrid: Narcea. p. 90)

4.2. Cómo redactar un comentario de la película

En principio, un comentario fílmico se puede elaborar siguiendo las mismas pautas que para confeccionar un comentario de texto. Sin embargo, un film tiene características propias que pueden aconsejar un tratamiento particular.

El comentario no se limita a describir el filme. También lo valora, lo analiza (o descompone), lo sintetiza y lo interpreta. Cada espectador percibe el filme a su manera, condicionado por su experiencia vital. Porque una cosa puede ser el conjunto de ideas y emociones representadas y otra diferente las percibidas por el espectador. Este es el

motivo por el cual se habla de las diversas lecturas de un film, que pueden ser puestas de manifiesto o sugeridas por el autor o experimentadas por el espectador.

El comentario puede comenzar por situar la película en su entorno socio-histórico. A continuación, puede describir los personajes. Luego, podría descomponer los elementos de la representación del filme (análisis), como por ejemplo, el sistema de valores que defiende, la estructura de clases que se desprende de la sociedad que refleja, el estatus de los personajes, la visión del campo en contraste con la ciudad, el incumplimiento de deberes cívicos, las posibles discriminaciones por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, o cualquier otra circunstancia personal o social, los ataques a la libertad, la igualdad, la solidaridad y los derechos humanos, etc.

A continuación, se trataría de comprender cómo se encuentran relacionados estos elementos individuales en el conjunto del film (síntesis), para realizar una interpretación general, ya que el filme constituye un todo con significado global. Generalmente, existe una jerarquía de aspectos tratados en el filme, unos son centrales y otros secundarios o anecdóticos sin relevancia para el desarrollo de la tesis central.

La elaboración de un cuestionario pone a disposición del docente algunas preguntas necesarias para profundizar en el análisis del filme. Esta propuesta metodológica permitirá a los alumnos aumentar sus conocimientos psicológicos, más allá de lo aprendido en las clases ordinarias.

Los elementos para realizar el comentario:

- Una introducción. Sirve de excusa para analizar la génesis del filme, lo que conlleva un breve comentario sobre el director y su obra, así como las motivaciones que le han animado a rodar la película; y sobre sus características histórico-cinematográficas más importantes.
- Una sinopsis (que puede ser secuencial) nos sitúa en la trama de la obra. Aquí se podría subrayar la importancia que adquiere cada uno de los personajes del reparto durante el transcurso del filme.
- Valoración crítica. El comentario se puede aprovechar para hacer un análisis de las circunstancias del rodaje, la mentalidad de sus autores y de la sociedad de su época; y la finalidad última de la obra.

5. Selección de películas por unidades

UD 1. La psicología como ciencia.

- Oliver Hirschbiegel: *El experimento (Das Experiment)*.

Intérpretes: Moritz Bleibtreu, Christian Berkel, Oliver Storz, Maren Eggert y Polat Dal. Alemania. 2001. Duración: 120 min.

UD 2. Las bases fisiológicas de la conducta.

- Goran Paskaljevic: *Sueño de una noche de invierno*. Intérpretes: Lazar Ristovski, Jasna Zalica, J. Mitic y Danila Ristovski. Serbia. 2005. Duración: 95 min. (Autismo).

UD 3. Procesos sensoriales: sensación y percepción.

- Arthur Penn: *El milagro de Anna Sullivan*. Intérpretes Anne Bancroft y Patty Duke. EE.UU. 1962. Duración 103 min.

UD 4. Estados de conciencia.

- Denys Arcand: *Las invasiones bárbaras*. Intérpretes: Rémy Girard, Stéphane Rousseau, Marie-Josée Croze. Dorothée Berryman, Dominique Michel y Louise Portal. Canadá. 2003. Duración: 99 min.

UD 5. El aprendizaje.

- Stanley Kubrick: *La naranja mecánica (A Clockwork Orange)*. Intérpretes: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, John Clive, Paul Farrell y Miriam Karlin. Inglaterra. 1971. Duración 135 min.

UD 6. La memoria humana.

- Ridley Scott: *Blade Runner* (Versión del director). Intérpretes: Harrison Ford, Sean Young, Daryl Hannah, Rutger Hauer, Edward James Olmos y Joanna Cassidy. EE.UU. 1992. Duración: 112 min.

UD 7. El pensamiento.

Director: Dennis Gansel. *La Ola (Die Welle)*. 2008. Alemania. 108 min. Género: Drama

Intérpretes: Jürgen Vogel (Rainer Wenger), Frederick Lau (Tim), Max Riemelt (Marco), Jennifer Ulrich (Karo), Christiane Paul (Anke Wenger), Elyas M'Barek (Sinan), Cristina Do Rego (Lisa), Jacob Matschenz (Dennis), Maximilian Mauff (Kevin), Ferdinand Schmidt-Modrow (Ferdinand).

UD 8. La inteligencia.

Alejandro González Iñárritu: *Babel*. EE.UU. 2006.

Guión: Guillermo Ariaga. Música: Gustavo Santaolalla. Fotografía: Rodrigo Prieto. Intérpretes: Brad Pitt, Cate Blanchett, Gael García Bernal, Koji Yakusho, Elle Fanning, Rinko Kikuchi, Adriana Barraza.

UD 9. Comunicación y lenguaje.

François Truffaut: *El pequeño salvaje (L'enfant sauvage)*. Intérpretes: Jean-Pierre Cargol (Victor), François Truffaut (Dr. Jean Itard), Françoise Seigner (Madame Guerin), Jean Dasté (Profesor Philippe Pinel), Annie Miller (Madame Lemeris), Paul Villé (Remy). Francia. 1969. Duración 85 min.

UD 10. Motivación y emoción.

- Isabel Coixet: *Mi vida sin mí*. Intérpretes: Sarah Polley, Mark Ruffalo y Leonor Watling. España-Canadá. 2003. 106 min.

UD 11. La personalidad.

- Clint Eastwood: *Mystic River*. Intérpretes: Sean Penn (Jimmy Markum), Tim Robbins (Dave Boyle), Kevin Bacon (Sean Devine), Laurence Fishburne (Whitey Powers), Marcia Gay (Celeste Boyle), Laura Linney (Annabeth Markum), Thomas Guiry (Brendan Harris) y Emmy Rossum (Katie Markum). EE.UU. 2003. Duración: 137 min.

UD 12. La sexualidad humana.

- Bill Condon: *Kinsey*. Intérpretes: Liam Neeson, Laura Linney, Chris O'Donnell, Peter Sarsgaard, Timothy Hutton y John Lithgow. EE.UU. 2004. Duración: 118 min.

UD 13. Los trastornos emocionales y de la conducta.

- Jonathan Demme. *El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs)*. Intérpretes: Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn, Ted Levine y Anthony Heald. EE.UU. 1991. Duración 118 min.

UD 14. Pensamiento, conducta e influencia social.

- Roman Polanski: *El pianista del Gueto de Varsovia*. Intérpretes: Adrien Brody, Emilia Fox, Michal Zabrowski, Ed Stoppard. Francia, Polonia, Alemania, Inglaterra. 2002. Duración: 145 min.

UD 15. Psicología del trabajo y de las organizaciones.

- Nicolas Klotz: *La cuestión humana*. Francia, 2007. Duración: 144 m. Intérpretes: Mathieu Amalric, Michael Lonsdale, Laetitia Spigarelli, Jean-Pierre Kalfon, Valérie Dréville, Edith Scob, Lou Castel, Delphine Chulliot.

UD 1. La psicología como ciencia

Oliver Hirschbiegel: *El experimento (Das Experiment)*. Alemania. 2001. Duración: 120 min. Intérpretes: Moritz Bleibtreu, Christian Berkel, Oliver Storowski, Maren Eggert y Polat Dal.

La obra

El experimento, ópera prima del cineasta Oliver Hirschbiegel, está basada en la novela Caja negra de Mario Giordano (copartícipe del guión). El libro, a su vez, está inspirado en un experimento real llevado a cabo por el psicólogo Dr. Philip Zimbardo en la Universidad de Stanford, California, en el año 1971. La idea del film es sencilla: estudiar el comportamiento de un grupo de personas cuando a unos se les otorga un poder absoluto sobre los otros.

La película cuenta la historia de un grupo de científicos sociales que busca a varias personas como conejillos de Indias para realizar un experimento sobre la conducta del ser humano en situaciones límites. La experiencia requiere un confinamiento de 14 días y la recompensa ofrecida es interesante: 4000 marcos alemanes.

El objetivo de la investigación es observar y analizar el comportamiento humano en un ambiente carcelario simulado. Duración del simulacro: dos semanas. Sujetos: veinte voluntarios. Método: formación de dos grupos de hombres, ocho adoptaran el rol de "guardias" y doce el papel de "prisioneros" en función de test psicológicos previos. Desarrollo: se encierra a los prisioneros y se les indica que obedezcan las órdenes, y a los guardianes que deben mantener la disciplina y el control de la situación. Cualquier participante puede renunciar en el momento que lo desee, pero el abandono del juego implica la pérdida del dinero prometido.

El experimento se lleva a cabo en una prisión ficticia con servicio de videovigilancia para saber qué ocurre dentro en cada momento y salvaguardar la integridad de los voluntarios durante los catorce días. Gracias a un circuito cerrado de televisión, los científicos pueden observar las relaciones entre presos y guardias, así como el modo en que se dan las interacciones y cómo surgen las luchas de poder. ¿Cómo se comportarán los guardias sabiendo que tienen el poder en sus manos? ¿Cómo se comportarán los presos bajo la presión psicológica de verse privados de su libertad?

La vida en la prisión es una rutina total: los días son monótonos, sin luz, sin reloj, días de encierro donde se sabe todo, no hay sorpresas. Además el espacio es asfixiante, lo mismo que las relaciones que se establecen y que degeneran con rapidez.

Así, de manera abrupta, pronto aparece el abuso de poder por parte de los guardias: "yo mando, tú obedeces", mientras los presos sienten su individualidad anulada. La principal

violencia no es, en un primer momento, la tortura física sino la violencia psicológica, que atenta contra la estabilidad mental y emocional de los prisioneros.

