

## ENFERMEDAD DE CUERPO Y ALMA. RELIGIÓN, ALUCINACIÓN Y FANTASÍA EN *SAINT MAUD* (ROSE GLASS, 2019)

VÍCTOR ITURREGUI-MOTILOA  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
[victor.iturregui@ehu.eus](mailto:victor.iturregui@ehu.eus)

Recibido: 14-06-2023  
Aceptado: 20-06-2024



### RESUMEN

Este artículo consiste en un análisis fílmico y narratológico de la película de terror *Saint Maud*. El filme presenta a dos personajes que sufren sendas patologías, una psicológica y la otra física, terminando por unirse en un proceso recíproco de salvación. Una de ellas, la joven y solitaria enfermera Maud, se convierte al catolicismo tras una traumática experiencia laboral. La otra, Amanda, una exbailarina enferma de cáncer terminal, contrata a Maud para que le asista en sus últimos días. Sobre esa trama psicológico-teológica, Rose Glass despliega un manto iconográfico y audiovisual de corte terrorífico y fantástico, el cual se fundamenta en una unión de lo sobrenatural y lo religioso asociada al punto de vista de la protagonista. Elementos como el fuego y el agua, formas geométricas como el triángulo o la dialéctica superior-inferior cimientan esta historia de alucinaciones, mortificaciones carnales y falsas salvaciones, en la que lo fantástico se asocia primero con lo religioso, para al final resultar que tiene una explicación médico-científica que aparece literalmente en el último segundo.

PALABRAS CLAVE: fantástico; cine de terror; religión; enfermedad; trauma

SOUL AND BODY DISEASE. RELIGION, HALLUCINATION AND FANTASY IN  
*SAINT MAUD* (ROSE GLASS, 2019)

#### ABSTRACT

This paper is a filmic and narratological analysis of the horror movie *Saint Maud*. The film presents two characters who suffer from respective pathologies, one psychological and the other physical. They end up colliding in a reciprocal process of salvation. One of them, the young and lonely nurse Maud, converts to Catholicism after a traumatic work experience. The other, Amanda, a former dancer terminally ill with cancer, hires Maud to assist her in her final days. All over this psychological-theological plot, Rose Glass unfolds an iconographic and audiovisual layer of horror and fantastic nature. This layer merges the supernatural and the religious and presents the protagonist's point of view. Elements such as fire and water, geometric shapes like the triangle, or the superior-inferior dialectic underpin this story of hallucinations, carnal mortifications, and false salvations, in which the fantastic is first related to religion, though is finally explained —literally in the last second— by means of medical science.

KEYWORDS: fantastic; horror cinema; religion; disease; trauma



#### 1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

*Saint Maud* es una película dirigida por la cineasta británica Rose Glass y estrenada en 2019. Sin ánimo de cartografiar el género de terror o fantástico, en cuya punta de lanza actual, al menos en el cine occidental, concurren las productoras A24 y Blumhouse, es necesario establecer unas coordenadas que nos ayuden a situarnos frente al objeto de estudio. Los filmes producidos por estas y otras compañías se caracterizan, a grandes rasgos, por una estilización genérica que mezcla indiferentemente las dinámicas férreas de la narración clásica con otras decisiones rupturistas de la (pos)modernidad, tanto en el aspecto visual como en el narrativo. Alejadas de la dinámica plástico-narrativa del terror comercial tradicional, esta deriva se ha tildado ocasional y vagamente como *elevated horror*, siendo una de las etiquetas críticas que, a juicio de Church, «degradan el género en su conjunto al defender implícitamente una supuesta falta de interés cultural»<sup>1</sup> (2021: 45) y menospreciar las otras producciones que no adoptan este estilo. Esto es, que marbetes teóricos como los mencionados hablan más de la recepción del movimiento que de las propias características y el

---

1 Todas las traducciones son del autor si no se explicita en la bibliografía la fuente en español.

valor de las películas. Entre las obras de la última década que se incluyen habitualmente destacan *The Babadook* (2014), de Jennifer Kent, *It Follows* (2014), de David Robert Mitchell, *The Witch* (2015), de Robert Eggers, *A Ghost Story* (2017), de David Lowery, *Mother!* (2017), de Darren Aronofsky, *Get Out* (2017), de Jordan Peele (2017), o *Midsommar* (2019), de Ari Aster. Muchas de ellas, en consonancia temática y disonancia formal con la tradición del horror y lo fantástico, también optan por presentar el intrincado mundo real a través de fenómenos sobrenaturales inexplicables o entes incompatibles con la realidad.

