

ZELIG, LA VIDA ENTRE COMILLAS

Juan Bellido Torrejón

“Al viajar siento que no peso,
que me vuelvo invisible,
que no soy nadie y que puedo ser cualquiera”

Antonio Muñoz Molina (*Sefarad*)

Con esta cita del libro de Muñoz Molina que podría aludir a la borrosidad de la identidad comentaré una película de Woody Allen donde temas como la identidad y la autenticidad están en primer plano.

El cine de Woody Allen es un fenómeno cultural cuyo humor ha tenido la capacidad de conectar ampliamente con los espectadores y que cuenta con una gran cantidad de seguidores. Algún autor, al reflexionar sobre cómo ha ido evolucionando el humor desde diferentes épocas hasta la actualidad (Lypovetsky, 1983:144-145), ha puesto como ejemplo las características humorísticas de las películas de W. Allen, para hacer hincapié en los elementos esenciales de la sociedad posmoderna. Para el autor, la comicidad del presente ya no recurre en lo burlesco, al estilo de Keaton, Chaplin o los hermanos Marx, donde el personaje hacía reír a pesar suyo, sin observarse, desde el despliegue del gag físico al de la subversión de la lógica. Piensa que la comicidad en las últimas décadas se ha instalado más en la propia reflexión de lo que Lipovetsky llama una hiperconsciencia narcisista, libidinal y corporal. Y ahí sitúa a Woody Allen. De todas formas, Lipovetsky no comenta que el cine de Allen tuvo una evolución y sus primeras películas estuvieron precisamente dentro de ese humor influido por el cine mudo y el *slapstick* (*Toma el dinero y corre*, 1969;

Bananas, 1971; *El Dormilón*, 1973; *La última noche de Boris Grushenko*, 1975) hasta que a partir de *Annie Hall* (1977) se convirtió en un cine más reflexivo y con mayor tridimensionalidad emocional en los personajes. Para Lypovetsky, en Allen, el Yo es el blanco privilegiado de la burla y depreciación. Un humor que denomina narcisista ya que hace reír sin dejar de autoanalizarse: “disecando su propio ridículo, presentando a sí mismo y al espectador el espejo de su Yo devaluado. La conciencia de uno mismo es lo que se ha convertido en objeto de humor y ya no los vicios ajenos o las acciones descabelladas” (Lypovetsky: 145).

W. Allen acude puntualmente a las pantallas para ofrecernos anualmente una de sus propuestas. *Zelig* (1983) fue una de sus propuestas más originales y además, tiene el añadido de una singularidad especial en la obra de Allen. La primera singularidad es que, si bien el director intenta hacer una película anual, con *Zelig* tardó 2 años, teniéndola que rodar simultáneamente con *La comedia sexual de una noche de verano* (1982) y antes de terminar, *Broadway Danny Rose* (1984). Incluso intentó utilizar exteriores que se pudieran aprovechar para filmar simultáneamente la primera película y *Zelig*. El autor reconoció el gran esfuerzo que supuso para él esta circunstancia. Declaró que al estar filmando simultáneamente dos películas, ciertamente, lo pasó muy mal, pero ya no desde el punto de vista físico, aclara, sino desde el emocional (Lax, 2007:108 y 152).

La segunda es que la película tiene la originalidad de adoptar la forma de un falso documental. Lo planteó y lo filmó como un documental típico de los años 30, comentado por la omnipresencia de un narrador (que en principio tenía que ser el actor inglés John Gielgud pero que al final se desestimó). Está lleno de imágenes de archivo y éstas se contrastan con imágenes de actualidad en las que aparecen entrevistas sobre el personaje a conocidos intelectuales. Por ello, desfilarán ante nuestros ojos comentarios del psicoanalista Bruno Bettelheim, la ensayista Susan Sontag, el premio Nobel de literatura Saul Bellow, el historiador John Morton Blue o el sociólogo Irving Howe. Este esquema de falso documental ya lo intentó Woody Allen en su primera película *Toma el dinero y corre* y la aparición de expertos que son entrevistados para hablar del personaje lo utilizó también en *Acordes y desacuerdos* (1999).

La tercera característica a señalar es que si bien, por parte de muchos críticos, se ha

dicho que *Annie Hall* y *Manhattan* (1979) son de las mejores películas de W. Allen, el director ha declarado que *Zelig* es, para él, mucho mejor y además es una de sus favoritas: “Fue una de mis películas más logradas, conseguí plasmar en la pantalla la visión que tenía en mi mente” (Lax, 2007: 366 y 407).

I –El “como sí” en el personaje

1 –La película

Al comienzo aparece un desfile bajo una lluvia de confetis y desde un coche descubierto Leonard Zelig (Woody Allen) y la Dra. Eudora Fletcher (Mia Farrow) son aclamados por la multitud. Aparece la ensayista Susan Sontag comentando que era el fenómeno de los años 20 y lo asombroso es que fuera tan conocido como Lindbergh (1).

Posteriormente aparece Irving Howe anunciando que en la historia que veremos aparecen todos los temas de nuestra cultura, como el heroísmo y la voluntad. Y seguidamente Saul Bellow, que comenta la ironía de cómo su recuerdo se fue desvaneciendo a pesar del gran impacto que causó entonces: “*Era una historia muy extraña*”.

Con este inicio, W. Allen establece el doble esquema de la película: las imágenes de archivo, de época (en blanco y negro) y la interpretación y comentarios de la misma a través de los entrevistados en la actualidad (en color). Entre imágenes del pasado y comentarios del presente, nos acerca a una extraña persona: Leonard Zelig.

“*Era una historia extraña*”

La primera aparición del personaje, en 1928, aparece desde unas notas escritas por el novelista Scott Fitzgerald, que durante una fiesta repara en el aspecto de un hombre, con aspecto de aristócrata, que ensalzaba a los ricos y hablaba con acento de la clase alta de

Boston elogiando al Partido Republicano. Pero, una hora después, Fitzgerald, se asombra de ver al mismo hombre hablando con los criados, afirmando ser demócrata y con un acento vulgar.

Tras diversas noticias en las que el personaje aparece como jugador desconocido en un partido de béisbol, como trompetista negro o como gangster junto a otros gánsteres, se desencadenó una pelea como chino en un fumadero de opio de Chinatown y fue detenido y conducido a un Hospital donde lo empieza a entrevistar la joven psiquiatra Eudora Fletcher.