Nada más comenzar el "experimento" de Stanford se detectaron conductas autoritarias y vejatorias de los guardias sobre los presos. Estos sufrieron una fuerte pérdida de autoestima. Las conductas se radicalizaron hasta tal punto que el experimento fue suspendido en la primera semana.

En el caso de la película *El experimento*, unos hombres aparentemente ordinarios (un taxista, un kiosquero, un empleado de aeropuerto, un administrativo, un periodista) inmersos en una situación y un esquema de relaciones de poder, sufren rápidos cambios en su personalidad y en su conducta. El factor más aterrador del film, reside en que cualquiera de ellos –tanto verdugos como víctimas- podríamos ser uno de nosotros.

Realizar un experimento consiste en poner a prueba la validez o no de ciertas hipótesis. Pero, a veces, la ciencia peca por ingenua ¿o por perversa? y los hechos superan cualquier predicción posible. El proceso de alienación que se da en ambos bandos del juego devenido en tragedia excede la capacidad de contención del experimento y el límite entre ficción y realidad desaparece como si nunca hubiese existido.

Preguntas:

1. ¿Los fines de la investigación en psicología justifican los medios? ¿Cuáles son las restricciones éticas de una investigación psicológica?
2. ¿Cuáles son los efectos de vivir en un entorno sin relojes, sin ver el mundo exterior, y con una estimulación sensorial mínima?
3. ¿Cuáles son los motivos de los actos violentos individuales y colectivos? ¿Por qué el Dr. Klaus Thon no suspendió el experimento a tiempo?
4. En la película, ¿la línea entre la realidad y el experimento se difumina en la mente de los participantes y comienzan a apropiarse de sus personajes, a vivirlos, a hacerlos suyos?
5. ¿El experimento refleja el "homo homini lupus" ("el hombre es un lobo para el hombre") de Hobbes? ¿La violencia es fruto de la condición humana?
6. ¿Cómo te hubieras comportado si hubieras sido recluso en este experimento? ¿Por qué?
7. Valoración crítica de la película.

UD 2. Las bases fisiológicas de la conducta

Goran Paskaljevic: *Sueño de una noche de invierno*. Serbia. 2005. Duración: 95 min. Intérpretes: Lazar Ristovski, Jasna Zalica y Jovana Mitic.

El director

Goran Paskaljevic (Belgrado, 1947) es autor de una trilogía que inició hace unos años con *El polvorín* (un crudo retrato de la violencia en la Yugoslavia de Milosevic), continuó luego con la angustiosa *Sueño de una noche de invierno*, que afronta la amnesia que siguió a la traumática experiencia de las guerras balcánicas, y finaliza con la película *Optimistas*, con la que consiguió la Espiga de Oro del festival de cine de Valladolid en el año 2006.

La obra

En *Sueño de una noche de invierno*, tras la cruda realidad de la guerra serbo-bosnia, el cineasta Goran Paskaljevic hace un retrato triste y pesimista sobre un país en demolición física y moral, aunque lo presente con una fuerte carga de poesía y humanidad.

Psicología y cine

La película se desarrolla bajo el frío paisaje serbio de invierno del año 2004. Cuando el protagonista Lazar regresa a su hogar tras diez años de ausencia -más tarde sabemos que los ha pasado en prisión- encuentra que su casa está ocupada por Jasna y su hija Jovana, autista de 12 años, que son refugiadas bosnias.

Lazar descubre en la mirada angelical de Jovana (es una niña autista en la vida real) la luz que necesita para volver a creer en la bondad del mundo y en la posibilidad de ser feliz. Por eso, permite que permanezcan en su casa, se vuelca en atenciones con ellas, y poco a poco se irá encariñando con la hija y enamorando de la madre, en un clima de desolación y violencia que amenaza con acabar con esa nueva vida.

En ese esfuerzo por acercarse a la Serbia de posguerra, el autismo (1) de Jovana sirve de metáfora de un mundo encerrado en la espiral de la violencia y el odio, y que no reconoce otro lenguaje que la fuerza y la imposición. Los tres protagonistas maltratados por la vida, comenzarán a conocerse a sí mismos. Lazar quiere deshacerse de su pasado y lucha por superar el trauma del asesinato cometido y que le quita el sueño, Jasna desea recuperar la confianza en los hombres tras el abandono de su marido, que no aceptaba el autismo de su hija, y Jovana tiene que esforzarse por hablar con voz propia, sin repetir lo que oye (ecolalia); pero la sociedad también vive su propio autismo, hermética al perdón y a la reconciliación.

(1) El término "autismo" surgió en la década de 1940 para referirse a los niños que presentaban una serie de trastornos: déficit de interacción social, centros de interés limitados y comportamientos estereotipados y ritualizados. Estos niños presentan, a veces, una deficiencia mental, algunos poseen capacidades intelectuales normales y otros son superdotados en algún ámbito determinado. Los síntomas aparecen antes de los 36 meses y afecta a cuatro niños por cada niña. Se desconocen las causas del autismo.

La relación entre Lazar y Jovana constituye la esencia de la película. Lazar, tras los años de cárcel, esconde un pasado cargado de culpas y remordimientos. Obligado, como muchos otros, a formar parte del ejército serbio durante la guerra, fue cómplice de muchas masacres contra sus vecinos, que por la noche le producen terribles pesadillas y su vida parece sumida en un sinsentido, del que Jasna y Jovana le ayudarán a salir, aunque sólo sea un breve espejismo.

Al contemplar esta película asistimos a una moderna tragedia griega en la que no hay final feliz. Los tres personajes a los que la vida ha tratado tan mal, comenzarán a conocerse a sí mismos, poco a poco construirán una vida juntos, para formar una familia. Pero el cambio comenzará a romperse y aparece una sociedad que, a pesar de las apariencias, no ha superado su pasado, y les destrozará de nuevo.

La estética realista de Paskaljevic se sirve de muchos primeros planos para dejarnos ver las secuelas y desastres que la guerra ha causado en unas personas inocentes. Unos rostros llenos de expresividad, silencios que transmiten tristeza y soledad. Es una película reflexiva, en la que los diálogos quedan supeditados a los gestos, al lenguaje no verbal. Conocido por sus posiciones antinacionalistas, Paskaljevic es un ejemplo moral para sus compatriotas y para todos nosotros.

Preguntas:

1. Describe la personalidad de Lazar, Jasna y Jovana.
2. Señala algunas características de las personas autistas.

3. ¿La mayor violencia que uno puede ejercer sobre un niño autista es dejarle estancado en su autismo? ¿Por qué?
4. ¿Los autistas son incapaces de "ponerse en el lugar del otro", porque no comprenden sus pensamientos y sentimientos?
5. ¿La película estructura, a través de las imágenes, un contraste entre la veracidad de los hechos y la subjetividad de los recuerdos?
6. ¿Qué conflictos sobre la vida y la época de los personajes aparecen en el filme?
7. ¿La historia es un relato de progreso o una sucesión de ciclos en los que la civilización alterna con la barbarie?
8. Valoración crítica de la película.

UD 3. Sensación, Percepción y atención

Arthur Penn: *El milagro de Anna Sullivan* (1962). EE. UU. MGM Home Entertainment, 2004. Duración 103 min. Intérpretes: Anne Bancroft y Patty Duke.

Helen Keller nació en 1880, a los 19 meses contrajo una enfermedad que los médicos no supieron diagnosticar y que la dejó ciega, sorda y muda. Pronto comenzó a descubrir el mundo usando otros sentidos. Tocaba y oía todas las cosas que estaban alrededor de ella y sentía las manos de otras personas para "ver" lo que estaban haciendo e imitaba sus movimientos. A los siete años había inventado 60 señas para comunicarse con su familia.

Helen Keller vivía encerrada en un mundo de silencio y oscuridad desde su más tierna infancia. Nunca había podido ver el cielo, oír la voz de su madre o expresar sus sentimientos más íntimos. Como no se podía expresar su frustración aumentó con la edad y su rabia iba a peor. Se convirtió en una persona revoltosa y muy agresiva. Entonces su familia contrató a una tutora privada.

La joven maestra Anna Sullivan, especializada en la enseñanza de sordomudos, llegó a casa de los Keller para encargarse de una tarea casi imposible: enseñarle el mundo exterior a Helen Keller. Anna venía de un ambiente muy pobre. Había perdido la visión cuando tenía cinco años y fue abandonada en una casa con pocos recursos. Más tarde tuvo la suerte de encontrar un lugar donde fue bien acogida, el colegio Perkins para ciegos en Boston. Después de varios años, y tras dos operaciones con éxito recuperó su visión. Se graduó obteniendo el título de honor. Para el director de la escuela estaba claro que Anna Sullivan era la persona adecuada para educar a Helen.

Anna empezó a comunicarse con Helen venciendo su agresividad con fuerza y paciencia. A través del ejercicio y la disciplina consiguió enseñarla a pensar y hablar, usando el método Tadoma: tocando los labios de otras personas mientras hablan y deletreando las palabras en la palma de la mano de Helen. Así comenzó a animarse y cada cosa que encontraba la cogía y preguntaba a Anna cómo se llamaba.

Anna tuvo que modificar algunos hábitos previos negativos de Helen: era una niña consentida (su familia se compadecía de ella y le permitían todo). Además enseñó a la familia a huir de las falsas compasiones (veían a su hija como una inútil) y los falsos razonamientos emocionales (las cosas no tienen por qué ser como se sienten).

Así fue preparando a su alumna con nuevas palabras e ideas que necesitaría para enseñarle a hablar. Como resultado de todo este trabajo, Helen llegó a ser más civilizada y amable, y pronto aprendió a leer francés, alemán, griego y latín con el método braille.

Cuando Helen tenía 24 años, se graduó cum laude en el Radcliffe College, con lo que se convirtió en la primera persona con discapacidad auditiva en graduarse en la Universidad. Helen se convirtió en una oradora y autora famosa. Escribió once libros (entre otros, "La historia de mi vida") y numerosos artículos. Tenía un poder de concentración extraordinario, muy buena memoria y buenos recursos personales para mejorar.