El caso es que esta deriva contemporánea no es otra cosa que la actualización temática y plástica de los tropos clásicos en torno a lo insólito y lo terrorífico. Entre muchos otros, palpables en el relato que nos convoca, el discernimiento entre realidad y alucinación, así como la emanación material e imposible de los traumas. Este último es un denominador común que se halla en producciones recientes y también a lo largo de la historia del género, ya sea en literatura o artes audiovisuales: el monstruo o ente a ser derrotado es una materialización del mal físico o psíquico que acosa a un individuo o a una comunidad. Con todo, el elemento diferencial (en consonancia con este terror contemporáneo que hemos señalado) de *Saint Maud* que nos permite abordar este asunto desde otra perspectiva tiene que ver con el hecho, precisamente, de que el filme de Glass no presenta criaturas antagonistas al uso. O, mejor dicho, que el propio personaje y su delirio son los monstruos a batir. Es en esa modulación donde centraremos la atención: el fuerte sentimiento religioso que deviene enfermedad mental, pero que se despliega ante el espectador como una irrupción fantástica incompatible y problemática con la realidad (v. Roas, 2011: 14), ya que en la ficción en general y en la fantástica en particular, «el cometido del artista no es reproducir la realidad, sino más bien cuestionarla, construyendo un mundo coherente relacionado con ella» (Wood, 2018: 41), mediante —eso sí— elementos y sucesos que no operan en la realidad material.

Del mismo modo, una de las razones del exitoso maridaje entre terror fantástico y religión es la capacidad de ambos «tanto para atraer como para repeler, para cautivar, entretener e invitarnos, por un lado, y para confrontarnos con lo prohibido, lo desconocido, lo extraño y lo aterrador» (Stone, 2001: 4). Se trata de reacciones análogas a las que acusan los personajes de estas historias, dando como resultado la habitual relación de identidad protagonista-espectador, que no es sino uno de los fundamentos estéticos y culturales del miedo en la ficción. Quienes consumen relatos de terror sufren una angustia triple: por presenciar hechos imposibles y amenazantes, por ver sufrir a entes ficticios frente a esas imposibilidades y amenazas, y, sobre todo lo demás, por verse

reflejados y comprender las ansiedades, los traumas y los problemas que subyacen a lo inexplicable, al margen de que su materialización sea monstruosa o sobrenatural. Es ahí, precisamente, donde confluyen lo religioso-espiritual y lo estético-artístico: en la identificación y proyección a través de la imaginación psicológica y de la imaginación audiovisual, respectivamente.

### 1.1. *Cuestión de géneros*

A todas luces, *Saint Maud* se incardina en ese subgénero del terror que hace comulgar lo sobrenatural y lo religioso. Anteriormente poníamos el foco sobre el detalle decisivo de que estos relatos construyen ese nexo a partir de la subjetividad de los protagonistas para subvertir o adscribirse a los códigos genéricos. Pues bien, del género cinematográfico pasamos al género femenino, ya que la película de Glass se puede entroncar asimismo en la corriente contemporánea que recoge y reescribe la herencia de un terror dirigido por y sobre mujeres. Este examen al nuevo terror en clave femenina se justifica si nos remitimos al listado del apartado anterior, donde la mayor parte de los directores asociados al *elevated horror* o al terror sobrenatural son hombres, lo que constata la histórica y hasta hace poco ubicua «masculinización» y «misoginia sistémica» del género (García Massagué, 2022: 12; Peirse, 2020: 6; Harris, 2022: 107-108).

Más allá de que quien esté al mando de la cámara sea una mujer, o precisamente debido a ello, los filmes convocados apuestan por temáticas directamente relacionadas con su género. Tanto en la obra de Glass como en otras de la última década, la focalización en personajes y temáticas femeninas se entiende como una reivindicación y recuperación de la figura de la mujer a partir —y aquí está lo importante— de los avatares y las preocupaciones reales que se reflejan en la ficción, en buena medida porque son mujeres las que filman a otras mujeres teniendo problemas (en su mayoría exclusivos) que acucian a las mujeres. Como señala Kovacsics, la relevancia de estos filmes no radica solo «en la mirada y el discurso que ofrecen sobre la propia experiencia de las mujeres», sino que también suponen una reformulación de «ciertos códigos del género, elaboran una serie de temas catalogados como femeninos y a menudo replantean la idea misma de feminidad» (2022: 146). El despertar y la identidad sexual, los cuidados a menores y mayores, la soledad y la opresión social, los roles impuestos por el género, el fanatismo religioso... El cine de terror y fantástico recoge, plasma metafóricamente y traduce las «fobias sociales» (Cowan, 2023: 45) al lenguaje del miedo a lo desconocido o a lo insólito.