Durante la primera entrevista comunica a la psiquiatra que él es también psiquiatra como ella, que ha trabajado en Viena con Freud y le habla de la teoría de la envidia del pene. Mientras los psiquiatras lo estudian se convierte en un perfecto psiquiatra y si está ante un francés, un obeso o un chino, adopta su aspecto y sus personalidades. La doctora comenta su primera impresión: *“Era alguien que hablaba de un cúmulo de temas psicológicos y que parecía que todo lo hubiera oído o leído. Lo decía con gran soltura y hubiera podido convencer a cualquiera que no conociera su situación”*.

La personalidad “como si”

Esta última imagen de alguien falso, artificial, como un actor, nos conecta con el concepto de personalidad “como si” que Helene Deutsch definió en 1942 y retomó en 1955. En su descripción hablaba de alguien que parece normal, sus capacidades intelectuales están intactas y su expresión emocional parece proporcional y bien dirigida, pero se capta algo que es difícil de definir, algo que parece intangible, como una falta de autenticidad. La autora lo definía como alguien parecido a un actor bien preparado técnicamente, pero que le faltara la chispa necesaria de autenticidad. La relación que establece con el mundo es desde una tendencia imitativa. “Destacan con una gran capacidad plástica para captar las señales del mundo exterior (del otro) y amoldar su conducta y su persona de forma adecuada” (Deutsch, 1942:304).

Susan Sontag, que como hemos dicho participa en la película, en uno de sus ensayos

(Sontag, 1964) puso el acento sobre el significado de la estética de lo *camp* (2). Para ella lo *camp* es una concepción del mundo en términos de estilo (Sontag, 1964: 359). En su ensayo, quería señalar la característica de artificialidad de esta opción estética que, para la autora, provocaba en el espectador un efecto de distanciamiento. “Percibir lo *camp* en los objetos y las personas es comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro” (Sontag, 1964: 360).

En su trabajo Susan Sontag centraba lo *camp*, entre otras cosas, en el no compromiso, la artificialidad, lo frívolo y sobretodo, en una actitud o una determinada forma de ver el mundo. “El *camp* lo ve todo entre comillas. No será una lámpara sino una 'lámpara'; no una mujer sino una 'mujer'.” (Sontag, 1964: 360).

Podríamos decir que las personalidades “como sí” y entre ellos el personaje de Leonard Zelig, experimentan y viven en un mundo entre comillas.

Hipótesis etiológicas

En la película, diferentes médicos que estudian el fenómeno Zelig opinan sobre la etiología y causas de su comportamiento. Para unos es un problema hormonal (“de glándulas”), para otros es producto de una intoxicación alimenticia (de comida mejicana). Hay quien habla de un problema neurológico por un tumor cerebral (3) o incluso de una malformación vertebral (4).

Por el contrario, la Dra. Fletcher lo entiende desde una teoría psicológica. En la película W. Allen hace una sátira sobre los abordajes biólogos y químicos (le suministran nuevos fármacos experimentales y se ve al personaje caminando por las paredes) y se centra en una comprensión psicológica. Así, bajo hipnosis, sabemos que Zelig se transforma en el otro porque busca seguridad: “ser como los demás me da seguridad”, “quiero caer bien a los demás”. La primera vez que se comportó como los otros fue en el colegio. Allí había gente muy lista y le preguntaron si había leído *Moby Dick*, se avergonzó y fingió que lo había leído. A partir de ahí, siguió fingiendo y se fue transformando.

Teoría psicológica

En su artículo, H. Deutsch (1942:305) ya introduce el sentimiento de vacío. E.H. Erikson (1956) habla del concepto de *difusión de la identidad* aplicado a un tipo de personalidades patológicas y al sentimiento de vacío interior.

G.O. Gabbard y K. Gabbard (1999) dedican unas páginas en su libro a hacer unos comentarios sobre la película Zelig, asimilando el personaje al narcisismo. Para los autores, Leonard Zelig representa un aspecto del narcisismo: desear ser aprobado, el sentimiento de ser aceptado. “La aprobación es el último deseo del narcisismo: hacer lo que sea para ganar la aprobación de los otros (...)”. “En el carácter narcisista la emulación de roles es sustituida por una imitación inconsciente y automática por aquello que le rodea (...)”. “Como su propia identidad está borrada, el narcisista no puede identificarse con alguien sin ver a la otra persona como una extensión de sí mismo y así borrando también la identidad del otro” (G.O. Gabbard y K. Gabbard, 1999: 266). También señalan que detrás de ese rol imitado hay un vacío.

Como comenta V. Hernández (2014), el término narcisismo se utiliza como referencia a funcionamientos y fenómenos mentales diversos, lo que hace que a veces sea poco operativo en la clínica. Intentando entender el narcisismo desde la óptica relacional, hace una vinculación a lo que se ha llamado mecanismos o situación arcaica. “Desde un punto de vista relacional podríamos redefinir el narcisismo como una situación primitiva y arcaica del desarrollo emocional caracterizada por la no diferenciación entre el self y los objetos.” Clínicamente lo vincula a las psicosis autísticas y simbióticas de Mahler, al autismo de Tustin y Meltzer, a la autosensorialidad de Corominas o a las defensas esquizoides de Fairbain. Describe cuatro tipos de narcisismo presentes en la clínica habitual (libidinal y amoroso, antilibidinal y destructivo, fusional y las organizaciones narcisistas patológicas) y dentro de ellos, el personaje de Zelig podría encuadrarse en esa denominación de narcisismo fusional que correspondería a unas defensas contra las ansiedades de diferenciación, borrándose los límites entre sujeto y objeto. Por lo tanto,

entiendo el personaje de Zelig y sus manifestaciones dentro de lo que se ha llamado patología arcaica.

La patología arcaica

Conceptos como mecanismos autistas, mimetismo, fusión con el objeto, identificación adhesiva o envoltorio o coraza psíquica, pertenecen a las llamadas situaciones arcaicas.

Leonard Zelig se transforma en otro para que no haya diferencias y evitar unas ansiedades insoportables. Va hacia el mundo, no para abrirse a él sino para *colonizar* el objeto. Los “pseudópodos colonizadores” (transformación mimética) son intentos desesperados de evitar la ansiedad catastrófica de separación, como explica J. Corominas (1985) al comentar el concepto de *expansión* de Resnik en determinados mecanismos autistas.

Utiliza un *mimetismo*, no hay introyección del objeto ni proyección dentro de él. En el mimetismo no hay admiración por el objeto sino el intento de escapar de experiencias emocionales de aniquilación o catastróficas, fusionándose con él. Esto ocurre cuando no se ha podido establecer una experiencia de espacio interno. E. Bick (1968) ya describió los fenómenos de segunda piel. Cuando no se genera esa experiencia de espacio interno no se pueden hacer introyecciones y puede resultar en las *identificaciones adhesivas* como forma de “pegarse” a un objeto que no tiene interior (Meltzer, 1975), comportamientos “como si” (en la terminología de Deutsch) o comportamientos miméticos, intentando con ello encontrar una cohesión interna.