El término anglosajón *resilience* es utilizado por Boris Cyrulnik, en su obra *Los patitos feos* (2002), en el sentido de buscar nuevas formas de reflexionar sobre las dificultades que aparecen cuando las personas deben soportar circunstancias difíciles en su desarrollo, buscar estrategias de actuación para ayudar a personas maltratadas, y mostrarles caminos para luchar y superar las adversidades, que actúan negativamente en su desarrollo personal.

El milagro de Anna Sullivan, muestra como una maestra, con esfuerzo y mucho afecto consigue que una niña con grandes deficiencias sensoriales alcance un buen desarrollo intelectual, psicológico y social. Y esto, a pesar de la influencia negativa de su familia, que por un amor mal entendido, sobreprotegió a Helen, impidiendo su autonomía personal.

Preguntas:

1. ¿Cuál es la escena que más te ha impactado de esta historia de coraje y esperanza? ¿Por qué?
2. Una distorsión cognitiva de los padres de Helen es la abstracción selectiva; sólo se dan cuenta de los defectos de su hija, no del potencial de su inteligencia. ¿Qué otras distorsiones cognitivas padecen?
3. ¿Premiar una conducta negativa para que no moleste (escena del mordisco a la maestra y caramelo de la madre) es un error? ¿Los caprichos consentidos hacen crecer las necesidades?
4. ¿Por qué es perjudicial la educación de unos padres muy protectores? ¿La permisividad de los padres genera el pasotismo de los hijos? ¿Cuando descubren los padres de Helen que su manera de comportarse no es la adecuada?
5. ¿Qué problemas tienen los discapacitados para su educación y socialización? ¿Qué actitudes positivas y negativas existen hacia la discapacidad en la sociedad actual?
6. Valoración crítica de la película.

UD 4. Estados alterados de conciencia

Denys Arcand: *Las invasiones bárbaras*. Canadá. 2003. Duración: 99 min. Intérpretes: Rémy Girard, Stéphane Rousseau, Marie-Josée Croze. Dorothee Berryman, Dominique Michel y Louise Portal.

Un grito de vida en medio de la muerte

El enfrentarse a la muerte, el mirar hacia atrás y aceptar lo vivido, el valor de la familia y las amistades, la comprensión y el darse cuenta que el tiempo avanza y el mundo cambia, son los temas que aborda *Las Invasiones Bárbaras*, donde Denys Arcand disecciona a la sociedad canadiense.

Denys Arcand retoma a los personajes de una de sus películas anteriores -*La Decadencia del Imperio Americano*, 1986-, para trasladarlos 17 años después a un mundo caótico y que ellos no comprenden: un mundo invadido por el terrorismo, la violencia, la globalización, los inmigrantes, y en donde sus ideales y creencias -que en la primera cinta defendían- ahora no sirven de nada, incluso las ven como algo muy lejano.

Psicología y cine

La película nos muestra el final de la vida del profesor de historia Rémy (Rémy Girard) que conserva el mismo amor por la vida que cuando era más joven. Cuando le diagnostican un cáncer incurable, pretende resolver algunos asuntos con su ex esposa Louis (Dothées Berryman), sus amigos y, sobre todo, con su hijo Sébastien (Stéphane Rousseau), un rico banquero asesor de inversiones que vive en Londres.

Para Sébastien, su padre siempre ha sido un hombre frío y distante preocupado sólo por satisfacer sus deseos. Por su parte, Rémy ve a su hijo como a un símbolo decadente de todo lo que está mal en un mundo en persecución del dinero.

Atendiendo a los ruegos de su madre, Sébastien regresa a Quebec después de muchos años para reconciliarse con el hombre que desprecia. Sin embargo, a pesar de todas las heridas del pasado y de la obstinación de su padre, Sébastien trata de ayudarlo, busca alivio de su dolor físico y logra que pueda reunirse con sus viejos amigos.

Ante la inminencia de la muerte, Rémy y sus amigos, llenos de vitalidad y desbordantes de ironía, celebran la amistad, el buen comer y beber y comentan su propio pasado: el de toda una generación -la de los intelectuales "progres". "La inteligencia da saltos en el tiempo - dice uno de los protagonistas - el día de la inauguración de la tragedia Medea están en las gradas no sólo Sófocles, Esquilo y Aristófanes, sino también Platón y Aristóteles.

Muchos años más tarde en una pared de una catedral pinta Leonardo da Vinci, en la otra Miguel Ángel, el ayudante se llama Rafael y el mánager Maquiavelo. La inteligencia ha desaparecido. Y no quiero ser pesimista, pero hay veces en que se ausenta por mucho tiempo. Por cierto, desde la muerte de Tácito hasta el nacimiento de Dante, ¿cuántos siglos transcurrieron? ¿Once?".

Después de sobornar a la ineficiente y corruptible administración del hospital para instalar a Rémy en una habitación para él solo, Sébastien y su madre afrontan los crecientes dolores del moribundo. Aquí entra en escena Natalie (Marie-Josée Croze), la hija yonki de una antigua amante de su padre, que le enseña a fumar heroína y le da a Sébastien algunas lecciones vitales sobre la tolerancia y la comprensión.

Rodeado de los suyos, Rémy se apresta a morir. La situación es tensa, trágica -como la vida misma-. Y, sin embargo, es la vida la que triunfa: es ella la que no se deja aplastar por la muerte. ¿Triunfa la vida porque alienta en esas personas la esperanza de un mundo eterno? En lo más mínimo. Nada aguardan de la vida sobrenatural -esa vida que es "escarnio" de la terrenal.

Denys Arcand reflexiona en *Las invasiones bárbaras* sobre la vida y la sociedad que justifican el título de la obra: "Vivimos en un imperio decadente porque las personas ya no están dispuestas a hacer sacrificios por la comunidad política, ni parecen proclives a vivir de acuerdo con los valores fundacionales de ésta. En vez de los sacrificios y los valores preferimos el placer porque podemos preferirlo, aunque la intención original era que alcanzáramos la felicidad, que no es lo mismo que el placer. El Imperio Romano decayó porque sus habitantes empezaron a vivir de la manera en que nosotros lo hacemos ahora".

Preguntas:

1. Describe las características psicológicas de Rémy y de Sébastien.
2. ¿Cuáles son las causas de las desavenencias de Rémy con su hijo? ¿Pertencen a dos generaciones y órdenes sociales opuestos? ¿Por qué se produce la reconciliación?

3. ¿La cultura occidental puede desaparecer? ¿Vivimos una época de barbarie? ¿Quiénes son los nuevos bárbaros?
4. ¿Es posible enseñar a vivir? ¿Se puede aceptar y afirmar esta vida sin la esperanza de una vida sobrenatural?
5. ¿La conciencia ética nos exige preocuparnos por otros seres y aprender el arte de vivir?
6. ¿Las drogas nos arrancan de la realidad cotidiana, enturbian nuestra percepción y alteran nuestras sensaciones? ¿Cuáles son las causas del consumo de drogas?
7. ¿Cuál es tu valoración sobre la eutanasia?
8. Valoración crítica de la película.

UD 5. El aprendizaje

Stanley Kubrick: *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*). Gran Bretaña. 1971. Duración 135 min.

Intérpretes: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, John Clive, Paul Farrell, Adrien Corri y Miriam Karlin.

El director

S. Kubrick (1928-1999) nace en Nueva York aunque gran parte de su obra la realizará en Gran Bretaña. Procedente de una familia judía norteamericana, no siguió la vocación paterna de la medicina, pero heredó de su padre la pasión por la fotografía y el ajedrez. Sus obras son un reflejo de su gran pasión por la estética y la técnica cinematográfica. Entre sus películas podemos destacar: "Senderos de gloria" (1958), "Espartaco" (1960), "2001 una odisea en el espacio" (1968), "La naranja mecánica" (1971), "Barry Lyndon" (1975), "La chaqueta metálica" (1987), "Eyes Wide Shut" (1999).

La película

La naranja mecánica, adaptación de la novela homónima que el británico Anthony Burgess escribió once años antes, es una obra mordaz, cargada de violencia e iconografía sexual y constituye una de las obras maestras del cine.

La película está ambientada en una ciudad cualquiera y narra la historia de Alex (protagonizado por Malcolm McDowell), un joven amante de la música de Beethoven y líder de un grupo compuesto por tres inadaptados sociales -Pete, Georgie y Dim - que disfrutaban sembrando el terror a través de la ultraviolencia.

En la primera parte de la película Kubrick nos presenta la violencia de la banda, que provoca una sensación de desasosiego y repulsa en el espectador. Pegan una paliza a un vagabundo, se pelean con una banda rival, provocan accidentes de carretera y entran en casa de un escritor a quien dejan minusválido y violan a su mujer. Después de una serie de aventuras, Alex asesina a una mujer sirviéndose como arma de un gran pene de porcelana. Mientras intenta escapar sus amigos le traicionan y le rompen una botella de leche en la cara, facilitando su captura a la policía. Es condenado a catorce años de prisión.

Una vez dentro de la cárcel se le ofrece la posibilidad de conseguir la libertad a cambio de someterse al tratamiento médico Ludovico. Esta terapia aversiva -basada en los experimentos realizados por I. Pavlov- consiste en la administración de una droga (emetina) que le provoca náuseas mientras le obligan a ver una serie de imágenes violentas, lo que anula su libre albedrío y lo transforma en un sujeto inofensivo.

Al salir de la cárcel comienza la pesadilla personal de Alex, porque sufre el repudio familiar y la venganza de sus anteriores víctimas. Una noche es torturado por sus antiguos compañeros, ahora policías, y llega a la casa de un escritor que está en silla de ruedas. Éste al oírle cantar *Singing in the rain* mientras se baña, reconoce a su antiguo agresor y decide vengarse encerrándole en una habitación y poniendo la novena Sinfonía de Beethoven a todo volumen.