Esta postura por parte de un sector de la industria cinematográfica brinda, a un tiempo, una visibilización consciente, latente o inexistente de esas ideas en sus predecesoras del género y una exploración de nuevas formas de expresarlas, que no provengan de autores y miradas masculinas o masculinizadas. En esa empresa también se han afanado la crítica y la teoría con perspectiva feminista, que con acierto identifican en esta «sensibilidad femenina» un relato «contrahegemónico», en la forma de «acto subversivo o político» (Heller-Nicholas, 2022: 40-41). Una «contrahistoria», por emplear las palabras de Peirse (2020: 17), destinada a deconstruir y reconfigurar los tropos anquilosados del terror y de lo fantástico. Así, películas como *Saint Maud* se despegan de las visiones masculinas hollywoodienses de *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) y *The Exorcism of Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005); la *Suspiria* original (Dario Argento, 1977); *Repulsion* (1965) y *Rosemary's baby* (1968), de Roman Polanski; *Verónica* (Paco Plaza, 2017), en el caso español; o las europeas y desmitificadoras *Requiem* (Hans-Christian Schmid, 2006) o *Małka Joanna od Aniołów* (Jerzy Kawalerowicz, 1961). En oposición a ese canon, Glass se adscribe a pioneras de la talla de Maya Deren, a veteranas como Claire Denis, a sus coetáneas Anna Biller, Jennifer Kent, Jennifer Lynch, Karyn Kusama, Lucile Hadzihalilovic, Julia Ducourneau o a sus compatriotas Prano Bailey Bond, Anna Lily Winpou y Joana Hogg. Todas ellas, sin perjuicio de su tiempo, su nacionalidad o su mayor o menor voluntad política, se valen de «un género que, bajo la máscara del conservadurismo, oculta el rostro de la subversión» (Kovacsics, 2022: 157).

En un terreno más acotado, pero sin salir de la cuestión genérica, me parece asimismo sugerente la dialéctica resultante entre *Saint Maud* y otros filmes británicos en la órbita del realismo social, en el sentido de que ambos se proyectan en extremos estéticos opuestos a la par que complementarios. A grandes rasgos, el cine británico de corte social ha discurrido por los derroteros del naturalismo, lo que se conoce como *kitchen sink realism* (realismo de fregadero), en alusión a la tendencia a localizar estos relatos en interiores domésticos y a narrar acciones cotidianas. En un abanico estilístico y ético que abarca el documentalismo, el drama socialista o la denuncia de las condiciones laborales y económicas, ha lugar a catalogar el realismo social británico dominante, según Dave, como algo «conservador, elegíaco y empapado de desfasadas ideologías masculinas»<sup>2</sup> (2011: 17), lo cual no oblitera su posible impacto cultural o político. De idéntica forma a su incursión personal en el

2 Salvo contadas y contemporáneas excepciones: Deborah Haywood (*Pin Cushion*, 2017), Lynne Ramsey (*Ratcatcher*, 1999), Andrea Arnold (*Fish Tank*, 2009; *Red Road*, 2006) o Sarah Gavron (*Rocks*, 2019).

terror fantástico, Glass propone una alternativa sobrenatural y femenina a las historias habituales de personajes marginados, desarraigados o desamparados social, laboral y religiosamente, de directores como Ben Sharrock, Terence Davies, Mike Leigh, Shane Meadows o Ken Loach.

## 1.2. *Herramientas de análisis*

Dicho lo cual, el objetivo principal de este trabajo es identificar y analizar aquellos elementos visuales, sonoros y narrativos puestos en juego por la directora para narrar la malograda historia de santificación de una joven enfermera acuciada por un trauma laboral y por una profunda soledad. El interés de este largometraje, como hemos avanzado, descansa en el hecho de que durante todo su metraje el elemento fantástico está operativo, pero es precisamente al final donde convergen una serie de decisiones formales que lo anulan. De esta manera, *Saint Maud* resulta en un ejercicio cínico e irónico para con su protagonista, de donde se desprende la visión de lo fantástico que maneja su autora. Asimismo, Rose Glass expresa en imágenes una opción de representación de las posibilidades que este género brinda a la hora de diseñar un discurso acerca de la religión, el psicologismo y el aislamiento, preocupación, esta última, que se extiende no solo en el país natal de la cineasta, sino también en todo el mundo en forma de «epidemia» (Williams, 2020: 28).

Para la consecución de estos fines, se ha puesto en marcha una metodología dual que parte de un somero repaso doxográfico de algunos aspectos teológicos, científicos y culturales que reflexionan acerca de la muerte, la fantasía y la religión. Este marco teórico o estado de la cuestión desemboca en un trabajo material que persigue esclarecer las claves formales y narrativas que moviliza el filme. Así, me he decantado por la herramienta metodológica del análisis fílmico y narratológico. Desde esta postura interpretativa posaremos la lupa sobre los mecanismos de sentido puestos en marcha por un conjunto de significantes fílmicos —imágenes y sonidos, deslizamientos simbólicos, distorsiones espacio-temporales, modulaciones metafóricas y plásticas— (v. Zumalde, 2006). De idéntica forma, esta se complementará con una observación profunda de la evolución dramática de los personajes protagonistas, sus relaciones y sus interacciones. En este punto del análisis he tomado en consideración los estudios de cambios de personalidad y los temperamentos sistematizados por Sánchez Escalonilla (2004: 275-280). En la base de todo este armazón teórico descansa una consigna fundamental y necesaria: indagar en

cómo los principios temáticos se transforman en principios formales (Zunzunegui, 2016: 178), en cómo los diversos operadores textuales y decisiones de puesta en escena, cuadro y serie sustentan este relato.