La invisibilidad mimética de Zelig es como un *envoltorio psíquico*, defensivo y regresivo. Salir del envoltorio es encontrarse con ansiedades que no se pueden mentalizar.

Ansiedades catastróficas

En la película aparecen elementos de una infancia disfuncional del personaje:

- Tenía una madrastra que lo trataba mal (por lo tanto la madre parece que había fallecido). Woody Allen, con el papel de “la madrastra”, nos intenta mostrar una “madre mala”. Y por otro lado, un padre que el único consejo que le dio, ya en su lecho de muerte, fue que la vida es una pesadilla de sufrimiento y sin sentido y le da un consejo baldío: “ahorra en cortezas de naranjas”; aunque en otras versiones del doblaje de la película es “ahorra en cordeles” y en el guión de la misma es “ahorra burbujas de aire” (Allen, 1983: 24). Sea lo que sea, “madre mala”, padre alejado, visión de la vida como una pesadilla, sufrimiento y falta de sentido.
- Los padres se peleaban entre ellos (“Vivían debajo de una bolera y los que se quejaban del ruido era los de la bolera”).
- Sus padres le echaban la culpa de todo.
- Lo encerraban en un armario oscuro.

Fruto de ello: su hermana fue alcohólica, su hermano sufrió una crisis nerviosa y él adopta una forma camaleónica para poder sobrevivir.

El ejemplo del armario nos puede servir. De hecho, que yo recuerde, no es la primera vez que W. Allen utiliza esta imagen en alguna de sus películas, pues en el primer guión que hizo para el cine *¿Qué tal, Pussicat?* (Donner, C. 1965) el actor Peter Sellers, que hace de psiquiatra enloquecido (y que lleva unas gafas al estilo Woody Allen), suele encerrar a sus pacientes en los armarios.

Si cogemos en *Zelig* el ejemplo de estar encerrado dentro de un armario oscuro, lo podemos utilizar como metáfora de un tipo de ansiedad: imaginemos una ansiedad donde predomina el sentimiento de soledad, donde todo es oscuro, por lo tanto donde no hay límites definidos porque no hay imágenes, por lo tanto un tipo de ansiedad donde no puede existir el pensamiento. Ahora pensemos que el personaje pueda sentir que experimentar estar separado del otro, ser diferente, alejado del objeto, es sentirse así, encerrado en una vivencia que genera como un abismo oscuro, un vacío donde no existe el pensamiento. LL. Viloca (1998) en una revisión sobre la ansiedad catastrófica, la describe como la ansiedad de *caer* o *sobrevivir* en la no existencia o vacío, donde la conexión con el objeto y las cualidades de aquel se experimentan como inaccesibles. La forma de salir de

esa ansiedad catastrófica es buscar refugios psíquicos, como podrían ser fusionarse con el otro, convertirse en el otro, dentro de una fantasía de que nunca se vive separado y que se está permanentemente fusionado con el objeto.

2 –La terapia

El encuadre

La Dra. Fletcher inicia una terapia con Leonard Zelig mediante dos estrategias, la indagación psicológica (por medio de la hipnosis) y un ambiente cómodo para él, neutral y alejado de la sociedad (su casa de campo). Para ello utiliza dos elementos interesantes: el intento de comprensión y el *holding* o contención.

Por otra parte, establece unas condiciones adecuadas (¿encuadre?) a las que llama *la habitación blanca*. En ella se harán las sesiones y serán filmadas por un primo de la doctora que permanecerá fuera de la visión de ambos.

En este momento de la película se entrevista a Bruno Bettelheim. Parece que no fue fácil convencerle para que participara en el *film*. En una correspondencia con T. R. Federn en 1983, Bettelheim le comentó que cuando fue requerido por W. Allen para interpretarse a sí mismo como un viejo psicoanalista vienés, en un primer momento rechazó la propuesta de Allen, pero aceptó posteriormente ante la insistencia de su hijo de que apareciera en la película (Kaufhold; Federn, 2008: 906). Aunque podemos pensar que la experiencia fue gratificante para él porque en otro testimonio comentó con orgullo —“*y un brillo en los ojos*”— que para realizarla solo necesitó de una toma (Fisher, 1991: 193).

En la película, comenta que hubo eternas discusiones entre los médicos sobre si Zelig era un psicótico o un neurótico. Él piensa que lo que sentía el personaje no era tan diferente de la gente normal, sentirse bien adaptado pero llevado a un grado extremo. Alguien que se acomoda, se aviene y se adecua a los demás de forma extrema.

El proceso de indiferenciación y diferenciación

Creo que es muy interesante el proceso psicoterapéutico que muestra la película, por la evolución del mismo y sus vicisitudes, y porque en él podemos encontrar aspectos que el psicoanálisis ha trabajado largamente. Intentaré detenerme en algunos puntos que considero significativos.

Dentro de *la habitación blanca* se establecerá el espacio psicoterapéutico, de encuentro, relacional, que en la persona de Zelig lo podemos entender como un proceso que va desde la indiferenciación a la diferenciación.

En las primeras sesiones, el personaje de Zelig se muestra defensivo e invulnerable. Si él está allí con ella es para hablar de psiquiatría. Zelig se comporta también como un psiquiatra y comenta los casos que atiende y los libros que ha escrito (sobre la paranoia delusoria). Desde su envoltura imitativa se defiende con una defensa omnipotente: “Él se encontraba muy bien, echándose siestas y leyendo en su silla un libro sobre psiquiatría. Se hacía llamar Dr. Zelig”. La vivencia contratransferencial de la doctora era todo lo contrario, desaliento, inseguridad, soledad e impotencia. ¿Así se habría sentido Zelig en el pasado antes de convertirse en camaleón? Pero, la doctora puede salir de estos sentimientos y distanciarse temporalmente (en la película, por consejo de su primo, el fotógrafo que filma) y no entrar en una respuesta colusiva.

La tercera posición

Cuando el objeto invade la mente del terapeuta se precisa de una capacidad reflexiva que autores como Britton han denominado *la tercera posición* o *el espacio triangular* (Britton, 1989: 89) por el que se desarrolla en la mente una tercera posición desde la que se puede observar la relación de objeto. Esa *tercera posición* es un objetivo a trabajar en el análisis de los pacientes. Es curioso que en la película, *la habitación blanca* (espacio relacional terapéutico) se construya como un espacio triangular (la presencia del primo fotógrafo) donde la presencia del tercero es también la presencia de la observación o del espacio

reflexivo. Precisamente es el tercero, el fotógrafo, quién aconseja a la terapeuta la posibilidad de tomar distancia para poder pensar. La terapeuta transforma su sentimiento de desaliento en un camino para seguir trabajando.