Alex, como ahora no puede soportar su antigua música preferida, se arroja por la ventana. Después de su intento de suicidio, sus padres le visitan en el hospital y es agasajado por el Ministro del Interior, pero Alex sigue soñando con fantasías eróticas.

En la segunda parte del filme, Stanley Kubrick nos enseña una sociedad hipócrita en la que el partido que está en el poder usa al protagonista como conejillo indias, para experimentar un nuevo sistema de control de la violencia. Nos enseña una sociedad fría, deshumanizada, más interesada en los convencionalismos y el control de la opinión pública que en las exigencias de la dignidad humana.

Preguntas:

1. Describe la personalidad y el comportamiento de Alex, la relación con sus padres y con los miembros de su banda.
2. A pesar de la brutalidad de sus actos, el protagonista ejerce cierta fascinación sobre el espectador. ¿Se debe a que goza de una libertad sin límites?
3. El tratamiento Ludovico consiste en la utilización del condicionamiento clásico de I. Pavlov para la modificación de conducta. ¿En qué consiste esta terapia aversión? ¿Está justificada moralmente su realización? ¿Tuvo éxito el experimento?
4. ¿Cuáles son las causas de la agresividad y la violencia que se desarrollan en nuestra sociedad? ¿La violencia es innata o aprendida? ¿Qué piensas de la reinserción de los presos?
5. ¿La naranja mecánica es un apología de la violencia o un alegato contra los métodos de dominación política y el uso de la ciencia con fines moralmente cuestionables?
6. Realiza una valoración crítica de la película.

UD 6. La memoria humana

Ridley Scott.: *Blade Runner* (Versión del director). EE.UU. 1992. Duración: 117 min.

Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, Daryl Hannah y Joe Turkel.

El director

Ridley Scott nació en Soth Shields, Inglaterra. Estudió en el Hartleppol College of Art, destacando en pintura, decoración y diseño gráfico. Más tarde realizó estudios de fotografía y cine en Londres. Trabajó durante tres años para la BBC haciendo spots comerciales. Entre las obras de este gran cineasta podemos destacar: *Alien* (1979), *Black Rain* (1989), *Thelma & Louise* (1991).

La película

Blade Runner (basada en la novela de Philip K. Dick, ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?) transcurre en Los Ángeles, año 2019. Un grupo de "replicantes" producto de la bioingeniería, que normalmente trabajan en el espacio exterior- regresan a la tierra

para enfrentarse a sus creadores, la Tyrell Corporation. Plantean una simple exigencia: no quieren que su vida sólo dure cuatro años y tratan de conseguir un status humano.

Rick Deckard (Harrison Ford), el *blade runner*, que tiene la tarea de localizarlos y eliminarlos o "retirarlos"- en el lenguaje de la policía- toma conciencia de los estrechos márgenes que separan al hombre de los replicantes. Sus sentimientos hacia Rachael, una bella replicante a las órdenes de Tyrell, transformarán su actitud de forma simétrica a la evolución de los replicantes.

Los replicantes Nexus 6 no son robots, sino simulacros de hombres. Sus vidas son rápidas y violentas. Constantemente aparecen en distintos lugares y son sometidos a pruebas para ver si son replicantes o no. Fueron creados para servir a los humanos, pero al final se rebelan contra su creador, y reclaman más tiempo de vida. Los replicantes tienen sentimientos -extraña melancolía por un pasado inexistente- y conciencia de su fin.

En el relato de Ridley Scott, existe un enfrentamiento de dos instancias irreconciliables, a través de las funciones que realizan los personajes. El perseguidor acaba siendo perseguido y, al final, el replicante salva la vida a Deckard pronunciando las poéticas e inquietantes palabras que simbolizan la condición humana:

"Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. He visto atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tanhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir".

El escenario de Blade Runner es de decadencia urbana, edificios abandonados que fueron majestuosos en el pasado, calles abarrotadas y cosmopolitas, interminables mercados callejeros, basura sin recoger y una llovizna gris constante. ¿Quizá ya se ha producido el holocausto nuclear?

Sin duda el progreso está en ruinas. No hay nada reconocible como Los Angeles. Podría ser cualquier lugar. Columnas griegas y romanas, dragones chinos y pirámides egipcias se mezclan con gigantescos anuncios en luces de neón de Coca-Cola y Pan Am. Aunque sobrevuelan las calles vehículos de transporte iluminados y hay algunas escenas de habitaciones resplandecientes en la Tyrell Corporation, la imagen dominante es de decadencia, desintegración y caótica mezcla de estilos.

La película presenta una visión determinada de la naturaleza humana. La búsqueda desesperada de los replicantes para construirse un pasado es una clara metáfora de la necesidad de la memoria para adquirir una identidad, para dejar de ser un simulacro de hombre y volverse humano. En la actualidad parece que se produce un proceso inverso, se prima la vivencia del presente, olvidando los vínculos con el pasado.

La intolerancia que se vive en muchos países a través de un enfrentamiento étnico o cultural, la preeminencia de un presente desvinculado de la Historia que nos transmiten los medios de comunicación, la edad de los personajes de los anuncios publicitarios, etc., son algunos ejemplos de los valores más apreciados en nuestra sociedad y ponen de manifiesto la progresiva deshumanización que vivimos.

Preguntas:

1. ¿Blade Runner es una obra visionaria y una utopía biológica? ¿El argumento de la película alude al mito de Prometeo?
2. ¿El mundo de Blade Runner es una extraña simbiosis entre la opulencia tecnológica y la miseria espiritual?
3. ¿El drama de los replicantes es el mismo que el de los seres humanos? ¿Con su muerte desaparecen experiencias irrepetibles que ninguna otra persona podrá vivir?

4. ¿Qué valores positivos y negativos de nuestra sociedad se muestran en la película?
5. ¿Qué visión plantea Ridley Scott sobre la sociedad futura y sobre el poder de la ciencia?
6. ¿Qué es la ingeniería genética y qué aplicaciones tiene? ¿Qué consecuencias éticas y sociales se deducen de la manipulación genética?
7. Valoración crítica de la película.

UD 7. El pensamiento

Director: Dennis Gansel. *La Ola (Die Welle)*. 2008. Alemania. 108 min. Género: Drama

Intérpretes: Jürgen Vogel (Rainer Wenger), Frederick Lau (Tim), Max Riemelt (Marco), Jennifer Ulrich (Karo), Christiane Paul (Anke Wenger), Elyas M'Barek (Sinan), Cristina Do Rego (Lisa), Jacob Matschenz (Dennis), Maximilian Mauff (Kevin), Ferdinand Schmidt-Modrow (Ferd).

En otoño de 1967, el profesor de historia Ron Jones dirigió un experimento en su clase del instituto Cubberley de Palo Alto (California) para demostrar cómo es posible poner en marcha un régimen totalitario. El hecho de que la democracia enfatiza el individualismo fue considerado como un defecto de la democracia, y Jones creó su lema: "Fuerza mediante la disciplina, fuerza mediante la comunidad, fuerza a través de la acción, fuerza a través del orgullo". Al quinto día, el entusiasmo desmedido de sus alumnos obligó a poner fin a la experiencia.

Si aún nos sigue interesando tanto el nazismo es porque nos obliga a enfrentarnos con la cuestión del mal, aunque desde la posguerra se aceptó cargar casi todo el peso de la barbarie sobre Hitler y sus secuaces más inmediatos, unos pocos culpables de rasgos demoníacos frente a una gran masa de inocentes.

El proceso de Eichmann (véase: Eichmann en Jerusalén. Lumen, 2012) en 1961 y la célebre tesis de la "banalidad del mal" de Hannah Arendt (1906-1975) transformaron esa perspectiva, invitándonos a pensar que el mal podría ser el resultado de unas estructuras sociales perversas.

Desde el punto de vista del sistema totalitario, el ser humano es considerado un sujeto inútil y superfluo. Importa despojarle de todo atributo de calidad y humanidad. Se le considera una masa amorfa apta para cualquier tipo de destrucción.

También la novela de Jonathan Littell "Las benévolas" (RBA. 2007) insiste en la idea de que cualquier puede ser un criminal, mientras que "La Ola" explora cinematográficamente los mecanismos que lo hacen posible. En un instituto de Alemania se organiza una semana de proyectos para explicar a los alumnos los valores de la democracia. De un modo esquemático y didáctico, el director Dennis Gansel retrata cómo se forma un grupo neonazi.

La trama de *La Ola* gira alrededor de Rainer Wenger, un carismático profesor de instituto que ansiaba dirigir un proyecto educativo en torno a la anarquía, pero debe conformarse con abordar en su clase la autocracia. Al comienzo de la película el profesor pregunta a sus alumnos: ¿es posible una dictadura hoy? Los alumnos lo tienen claro: "No". Wenger articula unas sesiones muy prácticas, en que presenta los elementos que explican su atractivo: espíritu de grupo, ideales comunes, ayuda mutua, uniformes y parafernalia exterior...

Wenger posee un método para captar la atención de sus alumnos: formar un grupo unido. El colectivo adopta un nombre (La Ola), un uniforme (vaqueros y camisa blanca), un

saludo y un símbolo. El profesor quiere que capten la idea de fidelidad y unidad y los alumnos se obsesionan con su grupo y empiezan a crear una pequeña dictadura.

Cuando la violencia empieza a tomar forma, el profesor Wenger debería haber impedido que un simple proyecto de clase se convierta en algo peligroso, pero el experimento acabará con resultados trágicos. En pocos días, lo que comienza con unas ideas inocuas como la disciplina y el sentimiento de comunidad se va convirtiendo en un movimiento real: «La Ola». Los jóvenes se entusiasman, mejoran su autoestima e iniciativa, superan sus diferencias raciales y sociales, se implican en el diseño de lemas, y adoptan un uniforme común.

Las críticas de algunas alumnas al experimento - cuestionado también por otros profesores- llevan la situación mucho más allá de lo que nadie había imaginado. Los alumnos comienzan a aislarse y amenazarse entre sí. Cuando el conflicto deriva en violencia, el profesor decide no seguir con el experimento, pero para entonces es tarde, «La Ola» se ha descontrolado...