## 2. SINOPSIS

Tras una experiencia traumática en su anterior trabajo en un hospital, donde no pudo salvar a una paciente, la joven enfermera Maud se convierte radicalmente al catolicismo. Ahora se dedica a la asistencia privada y cuida de una exbailarina, Amanda, enferma terminal de linfoma. Muy pronto Maud le cuenta a Amanda que su trabajo no solo consiste en disminuir su dolor corporal, sino también en salvar su alma. Asegura que puede hablar con Dios y que lo siente en su interior; así, vive diversos episodios sobrenaturales de luces intermitentes, objetos que se caen solos, levitación, etc. Además, llega a creer que la amante de Amanda es una influencia negativa, casi diabólica, y le pide que deje de ver a la enferma. La bailarina le sigue la corriente y entablan una buena relación. Poco a poco Maud se va creyendo que forma parte de un plan divino para expiar el espíritu de su paciente, hasta que, una noche, Amanda le confiesa que le ha mentado, que ella no cree en Dios y solo se estaba beneficiando de su caridad. Maud le agradece y es despedida.

A partir de este momento su vida se desmorona: se martiriza pensando que Dios la ha abandonado, que no ha estado a la altura para salvar a Amanda. No obstante, tras experimentar visiones espirales en el agua y el cielo, y dialogar con Dios, termina por tomar sus penurias como una prueba de fe. Entonces se viste con una vieja sábana como si fuese una santa y, rosario en mano, regresa a la mansión de Amanda. Allí, la enferma, *in articulo mortis*, le pide perdón por haberle engañado, aunque sigue negando la existencia de Dios. A continuación, la bailarina, «poseída» por el Diablo, ataca a Maud, quien en última instancia asesina a su paciente con unas tijeras. A la mañana siguiente, unas alas crecen en la espalda de la joven. Se dirige a la playa y allí rocía su cuerpo con acetona y se prende fuego. Lo que en un primer momento parece un éxtasis de santificación definitiva (donde la gente se arrodilla ante ella) se revela en el último y breve plano como la presumible muerte, envuelta en gritos y llamaradas, de Maud. Esta última imagen confirma, a un tiempo, la verdad del relato y la destrucción de lo fantástico: todo ha ocurrido en la mente (y cuerpo) de Maud.

### 3. MARCO TEÓRICO

Antes de entrar de lleno en las cuestiones planteadas, veo conveniente enunciar clara y principalmente la tesis de este trabajo: lo fantástico-religioso se encierra en la mente enferma de la protagonista, pero los espectadores comparten esa visión porque ella es, hasta el final del relato, la narradora. En la conclusión del filme esa incompatibilidad se hace manifiesta al perder el mando y descubrirse que lo espiritual era, en el fondo, alucinatorio. A Maud se le despoja la responsabilidad narrativa y se desvela que toda la fantasía espiritual era una alucinación debida a una enfermedad psicológica, fantasía expresada desde su punto de vista.

#### 3.1. *Alucinación y fantasía*

En primer lugar, nos ocuparemos de la estrecha relación entre fantasía o alucinación en el sentido psicoanalítico o psicológico y desde el punto de vista crítico-narrativo. Recordemos la triada temática de la investigación: religión-enfermedad-fantasía. Si nos remontamos a Kant —nada sospechoso, por anacronía, de ser psicoanalítico, pero sí una persona religiosa—, el filósofo prusiano sostenía que «la imaginación, en cuanto produce involuntariamente imágenes, se llama fantasía» (2010: 77). A juicio de Kant, el fantaseador acusa una enfermedad del alma, condición psicosomática sufrida por la protagonista del filme y manifestada a través de la fe espiritual.

El concepto psicoanalítico de fantasía lo define Slavoj Žižek como la «trama fantasmática que oculta el horror de una situación dada» (2011: 11). A renglón seguido, el filósofo añade: «la relación entre la fantasía y lo que encubre —el horror de lo Real— resulta mucho más ambigua de lo que parece a primera vista: la fantasía encubre ese horror, pero, al mismo tiempo, alumbra aquello mismo que supuestamente encubre, su punto de referencia “reprimido”» (Žižek, 2011: 11). Si partimos de nociones más filosófico-psicológicas, Bodei nos da la clave para comprender la lógica de la locura: «el delirante solo es incoherente y absurdo frente al mundo compartido, pero desde la óptica del mundo “reemplazado” es incluso coherente y razonable en exceso» (2002: 44). Para el pensador italiano, el delirio fantasioso comporta una particularidad narrativa análoga al contar historias en la ficción, puesto que el delirante «da a ver» (Bodei, 2002: 30). Como queda patente, las conexiones semánticas entre narración (visión, óptica, punto de vista) abundan en este respecto. Así las co-



sas, en lo que respecta al diseño narrativo de Glass, queda clara su vinculación con estas premisas, en tanto que el poder narrativo de la protagonista muestra su visión subjetiva, aquella en la que los sucesos imposibles ocurren realmente.