El punto de inflexión

Existe un momento en la película en que se agrietan las defensas y aparece la violenta vivencia de sí mismo en la sesión.

Esto ocurre cuando la terapeuta le devuelve una imagen de él mismo, de lo que en el fondo puede estar experimentando, de su sentimiento de vacío, pero a través de ella. Entonces aparece en él una insoportable conciencia de sí mismo.

P. Fonagy y M. Target (1996: 221) explicaban cómo el niño llega a reconocer su propia mente encontrando una imagen de sí mismo en la mente de la madre. El niño ve su propia fantasía representada en la mente del adulto. La reintroyección de esta imagen la utiliza como una representación de su propio pensamiento. Esto es importante, según los autores, para la capacidad de mentalizar.

En ese momento de la película, no ocurre esto último. La doctora le habla como si ella fuera él (le muestra la imagen de él en la mente de ella) y Zelig no puede asimilarlo. El encuentro violento con la imagen propia a través de la imagen mental de la terapeuta no puede mentalizarse.

Z: Oh, santo cielo...No me encuentro muy bien.

Dra.: ¿Qué me estará pasando?

Z: ¡Y yo qué sé! ¡No soy médico!

Dra.: ¿Usted no es médico?

Z: ¡No! ¿O sí lo soy?

Dra.: Entonces, ¿quién es usted?

Z: ¿Qué quiere decir con que quién soy? No lo sé. Son preguntas que...

Dra.: ¡Leonard Zelig!

Z: *Sí, es cierto. Y ¿quién es él?*

Dra.: *Usted.*

Z: *Pff... No, yo no soy nadie..., nadie... Cójame, porque me caigo.*

F. Tustin (1991: 66-67) en sus estudios sobre el autismo explica cómo la toma de conciencia súbita e inesperada del estado de separación corporal (podríamos decir de diferenciación) hace sentir a los pacientes vulnerables y en peligro. A este estado de autoconciencia y separación le llama *agonía de la conciencia*.

Cójame, porque me caigo

Este “cójame, porque me caigo”, es muy significativo. Zelig ha salido bruscamente de su envoltorio defensivo y se ha encontrado con la vivencia de vacío. Esa caída al vacío es una ansiedad catastrófica e insoportable que necesita de un objeto que lo sostenga (en el sentido de Bick, una experiencia que una y contenga las diferentes partes del psiquismo). Esto supone, en la película, cierta percepción del renacimiento del objeto bueno que le permita ser sostenido. Como escribe V. Hernández (2014), el estado anobjetal de Freud no quiere decir que no haya objeto sino que éste no está reconocido por el propio Yo. En ese “cójame, porque me caigo” hay una disolución de la omnipotencia y la percepción (y cierto reconocimiento) de la existencia de un objeto bueno.

Otra forma de seguir trabajando

A partir de este punto de inflexión continúa el trabajo terapéutico de otra manera. Zelig puede hablar de sí mismo, de su pasado y de sus vivencias dolorosas de la infancia. Ha encontrado nuevamente un objeto que lo recoge y acoge.

Por su parte, la doctora sigue trabajando desde los dos flancos como nos lo dice el narrador: “explorar su personalidad para reconstruirla y manifestarle cariño, ternura y

dedicación”.

En dicho proceso, Zelig va experimentando poco a poco que estar separado del otro, que también quiere decir tener su propio pensamiento, no lleva a la angustia del abismo o del armario oscuro. Ella le dice: “Puede ser distinto a mí sin que por ello deje de estimarle”. Se ha ido generando un espacio más diferenciado en el que el sentimiento de confianza ayuda a mantener la diferenciación. A partir de ahí, Zelig puede proyectar en el objeto y manifestarle sus diferencias y opiniones: “odio la vida aquí, el campo, los mosquitos”, “las tortitas que hace son horribles, las tiro a la basura” (lo que me ofrece y lo que me da para alimentarme emocionalmente es horrible), “sus chistes son pésimos y no se acaban nunca”, “quiero acostarme con usted, es suave y dulce aunque no es tan lista como se cree”.

Un espacio de transición

Durante la película, la vivencia de aspectos diversos y matices diferenciados del objeto se dan primero en la relación transferencial. Posteriormente, tras haberse dado primero en la persona de la terapeuta se siguen dando en otros ámbitos: “Odiaba a mi madrastra, y no me importa que lo sepan”, “Me encanta el béisbol, no tiene ningún sentido. Es bonito verlo”, “Soy demócrata”, “Mussolini es un mediocre”. M. Guardia (2002: 32), en un interesante trabajo, habla de la sesión como un sitio de encuentro y de transición (espacio transicional) y de que a través del encuentro se puede hacer posible la separación (diferenciación). También J. Corominas (1991: 240) refiere que el objeto transicional no solo sustituye al objeto original sino que también sirve para proyectarse e iniciar y desarrollar el proceso de diferenciación e individuación.

Sin embargo, como ocurre muchas veces, se puede confundir diferenciarse con estar siempre en contra del otro. Esto lo muestra W. Allen de forma divertida cuando la junta de médicos acude a la casa de campo para ver los progresos que ha hecho el paciente a través del trabajo terapéutico. Todo es agradable hasta que uno de los médicos comenta que hace un tiempo espléndido. Zelig le dice que no es tan espléndido. El doctor insiste: sol reluciente, buena temperatura. Zelig, al oponerse, acaba peleándose con los médicos y

golpeándoles con un rastrillo en la cabeza y lo tienen que reducir. Sigue sin aguantar que nadie esté en desacuerdo con él. No ha abandonado la omnipotencia.

D. W. Winnicott (1960: 173) habla de este abandono omnipotente a partir, precisamente, de una característica desde la salud del falso self: “En la salud, el falso self se halla representado por toda la organización de la actitud social, cortés y bien educada (...). Se ha producido un aumento de la capacidad del individuo para renunciar a la omnipotencia, y al proceso primario en general, ganando así un lugar en la sociedad que jamás puede conseguirse ni mantenerse mediante el ser verdadero a solas.” Aquí parece que tropieza Zelig.