La película advierte de los peligros que genera la capacidad de fascinación de un líder carismático, un profesor en este caso, que encausa la latente rebeldía juvenil hacia un uso viciado de las virtudes básicas -la unidad, la amistad, la lealtad, el sacrificio, la confianza...-, cuyo atractivo sigue siendo universal.

La cultura, toda la cultura europea, no fue capaz de protegernos de la barbarie nazi y desde entonces todos sabemos que, como escribió el pensador alemán, T. W. Adorno, el conocimiento de los hechos y la capacidad crítica son los diques contra la barbarie.

Preguntas:

1. ¿Sería posible la instauración de una dictadura como la de Hitler en la actual Alemania?
2. ¿Qué es lo que permite que personajes históricos como Sophie Scholl o ficticios como Karo de "La Ola" se muestran inmunes a la fuerza arrolladora del fascismo y la violencia?
3. ¿Exagera la película al sugerir que en apenas unos días un líder puede manipular así a un grupo de jóvenes? ¿Somos tan moldeables y débiles?
4. ¿El éxito del experimento depende de la popularidad y del profesor? ¿Por qué no tuvo la sensibilidad para detenerlo?
5. Valoración crítica de la película.

UD 8. La inteligencia

Alejandro González Iñárritu: *Babel*. EE.UU. 2006. Duración 142 m. Guión: Guillermo Ariaga. Música: Gustavo Santaolalla. Intérpretes: Brad Pitt, Cate Blanchett, Gael García Bernal, Koji Yakusho, Elle Fanning, Rinko Kikuchi, Adriana Barraza.

El título de la película nos remite a la Torre de Babel, una construcción tipo zigurat, que menciona la Biblia. Según narra el capítulo 11 del Génesis, los hombres pretendían alcanzar el cielo con su construcción. "Por ello se la llamó Babel, porque allí confundió Yahveh la lengua de todos los habitantes de la Tierra y los dispersó por toda la superficie" (Génesis 11, 1-9). Según el texto sagrado, Yahveh hizo que los constructores empezaran a hablar diferentes lenguas; eso produjo la confusión y se dispersaron.

La película entrecruza varios relatos. Empieza a partir de un hecho trivial -un turista olvida un rifle de caza en un lugar de Marruecos-. El descuido desencadena una serie de desastres de gran repercusión. Dos niños marroquíes salen en busca del rebaño de cabras de la familia, armados con el Winchester olvidado. En medio del silencio del desierto,

deciden probarlo... La bala tiene un alcance inesperado. Los chicos, por error, causan un trágico accidente a una pareja de turistas que no conoce ni la cultura ni el idioma del país. En tal situación ambos se sienten solos, más acompañados por los marroquíes, a los que no entienden ni lo que dicen ni lo que hacen, que por sus propios compatriotas, también turistas.

La paradoja surge por la relación entre los personajes. Simboliza la dificultad de comunicarse con los cercanos: entre ellos, como pareja, con los viajeros del autobús, norteamericanos, por su egoísmo y su falta de solidaridad ante los problemas de los compañeros de viaje. Su drama se mezcla con la historia de los dos niños marroquíes que, involuntariamente, ponen en peligro sus vidas y dan pie a una serie de acontecimientos inimaginables para ellos.

La siguiente historia gira alrededor de una niñera mexicana que trabaja para una rica familia californiana. También por una decisión equivocada, cruza la frontera ilegalmente con dos niños estadounidenses -hijos del matrimonio afectado en Marruecos- Esta fábula resume la situación de miles de personas que pasan de México a Estados Unidos y su frustración como emigrantes en el extranjero.

La última historia trata de un padre viudo que intenta acercarse y entender a su hija sorda, sordera de la que participamos los espectadores, en la ciudad de Tokio. El relato presenta a una adolescente que suple la falta de afecto con la sexualidad como otra posibilidad comunicativa, la física.

Iñárritu afirma en una entrevista que "La comunicación no es sólo es lo que se dice o no se dice, también es lo que se evoca físicamente. En el caso de Chieko, la adolescente japonesa, no tiene madre, pero tampoco tiene palabras. Si no se tiene la opción de tocar o ser tocado por las palabras, el cuerpo se convierte en instrumento, arma o invitación".

Babel nos habla de la incomunicación, de dolor, de angustia, de silencios. Y lo hace con un lenguaje vibrante, con unas imágenes de gran belleza, con una puesta en escena en la que cada fotograma es un poema visual. Los que conozcan la obra de Iñárritu saben que sus películas (*Amores perros*, *21 gramos*) son como puñetazos visuales que se transforman en historias que te hacen pensar.

En *Babel* convergen cuatro culturas (la de un matrimonio en crisis, la de los niños marroquíes a quienes el destino les pone un rifle entre las manos, la de una adolescente sordomuda japonesa y la de una familia mexicana), tres escenarios (el sur de Marruecos, la ciudad de Tokio y la frontera entre EE.UU y México), dos protagonistas absorbentes (el dolor y la incomunicación) y un punto de partida: el aleteo de las alas de una mariposa puede causar un tsunami al otro lado del mundo.

Y junto a todo ello, Iñárritu nos presenta un montón de imágenes inolvidables: Cate Blanchett pidiendo coca-cola "light" en mitad del desierto marroquí, la chica japonesa desnuda y abrazada a su padre en lo alto de un rascacielos infinito, Brad Pitt apartando el teléfono para no mostrarse hundido ante su hijo, los dos niños marroquíes volando frente al viento del desierto magrebí, el político de turno intentando sacar rédito electoral de la desgracia ajena, la escena de la discoteca nipona (quintaesencia de la incomunicación de la chica sordomuda), la pareja norteamericana enfrentada a sus miedos y al dolor, la desesperación de una mujer en mitad del desierto mexicano.

Con todas estas imágenes, Iñárritu denuncia la vergüenza que significan, en pleno siglo XXI, las fronteras y sobre todo los muros que nosotros mismos construimos a nuestro alrededor. Y nos recuerda, en última instancia, que lo único que nos une es el dolor. Que la realidad duele, vaya. Y que la globalización que tenemos no une, sino que separa,

marcando aún más las diferencias entre todos los seres humanos, empujándonos inevitablemente al miedo y la desconfianza.

Preguntas:

1. ¿La película Babel cuestiona nuestra existencia en un mundo global? ¿Qué ventajas y desventajas tiene la globalización?
2. ¿La tecnología nos encierra en nosotros mismos y nos vuelve débiles y frágiles, a pesar del poder que nos proporciona?
3. Se habla de falta de comunicación. ¿Qué problemas de comunicación existen en la sociedad?
4. ¿Recuerdas alguna situación en que un error involuntario nos haya llevado a una situación incómoda o a un daño irreparable? Busca ejemplos.
5. Comentario crítico de la película.

UD 9. Comunicación y lenguaje

François Truffaut: *El pequeño salvaje (L'enfant sauvage)*. Francia. 1969. Duración 85 m.

Intérpretes: Jean-Pierre Cargol (Victor), François Truffaut (Dr. Jean Itard), Françoise Seigner (Madame Guerin), Jean Dasté (Profesor Philippe Pinel), Annie Miller (Madame Lemeris) y Paul Villé (Remy).

El director

François Truffaut (Paris, 1932-1984), crítico de cine, director y actor francés, fue uno de los promotores del movimiento Nouvelle vague. A los catorce años abandonó la escuela y siendo joven permaneció un tiempo en la cárcel por desertar del ejército. Ha sido uno de los directores más populares del cine francés.

Sensible retratista de la infancia en obras como *Los 400 golpes* o *La piel dura*, François Truffaut proyectó en 1969 una película arriesgada: la evocación del caso auténtico de rehabilitación de un niño hallado en el siglo XIX, en estado salvaje, según el texto del doctor que asumió su educación, Jean Itard, papel que decidió asumir el propio cineasta.

La película

El pequeño salvaje relata la historia de un niño salvaje descubierto por campesinos franceses en los bosques de Aveyron (1879) y recluido en el Instituto Nacional para Sordomudos de París. Tiene unos doce años de edad, se encuentra desnudo, no habla y parece que se ha criado como un animal. El niño apenas sabe hablar, comunicarse o convivir en la sociedad. De vivir como un animal libre pasa a convertirse en un ser rechazado, maltratado y visto como un fenómeno inhumano y como simple objeto de curiosidad científica.

Bautizado con el nombre de Víctor por el personal del hospital, su caso es asumido por el doctor Jean Itard, en contra de la opinión del doctor Pinel, que cree al pequeño irrecuperable. Itard no comparte esta opinión desfavorable, afirmando que no es posible determinar el grado de inteligencia y las ideas de un adolescente que, privado desde su infancia de toda educación, ha vivido totalmente separado de los individuos de su especie.

Itard saca a Víctor del centro de sordomudos en que lo habían internado, consigue que se lo confíen y trata pacientemente de integrarle en la sociedad. Pero no será tarea fácil y tendrá que trabajar intensamente para enseñar a Víctor a encontrar su lugar en el mundo, aunque tenga que jugarse su reputación en el intento.

El doctor Itard empieza en su casa, con la ayuda de la señora Guérin, su ama de llaves, un largo y duro proceso educativo, hasta lograr que Víctor adquiriera una experiencia y un conocimiento de sí mismo y del mundo que le rodea. El niño aprende a distinguir los objetos, a utilizarlos, a identificarlos por su nombre, pero no llegará a aprender, a pesar del entrenamiento prolongado de Itard, nada más que algunas palabras.

Itard creía profundamente que Víctor se iba a convertir en un ser humano como los demás. Creía en la posibilidad de su educación, pero Víctor se rebela contra un castigo injusto. Un día se marcha de la casa, a la que volverá, pasado un tiempo, por su propia voluntad. Aquí vemos cómo el salvaje comienza a ser humano, cuando la naturaleza ya no le basta y necesita de la convivencia con los demás.