Al fin y al cabo, tanto el personaje de Maud como el relato en sí desembocan en una escisión: «en el sentido defensivo, implica una fantasía inconsciente mediante la cual el yo puede escindirse de la percepción de un aspecto propio indeseado, o puede escindir un objeto en dos o más objetos» (Grotstein, 1983: 17). La primera, ya que sufre no una, sino dos transformaciones egoicas (una, tras el trauma; otra después de la pérdida de fe); el segundo, porque en su conclusión deja ver la verdad narrativa subyacente, esto es, la no-salvación y muerte de Maud. Lo escindido es también mistificación (asociación muy adecuada en religión), eso es, un individuo que se ha transformado en otro extraño de sí, bajo cuya piel persiste y emana ese yo anterior.

### 3.2. Medicina y religión

Toda vez que hemos dispuesto el terreno más especulativo de la filosofía y la psicología, es momento de considerar estudios más rigurosos que tratan de racionalizar la religión y determinar sus usos. Concretamente, nos referiremos a las propuestas y las conclusiones establecidas por ciertas investigaciones científicas del ámbito sanitario. En suma, realizaremos un esbozo teórico acerca del nexo entre religión y enfermedad mental.

Tal y como explica Javier Sádaba, en el marco de lo que él acuña como neurorreligión, «existe una conexión directa entre algunas partes del cerebro y determinadas formas de religión» (2016: 124). A saber, que la sinergia ciencia-religión ha tratado de averiguar la causa o localizar el origen de las creencias, incluso las visiones religiosas, cada parte implicada desde sus presupuestos, dogmas y reglas. Para ilustrarlo, trae a colación el detalle de que el lóbulo temporal, en ocasiones, se tilda de «lóbulo sagrado», a causa de sus complejas funciones, lingüísticas, sensoriales y memorísticas (2016: 127). Además, pone como ejemplo paradigmático la epilepsia, la cual presenta síntomas que pueden casar con la casuística de efectos de los episodios místicos o de éxtasis. Hilando con lo anterior, estudios recientes conducen a pensar que los casos de posesiones (como los de la novela y película *The Exorcist*) se explicarían a través de la dolencia neurológica conocida como encefalitis autoinmune (Guasp, Ariño y Dalmau, 2018). En otras palabras, la ciencia no solo trabaja para negar o criticar la existencia de Dios a un nivel global, por vías empíricas y racionales; también se afana por elucidar,

a nivel local, individual, dónde, cómo y por qué diversos trastornos, disfunciones o malformaciones cerebrales podrían ser las causantes de los fenómenos y sentimientos que muchos creyentes consideran experiencias religiosas.

Volviendo a lo que anticipábamos al inicio de este apartado, y teniendo en cuenta que la bibliografía científica es muy vasta, he recopilado algunas investigaciones que nos serán útiles para adquirir un entendimiento panorámico y poliédrico del binomio religión-enfermedad. No olvidemos que *Saint Maud* cuenta la historia de dos mujeres solas enfermas y de cómo la fe sirve o no para salvarlas respectivamente. A grandes rasgos, los estudios de Astudillo y Mendinueta (2006), Rodríguez Rossi (2008), González Valdés (2004), Enríquez, Irarrazábal y Núñez (2011), Quiceno y Vinaccia (2009) y Salgado (2014) destacan los efectos terapéuticos que las creencias espirituales infligen en pacientes de cáncer, enfermedad que sufre la co-protagonista del filme, a quien Maud asiste. Bioética, tranquilidad, mitigación del dolor, superación de la adversidad, relajación, reducción del estrés o búsqueda del sentido de la vida son algunas de las ventajas de la creencia religiosa en procesos de enfermedad grave recogidas por esos autores. Entre todas ellas, destaca la oración, muy presente en *Saint Maud*, «no solo hacia la propia persona que la realiza, sino, hacia el influjo que ejerce a distancia sobre otras personas», que «contribuye al bienestar» (González Valdés, 2004: 21-24).

De idéntica forma, esta influencia en el paciente puede comportar una negatividad, como en el caso de la protagonista del filme estudiado. Así, en palabras de Enríquez, Irarrazábal y Núñez, «también pueden aparecer cuestionamientos sobre el poder de Dios, y [la] creencia de que el Demonio creó el cáncer» (2011: 93).