Nacimiento psicológico

A pesar de todo esto, la doctora considera que se han ido logrando grandes cosas. Se produce lo que muchos autores que han trabajado con patologías que desarrollan formas de funcionamiento muy arcaicas denominan *el nacimiento psicológico* (Tustin, 1991: 70). Desaparece el hombre camaleón y nace Leonard Zelig.

Sin embargo, estos autores advierten de los estados de precariedad al abandonar las defensas arcaicas en las que nuevas vivencias pueden socavar el sentimiento de confianza y hacer retornar a antiguos refugios psíquicos para defenderse de la reaparición de ansiedades intolerables.

Esto mismo ocurre en la película cuando, tras el nacimiento psicológico de Leonard, aparecen denuncias de hechos realizados en su época mutante: se casó varias veces, plagios, daños contra la propiedad, actuó como cirujano, como obstetra... la sociedad que había celebrado su curación ahora le acusa de los hechos que protagonizó desde sus múltiples personalidades. En ese contexto, intenta otra vez desesperadamente ser querido, aceptado, adaptarse y nuevamente comienza a transformarse. El resultado es que Zelig desaparece.

3 –La reparación

El personaje, tras huir, ha errado por el mundo y ha acabado diluido entre los uniformes de los oficiales nazis de Hitler y allí, en Berlín, lo encuentra la doctora. Se señala cómo la uniformidad y el pensamiento único del nacionalsocialismo permite al personaje hacerse invisible, pero Eudora lo rescata y huyen en un avión hacia América. Durante el vuelo el avión cae en picado y aterrizado, consigue transformarse en la personalidad de un piloto, logrando pilotar hasta EEUU. Eso sí, vuela cabeza abajo y logra incluso un nuevo record en cruzar el Atlántico. Seguramente, esta broma del director es una pequeña venganza contra el personaje que se comentó al principio, Charles Lindbergh (que como se sabe fue el que atravesó por primera vez el Atlántico), posiblemente por sus ideas filohitlerianas.

Tras su vuelta, la imagen social del personaje queda reparada y puede seguir siendo Leonard. Este aspecto de la reparación también puede aparecer cuando se le pide, ante un grupo de niños, que dé algún consejo a los jóvenes: “Chicos, sed naturales. No imitéis a los demás, aunque creáis que lo saben todo. Sed como sois y decid lo que pensáis”. Con ello, Leonard puede intentar reparar el niño que no pudo ser él y que le llevó a destruirse en un “como si”. Precisamente, en la parte final de la película, Leonard lleva un vendaje en una de sus mejillas. Una parte dañada y que intenta ser reparada.

El narrador, en un momento determinado comenta: “Zelig ha dejado de ser un camaleón para ser, al final, él mismo. Sus puntos de vista sobre política, arte, la vida y el amor son honestos y espontáneos (...). Finalmente, es un individuo, un ser humano. Ya no abandona su identidad para formar parte de algo seguro e invisible que le rodea”.

Leonard y la doctora se casaron. Ella siguió dedicada al psicoanálisis y él a dar conferencias. Zelig, en su lecho de muerte comentó a los médicos que lo único que le fastidiaba del hecho de morir era que había empezado a leer *Moby Dick* y que no podría saber cómo terminaba. Ese *Moby Dick* grandioso e inalcanzable ahora está más cerca del ideal del yo que del yo ideal.

La boda entre la psicoanalista y Leonard ha sido objeto de crítica en diversos escritos sobre cine y psicoanálisis. Dentro del listado de mujeres terapeutas que ha mostrado el cine, puede ser habitual que en la pantalla la mayoría curen a sus pacientes

masculinos a través del amor más que por su presteza profesional, generando un estereotipo desvalorizador. Buena cuenta de ello dan por ejemplo Gabbard & Gabbard (1999: 147) haciendo una revisión de las mujeres terapeutas en el cine. Para ellos, Eudora entraría dentro del mismo estereotipo.

Sin embargo, también podemos verlo de otra manera y considerar que metafóricamente, encontrar el amor es encontrarse con el buen objeto. Seguramente, a Zelig no es el amor lo que le cambia, como vemos en esas otras películas, sino que gracias a la terapia puede encontrar la capacidad de amar. Antes se había casado muchas veces imitativamente, ahora encuentra y percibe un objeto diferenciado que tiene vida propia. Desde la diferenciación puede ilusionarse y enamorarse en vez de adherirse o engancharse.

II- *El “como sí” en la sociedad*

La película aborda también el comportamiento humano camaleónico. Durante la película Zelig se convierte en un fenómeno de masas para el público. Desde el baile del camaleón que se pone de moda hasta los diferentes objetos que lo emulan y la gente compra: juegos para niños, objetos para la casa, discos, espectáculos. Incluso se rueda una película sobre la biografía del personaje que se llama *El hombre cambiante* y que ironiza sobre el cine de la Warner de la época, cuando se filmaban biografías de personas y las idealizaba. Vemos que *El hombre cambiante* es una idealización tergiversada de la realidad que nos muestra la vida de Leonard Zelig. Con ello, Woody Allen hace una crítica a los *mass media* (la publicidad, los diarios, el cine). Cuando en la radio entrevistan a la madre de la Dra. Fletcher, el entrevistador intenta guiar la entrevista para crear y mostrar una imagen idealizada de la doctora: un genio de la psiquiatría cuya familia abnegada tuvo que hacer grandes sacrificios económicos para costear los estudios de la hija, dentro de una familia con pocos recursos económicos pero con estabilidad emocional. Pero, la respuesta de la madre deshace ese “como sí”: no costó pagar los estudios de la hija porque eran acomodados. A la hija nunca le interesó la medicina y era una niña lunática y difícil, y en cuanto a la estabilidad emocional de la familia contaban con un padre depresivo y

alcohólico.

Otro aspecto presente en la película es que Leonard Zelig se convierte para unos en el prototipo del capitalismo, para otros del marxismo, otros lo ven como el conformismo, para el Ku Klux Klan es un peligro y una amenaza, e incluso el historiador John Morton Blum comenta que unos lo veían como la esperanza y la autorrealización, la Iglesia Católica como un hereje y en cuanto a los psicoanalistas, cada uno veía símbolos diferentes al hablar de él. No había dos intelectuales que se pusieran de acuerdo.

Gabbard & Gabbard (1999: 265) consideran que el personaje vacío y sin identidad se convierte en el depositario de las proyecciones de los demás. Cada uno proyecta diversos aspectos internos y los autores ponen el ejemplo de Zelig como una mancha del test de Rorschach donde cada uno proyecta algo propio.