Emotiva y conmovedora, una de las virtudes de *El pequeño salvaje* reside en la ambigüedad ética y moral de Itard: ¿es Víctor para él un ser humano o sólo un conejillo de Indias para experimentar? Su frialdad en los métodos, sus constantes apuntes en el diario y la estremecedora escena en que castiga a Víctor sólo para constatar si existe en él la noción de justicia oscurecen al personaje o alumbran el lado cruel que todos llevamos dentro.

El pequeño salvaje es una obra genial de Truffaut, una de las pocas películas que valora las capacidades del ser humano en lugar de sus deficiencias. Truffaut nos señala la importancia de la inteligencia y del lenguaje para la socialización humana. El paso del tiempo ha convertido a esta película en un clásico que hoy podemos contemplar una vez más con admiración.

Preguntas:

1. Analiza la personalidad y el comportamiento de los principales personajes de la película.
2. ¿Las condiciones extremas de aislamiento social y emocional que ha sufrido Víctor son la causa de su deficiente desarrollo lingüístico?
3. ¿Comprende Víctor los elementos del lenguaje: la sintaxis (uso de las palabras) y la semántica (significado)?
4. ¿"Los niños salvajes" que crecen sin contacto humano no pueden aprender a hablar si no han aprendido una lengua antes de la pubertad?
5. ¿Educar al niño salvaje supone un compromiso con la humanidad? ¿Una actitud fundamental de un educador es no resignarse a aceptar la fatalidad?
6. Cuando Víctor deja de robar alimentos ¿ha adquirido el sentido moral sobre lo bueno y lo malo, o sólo ha reprimido una forma de actuar por miedo al castigo?
7. Valoración crítica de la película.

UD 10. Motivación y emoción

Isabel Coixet: *Mi vida sin mí*. España y Canadá. 2003. Duración: 100 min. Interpretes: Sarah Polley (Ann), Amanda Plummer (Laurie), Scott Speedman (Don), Leonor Watling (Vecina), Deborah Harry (Madre), Mark Ruffalo (Lee), Sonja Bennett (Sarah), Alfred Molina (Padre), Jessica Amlee (Penny), Kenya Jo Kennedy (Patsy) y María de Medeiros.

Mi vida sin mí es un diario de esperanza, de creencia ciega en el amor, de la pasión de una mujer por la vida que no va a poder disfrutar, y un canto a la felicidad de algunos momentos de la vida. Isabel Coixet exalta las ganas de vivir en un trabajo elaborado con amor y pasión, lleno de profundidad emocional y belleza artística.

Psicología y cine

Ann es una joven de 23 años que vive con su marido y sus dos hijas en una caravana, en un suburbio de Vancouver. Trabaja limpiando en la Universidad y un día, después de sufrir un desmayo, le será detectado un cáncer terminal. Su vida da un giro radical cuando su médico le dice que sólo le quedan un par de meses. Decide mantenerlo en secreto y no decírselo ni siquiera a su marido.

La protagonista aprovechará los dos meses que le diagnostican de vida para vivir experiencias que nunca tuvo y dejar la vida resuelta a los suyos. Escribe una lista con las cosas que le gustaría hacer antes de morir e intentará aprovechar el tiempo con la mayor pasión posible. De esta forma siente un amor por la vida que nunca había experimentado.

El primer plano de la película, que nos muestra a Ann bajo la lluvia, expone el verdadero sentido del filme: "Ésta eres tú, con los ojos cerrados bajo la lluvia... y acabas de descubrir que toda tu vida ha sido un sueño".

Ann no quiere morir, pero asume su muerte con total entereza ocultando su "condena" a su marido, Don, a su madre, a su padre encarcelado que no ve desde hace muchos años, a sus hijas, y a la vecina, a quien, va a encomendar el cuidado de su marido y de sus encantadoras hijas, sin que ella lo sepa.

Ante esta perspectiva comienza a ver la vida de forma muy distinta, a grabar legados para sus hijas y sus seres queridos, a pararse bajo la lluvia, a pensar, y sin llegar a encerrarse en un hospital o ser una moribunda que espera largas horas tumbada en una camilla. No. Quiere vivir lo que no ha vivido.

Por eso decide buscar el amor fuera del matrimonio. Don es un hombre encantador y, sin embargo, conoce a otro hombre llamado Lee, personaje que resulta fundamental para comprender lo que Isabel Coixet nos ha querido transmitir con esta película.

Mi vida sin mí exhibe muchas escenas fascinantes. Un médico incapaz de mirarte a los ojos. Una canción de amor escuchada dentro de un auto, mientras llueve. Un último pastel que queda en una cafetería abierta de noche. Un marido casi perfecto, una madre quejosa "a la que las cosas no le salieron como soñaba", dos hijas preciosas. Y por todo eso, por esos breves momentos y por esas personas, la necesidad irrefutable de seguir con vida mientras haya vida. Y el deseo de no herir, de no preocupar, de que nada cambie aún cuando ya no estés.

Isabel Coixet ha creado una de las películas más hermosas que se han filmado sobre algo tan extraño y tan temido que es el tiempo que nos queda antes de morir. Ann, con su postura de libertad frente al determinismo, nos da una lección de como deberíamos vivir los que aun no tenemos cita inmediata con la muerte.

Mi vida sin mí conmueve, hace pensar y concluye con una sensación liberadora y de catarsis emocional, en que la mirada a la vida a través del dolor, concluye con la purificación existencial de un final lleno de esperanza, con una muerte y un silencio que dejan ver cómo la huella que se deja en los que se abandona es el legado que se deja en este mundo.

Preguntas:

1. Describe la personalidad de estos personajes: Ann, su marido Don, su madre, el doctor Thomson, Lee.
2. ¿Por qué deseamos cosas insignificantes y ridículas mientras olvidamos la vida? ¿Realmente sabemos qué es vivir?
3. ¿Cuál es la secuencia de la película que más te ha emocionado? ¿Por qué?

4. Ann decide no contar nada de su enfermedad a sus seres queridos: madre, marido, hijas, compañeras de trabajo. ¿Por qué no busca la compasión y el refugio de los demás? ¿Egoísmo? ¿Grandeza (llevar la cruz sin molestar a nadie)?
5. A veces no entendemos por qué la vida que amamos se nos escapa y nos sumerge como a Lee en la desesperación. ¿Cómo superar un desengaño amoroso?
6. Valoración crítica de la película.

UD 11. La personalidad

Clint Eastwood: *Mystic River*. EE.UU. 2003. Duración: 137 min. Intérpretes: Sean Penn (Jimmy Markum), Tim Robbins (Dave Boyle), Kevin Bacon (Sean Devine), Laurence Fishburne (Whitey Powers), Marcia Harden (Celeste Boyle), Laura Linney (Annabeth Markum), Kevin Chapman (Val Savage), Thomas Guiry (Brendan Harris) y Emmy Rossum (Katie Markum).

Mystic River (basada en la novela de Dennis Lehane, "Los niños que escaparon de los lobos") es uno de los trabajos sobresalientes en la filmografía de Clint Eastwood. Tiene un buen guión, un ritmo que nunca decae, personajes bien definidos, interés en la trama y una genial dirección. A lo largo de sus películas, el cineasta de San Francisco destaca por el profundo tratamiento psicológico de unos personajes castigados duramente por la vida.

Mystic River es una dura y amarga historia que comienza con el trágico suceso que vivieron los protagonistas Jimmy, Dave y Sean años atrás, cuando eran niños. Uno de ellos, Dave, queda traumatizado de por vida debido a los abusos que sufrió por parte de unos pederastas que lo raptaron ante la mirada atónita de sus amigos. Brutalmente retenido y violado, Dave consiguió escapar y regresar a su casa, pero ya nada volvería a ser lo mismo, ni para él ni para sus amigos.

Al principio de la película, Clint Eastwood utiliza una metáfora visual con la escritura de los nombres de los niños sobre el cemento fresco de la calle. El de Dave queda incompleto, como paradigma de su infancia truncada. Aquellos niños perdieron su inocencia para siempre, azotados por la irrupción de la violencia en sus vidas.

Sus caminos siguieron diferentes rumbos: Sean, convertido en policía, trata de remontar un matrimonio roto, Jimmy, delincuente reformado, dirige una tienda en su barrio y vive con su mujer Annabeth y sus tres hijas, la primera de las cuales es fruto de un primer matrimonio del que enviudó mientras cumplía condena en la cárcel.

Dave, por su parte, trata de salir a flote con su mujer Celeste y su hijo pequeño Michael, intentando olvidar los fantasmas de su pasado, los brutales recuerdos que le persiguen y que contaminan su conciencia, y a los que siempre se ha enfrentado solo, sin desahogarse con nadie, completamente traumatizado por ellos.

Ya convertidos en adultos sus vidas vuelven a cruzarse debido a otra tragedia, cuando la hija de Jimmy es asesinada. El asesinato de la joven Katie Markum en la ciudad de Boston es el detonante para que los tres amigos de la infancia, Jimmy, Dave y Sean se reencuentren después de que su amistad se hubiese enfriado con el paso de los años.

Dave, principal sospechoso del asesinato, es ahora un hombre absorto en sus propios recuerdos infantiles, sólo se atreve a hablar de su pasado con su hijo, explicándole por las noches en forma de cuento su triste hazaña al escapar de los lobos que lo retuvieron. El Dave que un día fue ahora está muerto, y lo que queda de él es sólo el desecho de lo que pudo llegar a ser.

Clint Eastwood crea esta intriga criminal para establecer un profundo retrato emocional y psicológico de los tres amigos de la infancia, subrayando en sus comportamientos el valor de las vivencias de la niñez, la capacidad del pasado en determinar el presente, la importancia de las relaciones familiares, el destino como fatal compañero, el sentimiento de culpa, la búsqueda de la venganza o la violencia presente en la sociedad urbana.