En esta misma línea, tal y como señala Rodríguez Rossi a propósito de investigaciones recientes, el asunto religioso acarrea irremediablemente «sentimientos de abandono divino; creencia en que los problemas personales reflejan juicio o castigo divino y, por último, sentimientos de enojo hacia Dios» (2000: 54). Aquí es pertinente resaltar que «la religión hace una diferencia entre las apariciones o visiones que puede presenciar un iluminado y las que puede tener un loco, la diferencia es simple, en la primera hay una comunicación con la divinidad y en la segunda, un trastorno mental» (Cardona, 2016: 16). Trayendo esta argumentación a nuestro terreno, tanto el primer caso como el segundo corresponden a Maud, en función del momento del relato en que nos fijemos.

La enferma Amanda no recurre esperanzadamente a la religión para aliviar su dolor: simplemente se apiada (y se aprovecha) de la enfermedad mental de Maud, no de la suya física. Respecto a la enfermera Maud, parece que ella sufre más por Amanda que esta por sí misma. Busca más razones,

más justificaciones, le da más vueltas al asunto. Amanda no pide ayuda religiosa para paliar su dolor, sino que se encuentra en un fuego cruzado al toparse en sus últimos pasos de vida terrenal con Maud. Aquí entra en juego la compasión, que no es un deber, pero sí que puede ser una virtud que conduce «hacia la excelencia (...), del orden afectivo al orden ético, de lo que se siente a lo que se quiere, de lo que se es a lo que se debe» (Marzabal, 2008: 49).

#### 4. ASCENSO A LOS INFIERNOS Y AGUA MALDITA. ANÁLISIS DE *SAINT MAUD*

Desde la escena de apertura, segmento compuesto únicamente de seis planos, se puede identificar el modo en que se condensan localmente las líneas de fuerza del filme movilizadas a escala estructural. En consonancia, el primer plano de la película ya construye uno de los temas principales de *Saint Maud*. Una lenta panorámica vertical marca la dialéctica entre cielo y tierra, que conecta la cabeza de la paciente muerta por un goteo de sangre con el suelo (Figuras 1-2). Es decir, la escritura de Glass representa la triple dialéctica espacial, psicológica y física del relato. Además, este acontecimiento se corresponde con la escena primordial, el origen del trauma que marca la narración y el cambio de estado del sujeto narrativo que es Maud: la muerte del enfermo y la imposibilidad de la sanitaria de salvarlo provocan la transformación, la conversión de la joven protagonista. De idéntica forma, el movimiento de cámara del plano inicial resume, de un modo insospechado y larvado (a estas alturas de metraje), el destino de Maud. Esto es, en primer lugar, su caída o llegada del cielo a la tierra; y en segundo, su consiguiente muerte consecuencia de ese descenso, de esa terrenalización del final del filme que niega todo componente religioso-sobrenatural.

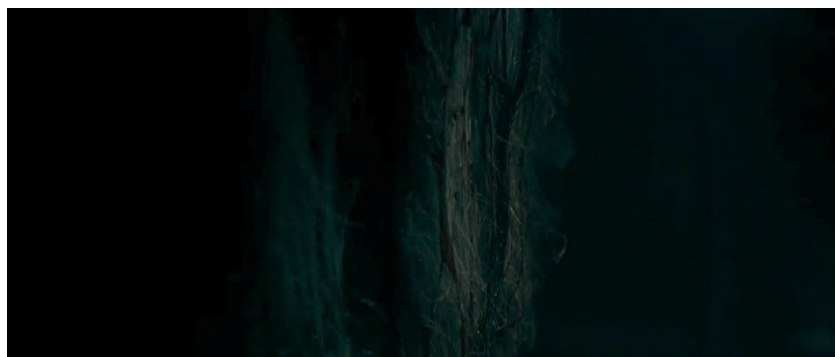


Figura 1. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)



Figura 2. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)

A esta lexía le sigue un primer plano muy cerrado de una Maud por completo obnubilada, con la cara ensangrentada y la mirada fija en el cadáver que yace sobre la camilla de la habitación. A continuación, se introduce en contraplano una toma general de la muerta, desde el que la cámara se aleja lentamente, como si abandonásemos ese horror mal iluminado, rechazado por la afligida sanitaria. Después, el montaje cambia a un plano casi cenital (Figura 3), de corte divino en este caso, donde Maud se percata de que alguien invisible la mira, pero también de que un ser circula por el techo: un bicho alado (Figura 4). En ambas imágenes hay que constatar el diseño arquitectónico de las mismas. Una estructura triangular que, como es bien sabido, se asocia artísticamente a la Trinidad cristiana y al símbolo geométrico de Dios. Maud despierta de su trauma, mirando arriba, sorprendida (Figura 5): se adentra de lleno en la patología, canalizada, como hemos apuntado, por la vía espiritual. Todo en ella ha cambiado ya por ese influjo superior; a partir de este momento Maud inicia su proceso de santificación, auspiciada por ese triángulo divino que la abraza compositivamente. No obstante, debemos subrayar que esta disposición de líneas no se produce de un modo limpio: en ese cielo-techo que llama la atención irrumpe el insecto que anticipa la suciedad, la antinaturalidad de la transformación de la mujer.