III- *El “como sí” de Zelig como cine*

La forma

El hombre camaleón, al final de los años 20, *existió* dentro del mundo del cine. Se trataba del actor Lon Chaney al que denominaron “El Hombre de la Mil Caras” por las diferentes composiciones que hacía en sus películas. Algún historiador de cine comenta que, entonces, para el público aparecía la fascinación por el actor a través de sus metamorfosis, que eran esperadas como una promesa. Un mito era que utilizaba su propio aspecto como un disfraz y podía estar entre el público, por las calles, con la invisibilidad de lo incógnito. Un dicho de aquella época si se veía un animal pequeño como un lagarto era “no lo pises, podría ser Lon Chaney” (Skal, 1993: 78-79). No sabemos si W. Allen se inspiró en ello para su hombre camaleón.

La genialidad de Allen es que para hablar de un “como sí” lo explique mediante una narración “como sí”.

La película Zelig está rodada como un documental de la época, un falso documental. Los técnicos utilizaron cámaras de los años 20 y antiguos equipos de sonido,

distorsionándolos para emular los de entonces. La iluminación también intentó ser acorde a la época que representaba. Incluso para dar un “envejecimiento” a las imágenes rodadas, los técnicos arrugaron y arañaron los negativos (Fonte, 1998: 310). El director copió o imitó diferentes medios comunicativos para dar forma a la narración. Utilizó noticiarios, filmaciones caseras, entrevistas televisivas, películas sobre casos de psicología, materiales de archivo, periódicos, etc. En las mismas veremos personajes reales como Al Capone, Hitler, Scott Fitzgerald, Charles Chaplin, William Randolph Hearst, James Cagney, Carole Lombard, el boxeador Jack Dempsey, etc. Allen utiliza una técnica de trucaje que es la de introducir dentro de esas imágenes de archivo al actor caracterizado de personaje de Leonard Zelig. Un recurso que se empleó posteriormente en el cine en la película *Forrest Gump* (Zemeckis, R. 1994).

Una de las quejas del director es que lo atractivo del aspecto formal oscureciera el contenido y el mensaje que quería transmitir y que las personas se fijaran más en la forma que en el fondo (Lax, 2007: 366). Una película con contundentes mensajes psicológicos y sociales como los que Woody Allen comentó: “Con esta película quería hacer un comentario concreto de renunciar a nuestro verdadero ser en un esfuerzo por gustar, por no crear problemas, por adaptarnos, y de adónde conduce eso en todos los aspectos de la vida y adónde conduce a nivel político. Conduce a una conformidad y sumisión total a la voluntad y las exigencias y necesidades de una persona fuerte” (Fonte, 1998: 311). Pero Allen comprobaba decepcionado que estos mensajes llegaban “en voz baja” ante el “ruido” de la forma. Él ya comentó que el rodaje o filmación en sí no fue tan laboriosa como cabría pensar y que lo que de verdad le llevó de cabeza fue el guión. Tan sólo las escenas de la habitación blanca fueron lo más complicado del rodaje y se tuvieron que repetir hasta 9 veces. (Lax, 2007: 103).

La imagen-distancia

-
Tras el visionado de la película aparecieron quejas de determinados seguidores del mundo de W. Allen que manifestaron no sentirse tan implicados al verla como en otras de su cine.

Una posible respuesta a esta preocupación del director por la fuerte influencia de lo formal, puede venir, por un lado, de la sorpresa del espectador al encontrarse con una propuesta diferente a la habitual y acostumbrada en su cine. Por otra, la forma narrativa en sí misma de falso documental, la artificialidad formal, puede provocar en muchas personas una sensación de distancia y alejamiento, curiosamente como ocurre ante la presencia de una personalidad “como si”.

El término imagen-distancia está referido a un tipo de cine que induce al espectador a adoptar una distancia con respecto a lo que ve. Es un cine que introduce en su narrativa citas de otras películas, alusiones, referencias o guiños al espectador provocando en él un cierto distanciamiento con respecto a la historia mostrada (Lipovetsky; Serroy, 2007: 124). Sin embargo, considero que esta distancia es diferente a la artificialidad “como sí” ya que puede ser empleada para sugerir, para hacer pensar, permitiendo así la distancia reflexiva y el pensamiento.

La persona y el personaje

En el cine de Allen hay una serie de constantes que ha marcado un estilo de humor y que ha creado un arquetipo popular de intelectual judío, tímido, inseguro, hipocondríaco, vulnerable, obsesionado por el sexo, con dificultades para establecer relaciones con las mujeres, llevado casi siempre a las frustraciones sentimentales, obsesionado también con la muerte, aficionado y casi adicto al psicoanálisis y amante del jazz y de la cultura urbana. En algún libro de psiquiatría incluso se ha hablado del *Sd de Woody Allen* (ya sabemos la afición desde la psiquiatría de *sindromizar* comportamientos y actitudes). La cuestión es que su personaje ha quedado identificado con la persona del propio cineasta.

El propio Woody Allen, como en Zelig, ha sufrido problemas de identidad. Su arquetipo cinematográfico se ha incrustado en su persona quedando asimilado para el público. Cuando uno de sus personajes interpretados por él sale en la pantalla, hay la sensación de que el director es así realmente. Sin embargo, Allen lo ha desmentido reiteradamente: “Así es, me confunden con esa persona. Y puede que sea por eso por lo que

vayan a ver mis películas y que tenga suerte de que me confundan. No sé. Pero es algo que he negado toda mi vida y ellos me miran y me dicen sonriendo:

-*Ya lo sé, ya lo sé. Tienes razón*-. Pero en el fondo no lo creen y no hay nada que yo pueda hacer o decir para convencerles. Piensan que soy yo” (Lax, 2007: 442).

Woody Allen reivindica su arte como una falsedad ajena a lo real de su persona y que su personaje es pura creación.

El arte como falsedad

La gran teoría de los falsarios de Nietzsche aparece en el libro IV de Zaratustra. Aparecen como falsarios, el hombre de estado, el hombre de religión, el hombre de moralidad y el hombre de ciencia. Estos, adoptando desde la falsedad imágenes de lo Verdadero, lo que desean es “coger” o “dominar”. El filósofo los distingue de otro falsario que es el artista, quien también adopta imágenes de lo Verdadero, pero no buscaría “dominar” (en términos de Nietzsche) sino “metamorfosear” para transformar, para crear.

Para el filósofo Deleuze, que recoge este pensamiento de Nietzsche, la distinción de los primeros falsarios con el falsario artista es que los primeros tienen una afición exagerada a *la forma* y solo el artista creador lleva lo falso, no a la imitación de la forma, sino a la transformación (Deleuze, 1985:197-198). En el fondo es el discurso psicoanalítico de la simbolización. Deleuze lo aplica a los cineastas y sobre todo a Orson Welles citando su película *Fraude* (Welles, O. 1973).