El asesinato de Katie le sirve al director de pretexto para ahondar en el interior de los personajes, para mostrarnos cómo la muerte de la joven impacta en sus vidas y las sacude bruscamente. De nuevo la violencia desenmascara los más profundos demonios de cada ser humano. Las imágenes que abren y cierran *Mystic River* están filmadas desde una altura considerable y nos muestran el fluir caudaloso del río que bordea el barrio East Buckingham que será el escenario de la acción.

Preguntas:

1. Describe algunos rasgos personales de Sean (detective de homicidios), Jimmy (ex-presidiario) y Dave.
2. ¿La personalidad depende de la herencia o de la situación ambiental? ¿Las experiencias de la infancia determinan la vida adulta?
3. ¿Jimmy y Sean sufren la culpa de no haber vivido la desgracia de Dave? ¿Sus vidas han quedado de igual modo marcadas por el mismo suceso?
4. Compara las actitudes de Annabeth y Celeste ante la muerte de Katie. ¿Por qué Celeste acusa a su marido Dave?
5. Cuando Jimmy se haya atormentado por los remordimientos tras saber que ha matado por error a un amigo, ¿cómo reacciona su mujer?, ¿la familia se convierte en la perversa excusa para la redención del asesinato?
6. Valoración crítica de la película.

UD 12. La sexualidad humana

Bill Condon: *Kinsey*. Estados Unidos. 2004. Duración: 118 min. Intérpretes: Liam Neeson, Laura Linney, Chris O'Donnell, Peter Sarsgaard, Timothy Hutton y John Lithgow.

Alfred C. Kinsey: el científico del sexo

La película comienza con un rápido vistazo a la infancia y adolescencia de Kinsey, para justificar el porqué de su personalidad rebelde y profesional. Hijo de un profesor de ingeniería y pastor metodista, Kinsey se rebela contra la disciplina paterna y se convierte en profesor de zoología de Harvard especializado en el estudio de una especie de avispa.

Después de ser contratado como profesor en la Universidad de Indiana, Kinsey se casa con Clara McMillen, una estudiante liberal, con la que tendrá tres hijos. En 1938, se le solicitó que impartiera unas clases de sexualidad como parte de un curso sobre el matrimonio. Entonces descubre una falta asombrosa de datos científicos sobre la conducta sexual. Cuando algunos alumnos le buscan para pedirle consejo sobre algún problema sexual, advierte que nadie ha realizado un estudio clínico que ofrezca respuestas fiables a sus preguntas, por lo que decide investigar.

La sexología era entonces un campo de investigación científica nuevo, ya que había aparecido por primera vez a finales del XIX y comienzos del XX, documentado en los trabajos de S. Freud en Alemania y Austria y Havelock Ellis en Inglaterra. Estos primeros sexólogos fueron los pioneros en recoger información acerca de la sexualidad humana.

Kinsey publicó el informe *Sexual Behaviour in the Human Male* (La conducta sexual del hombre) en 1948, a partir de las entrevistas que hizo a más de 10.000 personas durante 10 años, lo cual constituyó la primera investigación científica sobre la actividad sexual. ¿A qué edad tuvo su primera experiencia sexual? ¿Se masturba a menudo? ¿Ha tenido relaciones fuera del matrimonio? ¿Practica el sexo oral?. Algunas de estas preguntas contempladas en los cuestionarios en los que se basó el Informe Kinsey sobre los hábitos sexuales de los norteamericanos, resultan todavía hoy embarazosas para un buen número de personas.

Kinsey siguió investigando y en 1953 salió a luz pública *Sexual Behaviour in the Human Female* (La conducta sexual de la mujer). Esta detallada encuesta sobre los hábitos sexuales de las mujeres provocó una polémica mayor que su anterior informe, puesto que demostraba que las mujeres eran tan capaces como los hombres de disfrutar del sexo.

Polémicos en su tiempo, estos informes indicaban que casi todos los hombres se masturbaban, que la mayoría había tenido relaciones sexuales antes de casarse, que el 40% de los hombres casados mantenían relaciones fuera del matrimonio y que muchos individuos habían tenido experiencias homosexuales en alguna época de su vida.

Kinsey fue muy criticado por los políticos, los líderes religiosos y los medios de comunicación. Todos ellos pusieron en duda sus métodos y conclusiones y le acusaron de ignorar la moral y reducir el sexo a una mera función animal. Aunque sus trabajos abrieron un gran debate social y ayudaron a liberalizar ciertas actitudes hacia el sexo, pero debido a la polémica suscitada, la Fundación Rockefeller le retiró su apoyo financiero en 1952.

Uno de los dilemas que nos presenta la película es dónde trazar el límite adecuado entre libertad sexual y cuidado del otro. Kinsey cree que la ciencia nos dirá cual es el "buen" comportamiento. Sin embargo, hoy sabemos que la ciencia nos proporciona información, pero no puede tomar decisiones sobre la conducta sexual por nosotros. Para tomar decisiones en el terreno de la sexualidad, debemos tener en cuenta los valores.

En resumen, la película constituye un acercamiento interesante a una época de la vida norteamericana y al investigador que redefinió muchos de los comportamientos sexuales. Es un merecido reconocimiento a una de las mentes más abiertas y adelantadas del siglo XX.

Preguntas:

1. ¿Qué escenas de la película te han parecido más impactantes? ¿Por qué?
2. ¿La sexología es una ciencia multidisciplinar? ¿Qué relaciones existen entre la sexología y la psicología?
3. ¿El trabajo de Kinsey sentó las bases para lo que hoy consideramos "normal" o al menos, el comportamiento "real" de las personas?
4. ¿Kinsey revela las limitaciones de un país puritano, obnubilado por los prejuicios? ¿Hay algo más liberador en la vida que eliminar nuestros prejuicios?
5. ¿Por qué algunos grupos sociales continúan arremetiendo contra la educación sexual, la anticoncepción y la homosexualidad?
6. ¿Son éticos los procedimientos de investigación de Kinsey? ¿Todo está permitido en beneficio del progreso científico?
7. Valoración crítica de la película.

UD 13. Trastornos emocionales y de la conducta. Terapias psicológicas

Jonathan Demme: *El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs)*. EE.UU. 1991. Duración 118 min. Intérpretes: Anthony Hopkins, Jodie Foster, Dan Butler, Brooke Smith, Charles Napier, Lawrence T. Wrentz, Lawrence A. Bonney, Kasi Lemmons, Diane Baker, Ted Levine, Anthony Heald y Scott Glenn.

J. Demme nos presenta al inicio de la película a la joven protagonista Clarice Starling al amanecer, corriendo por un bosque, en el que aparecen algunas inscripciones que anuncian su destino: Hurt, Agony, Pain, Love-it lo que podríamos traducir libremente como "ama el dolor" (el dolor, el daño, la agonía), es decir, "goza". Este mandato imperativo tiene un doble sentido: es el camino de la superación, en un sentido militar (podría ser el lema del FBI, como J. Crawford le dice a Clarice) y también, es aquello que marca el camino que la indica Hannibal Lecter, la propia fuente de su sabiduría, que se produce allí donde se goza del dolor, del daño al otro.

Clarice (Jodie Foster) se dispone a integrarse en el Departamento de Ciencias de la Conducta. Una agente entrenada para reintroducir el orden en el ámbito de lo real y preparada para salir al bosque exterior: ese espacio caótico, amenazante, siniestro, que le aguarda.

Al finalizar su carrera Clarice llegará a la sede central del FBI: la policía federal, racional, analítica, científica. Un lugar lleno de máquinas inteligentes dispuestas para computar los datos del mundo. Así pues, por una parte, tenemos el diseño racional, el mundo de la modernidad, del orden y la transparencia, y por otro, el bosque, primario, telúrico, todo lo contrario del mundo figurativo.

La película es el relato de un proceso iniciático en el que Clarice evolucionará desde su inocencia juvenil de estudiante hasta la obtención de su ansiado título de agente de la ley, siendo al final reconocida como miembro adulto de la sociedad y como prestigiosa policía del FBI.

Cuando Clarice acude al despacho de su superior Jack Crawford, observa ciertas imágenes situadas en la pared de cuerpos con la piel arrancada, contempla paralizada la fascinación del horror. Crawford ordena a Clarice que visite al famoso asesino Hannibal Lecter, un ex psiquiatra encerrado en una prisión subterránea, para obtener información sobre la patología de un asesino llamado Buffalo Bill.

"Quid pro quo" ("te doy, para que me des"), se exigen mutuamente en sus conversaciones carcelarias el inquietante Hannibal Lecter y una aterrorizada detective del FBI. "¿Quiere la mejor pista sobre la identidad de ese secuestrador y asesino? Pues indague sobre la codicia, sobre poseer lo que no se tiene, ese motor permanente de la naturaleza humana", le aconseja Hannibal Lecter a Clarice.

La fuerza narrativa de *El silencio de los corderos* narrando lo siniestro, descansa en la deconstrucción de los conceptos que durante siglos han configurado la subjetividad humana en Occidente (por ejemplo, el concepto de verdad). Nietzsche contribuyó a desvelar el universo del ser humano como hecho de signos, de lenguaje, de mentiras, de tal modo que la verdad no sería nunca accesible mediante el signo.

La verdad es lo real, está en lo real y es intransitiva, incomunicable. La verdad es opaca y el contacto con ella es aniquilador. Lo real nos golpea, nos horroriza. Al igual que el esclavo, descrito por Platón en El mito de la caverna, estamos de espaldas a la verdad, no la vemos, no podemos mirarla de frente; vemos sólo las sombras que el fuego de lo real

produce en el interior de la cueva, que no son otra cosa que signos, pura máscara, un conjunto de espejismos. Si el esclavo rompe sus cadenas y mira al exterior quedará abrasado, quemado por el fuego de lo real.

De lo exterior, lugar de la verdad, no tenemos en cuanto seres encadenados por el significante, un conocimiento directo. Sólo lo entrevemos como un juego de luces y sombras proyectadas en esa pantalla, semiótico-imaginaria, que llamamos realidad.