En consonancia con lo anterior, su llegada a la mansión de Amanda se formalizará en otra panorámica, esta vez en sentido invertido, de abajo arriba. Dicho con otras palabras: la mujer terrenal, mundana, asciende por primera vez al espacio donde habita el cuerpo agonizante cuya alma debe salvar. Así las cosas, en las sucesivas secuencias Glass desplegará modularmente las diferentes ideas que fundamentan el relato desde los primeros compases. En las



Figura 3. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)

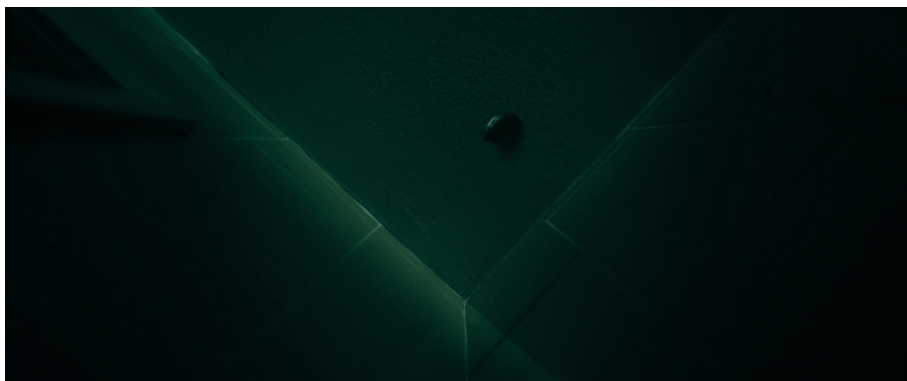


Figura 4. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)



Figura 5. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)

líneas que siguen se desgarnarán las formalizaciones de estos temas visibles en escenas paradigmáticas. Previamente se pondrá el foco sobre otros aspectos narrativos y visuales que abundan en el diseño significantes que estamos estudiando.

#### 4.1. *El evangelio de Maud*

A propósito del dispositivo narrativo, hay que tomar en consideración el diseño del punto de vista y la focalización del relato sobre las acciones y los pensamientos de la protagonista. Maud se erige, poco después de la introducción del prólogo, como la narradora del relato, a través de un diario leído en voz alta sobre las imágenes que el espectador escucha. A grandes rasgos, este elemento es el que le otorga la responsabilidad, la autoridad comunicativa para con los espectadores, a los que impone su visión de los acontecimientos. No olvidemos que el cariz fantástico de *Saint Maud* se origina y muere en la subjetividad imposible de la joven: ella cuenta su propia historia. Por tanto, deberemos compartir cómo ella imagina su vida, cómo ella cree que está salvando a la bailarina; cómo ella, en última instancia, salva y obra milagros generados por su delirio traumático. Desde esta perspectiva, y solo desde ella, tiene sentido el «plan de Dios» que sustenta el filme. La palabra hablada de Dios se plasma en la palabra escrita por la mujer, a la manera de un texto revelado.

En otras ocasiones, el personaje también habla directamente al padre divino, y no al lector/espectador, especialmente en aquellos instantes renqueantes donde la enfermera está a punto de perder la fe. Para apuntalar esta argumentación, no puede pasarse por alto un detalle que Glass imprime sobre la biografía de Maud: su santa predilecta es María Magdalena, precisamente una mujer durante siglos repudiada histórica y teológicamente, que acompañó a Jesús hasta su muerte. Con lo cual, podemos decir que esta película adquiere el aspecto y la sustancia de un evangelio apócrifo, una escritura que se sabe cargada de una verdad fantástica y espiritual, pero que no se corresponde con la versión oficial. Junto a esta idea, hemos de subrayar otra de igual calado: el hospital donde trabajaba se llama Saint Afra, en referencia a la mártir católica quemada en la hoguera en el siglo IV.

A continuación nos detendremos en otro aspecto argumental relevante: la íntima relación que se forja entre las dos mujeres. Maud llega para sustituir a la enfermera de la famosa bailarina retirada, enferma de cáncer. Es su primer trabajo desde la experiencia del hospital. La enfermedad física de Amanda la

empuja a aprovecharse de la patología psicológica de Maud: en la conjunción de ambos males descansa su salvación. La de la primera, traducida en una muerte plácida, en el amansar el dolor hacia una muerte irremediable que la enfermera le puede proporcionar. La de la segunda, expiando sus pecados y sus remordimientos por la muerte de un paciente, pena que puede salvarse a través del acompañamiento de otro, no únicamente en calidad de sanitaria, sino también de sanadora, de santa. Una salvación médica y otra mística.