El falso documental

El término falso documental, también llamado en el argot cinematográfico *mockumentary*, imita los códigos del documental pero en este caso para mostrar una ficción.

Es curiosa la gran cantidad de películas que adquieren el formato de falsos

documentales que han ido apareciendo en los últimos años. Aunque no solo es el falso documental, sino un cine mostrado desde la filmación omnipresente de la cámara a modo de hiperrealidad. Se añaden un aumento de publicaciones o ensayos de cine sobre el concepto de realidad en el cine actual (Bellido, 2011).

Una de estas publicaciones (Weinrichter, 2004: 69-70) explica el intento de análisis de los posibles significados actuales del falso documental:

- por una parte el deseo de parodia que imita a su modelo representado.
- otros han visto un signo de la posmodernidad en el que predomina la cita, la autoreferencia, o el entre comillas “al modo de”.
- la imitación del “realismo” como forma de crítica de la autenticidad.
- o un intento de cualidad reflexiva en la que el documental se hace consciente de sí mismo en un ejercicio de autorreflexión.

Siguiendo con este aspecto del intento de autorreflexión desde el cine, el autor cita una serie de falsos documentales clasificándolos en categorías que van de menor a mayor grado de reflexividad.

- La parodia (como ejemplo la película de *Zelig*, 1983).
- La crítica (*Ciudadano Bob Roberts*, T. Robbins, 1992). Se trata de una crítica política. Y la falsificación (*La verdadera historia del cine*, P. Jackson; B. Costa, 1995), sobre un supuesto pionero del cine de Nueva Zelanda que inventó cámaras de cine, el travelling y otras técnicas cinematográficas).
- La reconstrucción (*The Falls*, P. Greenaway, 1980). A modo de falso documental, 93 minibiografías de personas cuyo apellido comienza con Fall, significando la Caída del Hombre.

Vemos cómo desde esta clasificación se le da un menor cociente de autorreflexividad a *Zelig*. Esta fue la queja de Woody Allen, como he comentado antes, en la que la forma ensombrece su fondo.

El falso documental en el psicoanálisis

Zoe Beloff es una artista multimedia escocesa. Se dedica a la video creación y dentro de su producción ha dedicado algunas de sus obras al psicoanálisis. Cuando en 2009 se cumplieron 100 años de la visita de Freud a Nueva York, la artista presentó en el Museo de Coney Island una exposición como homenaje a este hecho. Imaginó que tras la visita de Freud se creó una Asociación Psicoanalítica Amateur fascinada por las enseñanzas de Freud sobre los sueños y durante décadas se reunieron con el fin de rodar cortos en los que reconstruían sus propios sueños y los interpretaban según los principios del psicoanálisis. Se denominaban La Asociación Amateur de Psicoanálisis de Coney Island. Zoe Beloff presentaba cortos reales de época, filmados por desconocidos, que la artista había encontrado en mercadillos o a través de coleccionistas y que los había fabulado en forma de sueños (Bellido, 2011).

También realizó alguna filmación apócrifa sobre un tratamiento del psicoanalista Victor Tausk sobre su paciente Natalija A.

IV- Conclusiones

A través de la película *Zelig* se ha intentado hacer una lectura de la misma desde el “como sí” y su vinculación con la patología arcaica. Se ha intentado comprender el drama del personaje abocado a vivir en un mundo entre comillas y cómo el proceso terapéutico que pone en escena el director puede tener puntos de coincidencia con momentos y evoluciones (o regresiones) que podemos reconocer en la práctica clínica.

La propia obra de arte tiene un subtexto o estructura desde la que seguramente se expresan aspectos más o menos inconscientes del autor que participan desde el proceso de creación. Un ejemplo de ello sería que en *Zelig* se muestra una personalidad imitativa y el director, para mostrarlo, acude a un estilo formal “como sí”, imitativo también, que puede generar en el espectador la distancia emocional que toda relación artificial provoca. El propio W. Allen es confundido con sus personajes, negándolo el autor con firmeza. Pero, recogiendo una frase de Jean Paul Sartre que decía que “cada técnica revela una

metafísica”, los críticos de cine de los años 60, tanto en Francia (Bazín) como en EEUU (Sarris), intentaron analizar cómo tras la obra de un director estaba ineludiblemente su biografía (Bordwell, 1989: 65-68). Podemos recoger unas declaraciones autobiográficas del propio Allen recordando cuando era pequeño y estaba en la escuela: “Ya de pequeño, antes de saber realmente lo que decía, hacía bromas sobre Freud, martinis y cosas así, porque emulaba el lenguaje ocurrente de las películas que veía y de aquéllos personajes que tenía como modelo y con los que me identificaba” (Lax, 2007: 159). Y, comparándolas, es inevitable que pensemos un poco en Zelig: “Era alguien que hablaba de un cúmulo de temas psicológicos y que parecía que todo lo hubiera oído o leído. Lo decía con gran soltura y hubiera podido convencer a cualquiera que no conociera su situación”.

Y finalmente la existencia del camaleonismo en la sociedad y en las masas también está presente en la película. La opinión pública queda envuelta y moldeada desde los medios de comunicación, pero eso no impide que lancen sus identificaciones y sus proyecciones sobre la pantalla blanca del personaje. En el fondo viene a decir que las personas tienen el deseo de creer en algo y buscar un objeto con el que identificarse para suplir sus propias carencias.

Pero, esto último ¿no sería en sí mismo el propio cine?

Notas:

(1) Charles Lindbergh fue un piloto americano famoso por cruzar por primera vez el Atlántico entre el continente europeo y el americano sin escalas. Posteriormente fue un personaje controvertido por ser partidario de Hitler. Hay una película sobre el personaje, *El héroe solitario* (*The Spirit of St. Louis*, 1957) que dirigió Billy Wilder y que protagonizó James Stewart.

(2) El término *camp* se refiere a la recreación de formas estéticas pasadas de moda. Se identifican sus cualidades bajo el prisma de la banalidad, la vulgaridad, la artificialidad y el humorismo.

(3) Ha aparecido en medicina un artículo sobre una alteración médica que se ha denominado Sd. Zelig en alusión a la película. Se trata de un caso descrito en Nápoles de un hombre de 65 años que sufrió una cardiopatía y una hipoxia cerebral con daño fronto-temporal. Tras la misma estableció una conducta en la que adquiría la identidad de la persona con quien estaba. Si estaba junto a un barman decía que él era un barman, ante un cocinero él era un famoso cocinero especializado en comida para diabéticos, ante un psicólogo en psicólogo y ante un cardiólogo en cardiólogo. El artículo ha sido publicado por los facultativos que le atendieron (Conchiglia; Della Rocca; Grossi, 2007). También aparece citado en un libro en el que se encuadra dentro del *Sd. de la dependencia ambiental* (Talamo; Roma, 2007: 16).