Preguntas:

1. Describe los rasgos psicológicos de los protagonistas de la película: Jack Crawford, Clarice Starling y Hannibal Lecter.
2. El saber que Lecter le transmite a Clarice (pues decide hacer de ella una discípula) es satánico: desvela la verdad pulsional que anima el trasfondo de cualquier acción humana. ¿Qué relación mantienen ambos personajes?
3. ¿Hannibal Lecter sabe que para él no existe el "malestar en la civilización" del que hablara (Freud), pues ha prescindido de la ley fundamental que hace posible lo social (no devorar al prójimo)?
4. El silencio de los corderos aborda las debilidades y vilezas de la naturaleza humana a través de un psicópata. ¿Qué es la psicopatía?
5. ¿El silencio de los corderos es una película posmoderna? ¿Qué lugar ocupa la ciencia en la posmodernidad? ¿Puede descifrar y explicar la realidad?
6. Valoración crítica de la película.

UD 14. Pensamiento, conducta e influencia social

Roman Polanski: *El pianista*. Francia, Polonia, Alemania, Inglaterra. Duración: 145 min. Intérpretes: Adrien Brody, Emilia Fox, Michal Zabrowski y Ed Stoppard.

El cineasta Roman Polanski, siendo niño, vivió en el gueto de Cracovia y allí fue testigo del exterminio de su familia (su madre murió gaseada en Auschwitz). Ahora filma una reconstrucción del genocidio nazi en *El Pianista*, basada en las memorias de Wladyslaw Szpilman, brillante músico judío polaco que, en 1939, y mientras ejecutaba un tema de Chopin, empezó a experimentar los horrores de la 2ª Guerra Mundial.

W. Szpilman interpretaba un concierto en vivo, en un estudio de la Radio Polaca, cuando la artillería nazi lo destruyó, salvándose de milagro. Varsovia fue uno de los primeros blancos de la aviación alemana y las tropas de Hitler construyeron un gueto en el que "vivían" hacinados casi cuatrocientos mil judíos, antes de enviarlos a los campos de exterminio.

La vida de los judíos de Varsovia se convirtió en un infierno, pero W. Szpilman luchó desesperadamente por mantenerse vivo, mientras veía derrumbarse a su alrededor todo lo que amaba. En 1940 se cerraron las puertas del gueto y toda su familia quedó atrapada dentro. La población fue dividida en grupos de trabajos forzados y la comida se distribuía irregularmente. W. Szpilman fue uno de los judíos que sufrieron la humillación, el hambre y las enfermedades.

Como el propio W. Szpilman le contó años después a *Le Monde*: "Todo comenzó con una guerra psicológica. Un día nos enteramos que teníamos que portar la estrella de David amarilla; otro, que ningún judío tenía derecho a tener más de dos mil zlotys. Un poco más tarde, que estaba prohibido para toda familia judía ocupar más de una habitación. Los

nazis promulgaban decenas de leyes imposibles de cumplir, y toda infracción se pagaba con la muerte”.

La película parece confirmar la controvertida tesis del historiador Raoul Hilberg, según la cual los dirigentes judíos (los Judenrat) y la policía judía del gueto colaboraron con la barbarie nazi. Fue precisamente uno de aquellos judíos colaboracionistas el que pudo salvar a Szpilman del tren que llevó a su familia a la muerte en el campo de exterminio de Treblinka.

Si la primera parte de la película se centra en el horror colectivo, la segunda parte muestra la infinita soledad y el miedo permanente de un ser humano al que los verdugos nazis han impuesto la condición de alimaña. Sobrevivir en medio de la destrucción y las persecuciones es, en todas las guerras, el ansia de aquellos que, lejos de las espurias pasiones que motivan las contiendas bélicas, quieren dejar constancia del horror.

Gracias a amigos leales que se jugaban la vida, Szpilman logró escapar del gueto y esconderse en una vivienda, desde allí fue testigo de la rebelión de la resistencia judía de 1943. Más tarde, tuvo que deambular entre las ruinas de la ciudad, y un oficial alemán, amante de la música, le ayuda en su tenaz lucha por sobrevivir.

La mirada personal de los acontecimientos es más notoria en la segunda parte de la película, después de que la familia de Szpilman es deportada a Treblinka y el destino del pianista se convierte en una lucha solitaria y desesperada por sobrevivir. Desde ese aislamiento y soledad, donde seguir con vida es más una contingencia que un acto de voluntad, Szpilman es testigo de la historia, su memoria es la de las víctimas. Ella constituye la mirada central, en torno de la cual los hechos son testimoniados. La mirada del testigo no es absoluta, pero no necesita recurrir a los subterfugios de la pretensión objetiva para relatar el pasado.

En *El pianista* no hay una dramatización del trágico destino de las víctimas. Bajo el totalitarismo nazi -recuerda y nos muestra Polanski a través de Szpilman- no hay lugar para el heroísmo, la dignidad, la entereza moral o el triunfo del espíritu humano ante la más terrible de las adversidades. Sus víctimas deben actuar en un mundo en que todas esas cualidades brillan por su ausencia. En ese calvario de progresiva deshumanización radical, frente al límite de la "solución final", el único gesto humano posible es sobrevivir, para dar testimonio de la barbarie.

Preguntas:

1. La Shoah (Holocausto) es el acontecimiento central del siglo XX. ¿Cómo fue posible este acontecimiento en la historia occidental?
2. ¿Por qué los europeos no debemos olvidar el sufrimiento y el exterminio de los judíos?
3. ¿La barbarie nazi pretendía borrar todo rastro de los muertos, eliminando cualquier posibilidad de recuerdo o memoria del acontecimiento? ¿Por qué?
4. ¿Para no reincidir en la barbarie no basta con condenar, sino que es necesario comprender?
5. ¿Hay una diferencia insalvable entre la realidad histórica del genocidio judío y su representación cinematográfica?
6. Valoración crítica de la película.

UD 15. Psicología del trabajo y de las organizaciones

Nicolas Klotz: *La cuestión humana*. Francia. 2008. Duración: 144 m. Intérpretes: Mathieu Amalric, Michael Lonsdale, Jean-Pierre Kalfon.

La cuestión humana narra la historia de Simon Kessler, un psicólogo que trabaja en el departamento de Recursos humanos de una multinacional petroquímica. Su trabajo consiste en organizar juegos de rol para descubrir los puntos fuertes y débiles de los aspirantes a formar parte de la empresa, que por la crisis mundial, ha reducido el personal de 2500 a 1200 trabajadores. La vida de Simon cambia cuando le encargan investigar al director general, que parece haber perdido la cabeza. Éste, sin embargo, cree ser víctima de una conspiración.

El psicólogo siguiendo las directrices de Karl Rose, codirector de la empresa junto a Mathias Jüst, ha de realizar una evaluación psicológica del director general. Simon se encuentra atrapado entre sus dos jefes, e intenta, desde su objetividad profesional, cumplir el encargo.

Como si se tratase de un criminal, Simon busca una coartada para acercarse a Jüst, dada la naturaleza confidencial del encargo. Para entrevistarle, finge que su cometido es volver a formar una orquesta con miembros de la empresa, ya que Jüst integró en el pasado un cuarteto de música clásica con otros compañeros.

A continuación, vemos a Simon asistiendo a una actuación de flamenco y a otra de fado. Él escucha atento esas voces que se asemejan a quejidos o llantos cantando letras antiguas sobre el amor y la suerte. Hasta que el momento queda interrumpido por una llamada telefónica de su trabajo. Simon parece entonces dividido entre ese instante lírico que podía decirle algo de sí mismo y el deber laboral que cumple de forma casi automática.

Jüst revelará a Simon que sabe que ha sido enviado por el directivo para investigarle. Según sus palabras, el directivo está tratando de excluirle de la empresa pues sabe que Jüst dispone de pruebas acerca de su pasado nazi y de cómo financia a un grupo armado de extrema derecha con dinero de la multinacional. Simon queda entonces sin respuestas.

Cuando finalmente entregue los resultados de su investigación al directivo, Simon no describe a Jüst como un loco sino como un buen trabajador muy fatigado, que parece sensible a lo que llamamos "la cuestión humana". Para Simon, el director general está en un momento difícil que puede llevarle a una crisis personal, que podemos tener cualquiera.

Las palabras de Simon muestran que ha terminado identificándose con Jüst y el desmoronamiento del segundo ha precipitado el del primero. El directivo, que esperaba de Simon un uso de categorías médicas concluyentes e invalidantes, queda decepcionado de los resultados y devalúa su trabajo.

La película de Klotz se hace eco de la frialdad y la falta de humanidad que parece afectar a la sociedad occidental, la del progreso, el capitalismo y el consumo masivo. Para ello recuerda una de las etapas más vergonzosas y terribles de la Historia, el ascenso y apogeo del nazismo. Cómo sucedió aquello, cómo pudieron ocurrir tantas barbaridades en la Alemania nazi es algo de lo que se viene hablando y debatiendo desde hace décadas.

La cuestión humana es una película que plantea un tema inquietante y terrible: el lenguaje técnico que aplican las grandes empresas para incorporar, adiestrar y despedir personal no tiene nada que envidiarle al lenguaje técnico que aplicaban los nazis para trasladar judíos a los campos de concentración.

Psicología y cine

La reducción, por parte de Europa, de los seres humanos a cifras, a cuotas, a un problema que requiere una solución técnica, anuncia una época sombría. ¿Hasta qué punto la historia ha sido excluida de la vida pública, de nuestro presente? ¿Nos hemos convertido en un pueblo indiferente, cuyo único vínculo con el mundo es la industria de la información?

Preguntas:

1. ¿El director Klotz compara la Europa capitalista actual, progresivamente deshumanizada, con aquella que emergió de las ruinas de la II Guerra mundial?
2. ¿Qué rasgos caracterizan a la economía globalizada actual?
3. ¿Qué piensas sobre la actuación del psicólogo responsable del departamento de Recursos humanos?
4. ¿En el trabajo de Simon lo que importa es la eficiencia en la ejecución de una tarea, sin querer saber nada de su responsabilidad ética?
5. Valoración crítica de la película.