(4) Si cogemos esto último simbólicamente: la columna vertebral como equivalente al elemento que integra y sostiene la personalidad, Zelig sufre de una malformación de su estructura identitaria (podría ser el concepto de *falla básica* de Balint).

Películas Referidas:

Acordes y desacuerdos (Sweet and Lowdown, Woody Allen, 1999)

Annie Hall (Woody Allen, 1977)

Bananas (Woody Allen, 1971)

Broadway Danny Rose (Woody Allen, 1984)

Ciudadano Bob Roberts (Bob Roberts, Tim Robbins, 1992)

Comedia sexual de una noche de verano, La (A Midsummer Night's Sex Comedy,

Woody Allen, 1982)

Dormilón, El (Sleeper, Woody Allen, 1973)

Fraude (F. for Fake, Orson Welles, 1973)

Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994)

Hombre solitario, El (The Spirit of St. Louis, Billy Wilder, 1957)

Manhattan (Woody Allen, 1979)

¿Qué tal Pussicat? (What's new, Pussycat?, Clive Donner, 1965)

The Falls (Peter Greenaway, 1980)

Toma el dinero y corre (Take the Money and Run, Woody Allen, 1969)

Última noche de Boris Grushenko, La (Love and Death, 1975)

Verdadera historia del cine, La (Forgotten Silver, Peter Jackson y Costa Botes, 1995)

Zelig (Woody Allen, 1983)

Referencias bibliográficas:

Allen, W. (1983), *Zelig*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004.

Bellido, J. (2011), “Presencia (y ausencia) de la figura del psicoanalista en el cine actual”,

Revista Temas de Psicoanálisis, núm 2.

Bick, E. (1968), “L’ experiència de la pell en les relacions d’ objecte primerenques”, *Revista Catalana de Psicoanàlisi*, vol X, núm 1-2, pp. 77-81.

Bordwell, D. (1989), *El significado del film*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

Britton, R. (1989), “El eslabón perdido: La sexualidad parental en el complejo de Edipo”, en *El complejo de Edipo hoy. Implicaciones clínicas*, Valencia, Promolibro, 1997.

Conchiglia, G., Della Rocca, G y Grossi, D. (2007), “On a peculiar environmental dependency syndrome in a case with frontal-temporal damage: Zelig-like syndrome”, *Neurocase*, 2007 Feb; 13 (1), pp. 1-5.

Corominas, J. (1985), “Defenses autístiques en nens psicòtics: Estudis i aplicacions en psicoterapia y en psicopedagogía”, en *Psicopatología i desenvolupament arcaics. Assaig psicoanalític*, Barcelona, Ed. Espaxs, 1991, pp. 103-124.

Corominas, J. (1991), "Intent de classificació de les respostes sensorials i sensitives primitives i dels estats presimbòlics", en *Psicopatología i desenvolupament arcaics. Assaig psicoanalític*, Barcelona, Ed. Espaxs, pp. 231- 255.

Deutsch, H. (1942), *Some Forms of Emotional Disturbance and their Relationship to Schizophrenia*, *Psychoanalytic Quarterly*, 11, pp. 301-321.

Deutsch, H. (1955), “The impostor. Contribution to Ego Psychology of a Type of Psychopath”, *Psychoanal Q.*, 24, pp. 483-505.

Erikson, E. H. (1956), *The Problem of Ego Identity*, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 4, pp. 56-121.

Fisher, D. J. (1991), Bruno Bettelheim's Achievement, *Free Associations*, 2(22), pp. 191-201.

Fonagy, P., Target, M. (1996), "Playing With Reality: I. Theory Of Mind And The Normal Development Of Psychic Reality", *Int. J. Psycho-Anal.*, 77, pp. 217-233.

Fonte, J. (1998), *Woody Allen*, Madrid, Cátedra, 2ª edición, 2002.

<http://www.zoebeloff.com/pages/installations.html>

Gabbard, G. O., Gabbard, K. (1999), *Psychiatry and the cinema*, American Psychiatric Press, 2ª ed., 1999.

Hernández Espinosa, V. (2014), "El narcisismo relacional de Freud", *TEMAS DE PSICOANÁLISIS*, núm. 8, 2014.

Kaufhold, R., Federn, T. R. (2008), "Documents Pertinent to the History of Psychoanalysis and Psychoanalytic Pedagogy", *Pshychoanal. Rev*, 95, pp. 887-928.

Lax, E. (2007), *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Debolsillo, 2014.

Lipovetsky, G. (1983), *La era del vacío*, Barcelona, Ed. Anagrama S.A., 11ª edición, junio 2012.

Lipovetsky, G., Serroy, J. (2007), *La Pantalla Global*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2009.

Meltzer, D. (1975), "Adhesive Identification", *Contemporary Psicoanálisis*, núm. 11, pp. 289-310.

Muñoz Molina, A. (2001), *Sefarad*, Madrid, Punto de Lectura, 2002.

Skal, D. J. (1993), *Monster Show. Una historia cultural del horror*, Madrid, Ed. Valdemar, 2008.

Sontag, S. (1964), “Notas sobre lo Camp”, en *Contra la Interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 355-376.

Talamo, A., Roma, F. (2007), *La pluralità inevitabile. Identità in gioco nella vita quotidiana*, Apogeo Editore, 2007.

Tustin, F. (1991), “Nous enfocaments sobre l’ autisme psicogenètic”, *Revista Catalana de Psicoanàlisi*, vol XIX, núm. 1-2, pp. 65-75.

Viloca, Ll. (1998), “Ansietat catastròfica: de la sensorialitat a la comunicació”, *Revista Catalana de Psicoanàlisi*, vol. XV, núm. 1, pp. 53-60.

Weinrichter, A. (2004), *Desvíos de los real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B editores, 2ª edición, 2005.

Winnicott, D. W. (1960), “Deformación del ego en términos de un ser verdadero y falso”, en *El proceso de maduración en el niño*, Barcelona, 3ª edición, abril 1981.

Palabras clave:

Personalidad “como sí”, patología arcaica, mimetismo, identidad, autenticidad, psicoterapia, falso documental, Woody Allen.

Juan Bellido Torrejón

Psiquiatra y Psicoanalista

jbellidot@gmail.com