Al hilo de lo anterior, quiero rescatar una frase que resume a la perfección los arcos narrativos de las protagonistas y su consiguiente interacción: «the body is a stage», la cual aparece en un póster de una obra pasada de la mujer enferma que Maud encuentra apilado en un cuarto de trastos. El cuerpo es un escenario, en relación con el trabajo artístico de Amanda, pero también un estado, un estadio, en referencia a Maud. Una existencia frente a la esencia del alma. El alma es, el cuerpo está.<sup>3</sup> De este modo se pone sobre la mesa la principal oposición narrativa de *Saint Maud*: Amanda está, Maud es. Una va a morir y no se va a salvar, se va a quedar en lo material; la otra va a trascender la existencia subiendo al reino de los cielos, santificada su esencia. A este respecto, Rose Glass sutura la unión de ambas mujeres con un primer plano cerrado similar al apretón de manos de la tradición artística religiosa (Figura 6). Una progresión —gestual por así decirlo— del toque de dedos en *La creación de Adán*, de Miguel Ángel, o en el ejercicio de la imposición de manos, en la que Maud intenta traspasar su poder espiritual a la enferma.



Figura 6. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)

3 No olvidemos, como señala Merleau-Ponty, que «toda alucinación es, primero, alucinación del propio cuerpo» (1997: 352), sin perder de vista el hecho de que lo alucinatorio comporta también sintomatología fisiológica.



Además, su proceso de santificación se jalona a través del daño autoinfligido, más allá del martirio psicológico: Maud se tortura a sí misma para rezar o para ir a la calle. Cree que su misión no se agota en los cuidados paliativos de una Amanda decrepita y moribunda, sino más bien en salvar su alma. Ese es el cometido último del plan que Dios ha trazado para ella: olvidarse de lo corporal, lo mutable y perecedero (incluso despreciarlo con violencia), en favor de lo trascendente, lo inmortal.

En una cercana conversación con su paciente, la joven sanitaria revela que dejó su trabajo, según ella, por un cambio de aires. Aunque en realidad sabemos, a partir de sus confesiones, que es lo que Dios quería. Dicho de otra manera, esta contradicción en su razonamiento de cambio de vida recubre con la fantasía la realidad de los hechos: una represión, un olvido, un cambio de aires a raíz de la muerte originaria del paciente cero. Amanda le contesta que es una conversión. En suma, ella en realidad se llama Katie, pero tras esa epifanía se cambió a Maud. La mujer en proceso de santificación adoptará un nuevo sobrenombre, esta vez de corte cariñoso: Amanda bautiza a Maud como «my little saviour», mi pequeña salvadora (una suerte de ángel de la guarda). Todas estas transformaciones del sujeto se justifican por el mandato divino, a juicio de la protagonista y a vista y oídos de los espectadores, que llegan al final de la narración con un saber que trastoca lo fantástico-religioso.

Una vez avanzada su amistad y su complicidad enfermera-enferma, Maud explica a Amanda que a veces escucha a Dios, que le siente dentro de sí, como si estuviese a su lado, a su alrededor. En este sentido destaca una escena clave: a priori, Amanda se contagia del fuego interno de Maud y llega a experimentar esa emoción fisiológica en su propia carne en descomposición. No obstante, y en consonancia con la tesis que sostengo, más adelante descubriremos que no se trata sino de una mentira piadosa por parte de la bailarina que, por si no fuera suficiente, se explica médicamente. A este respecto, esta escena da pie a vincular la experiencia descrita por Maud con el fenómeno de la transverberación, cuyo ejemplo paradigmático, como se ha desarrollado más arriba, es el de Santa Teresa de Jesús. Recordemos que estos síntomas responden a los que enumeraba Sádaba respecto a la epilepsia (2016): el éxtasis y la alucinación se diagnostican mediante la razón gracias a las propias palabras empleadas por la paciente, como, por ejemplo, *shiver* (escalofrío) o *pulsing* (espasmo o palpitación), a saber, síntomas que son netamente fisiológicos, lisa y llanamente, de una enfermedad terminal autodestructiva y de un delirio con posible origen neurológico.



#### 4.2. *La enfermedad divina*

Toda vez que hemos analizado los aspectos narratológicos y temáticos más importantes, a continuación recuperaremos el estudio de los principios formales que los acompañan. En este punto arrojaremos luz sobre los objetos y/o acontecimientos de la realidad que Maud distorsiona y acopla a su fantasía, por mor de justificar sus actos. En el caso de los delirantes, es muy común que esta clase de sujetos reconstruya «el mundo en el que ha vivido hasta entonces sirviéndose de los materiales a su disposición» (Bodei, 2002: 39). Junto a los ejemplos previos, otro asimismo relevante: Amanda regala a Maud un libro de ilustraciones de William Blake, donde aparecen imágenes de Cristo, demonios y otras criaturas del ámbito teológico. Justo cuando llega a la página del diablo, la amante de Amanda, Carol, de quien recela, provoca un estropicio en la cocina y le molesta en su lectura. La enfermera comienza a creer que, por medio del sexo y las drogas, Carol ha poseído con malicia el cuerpo de la bailarina. Por eso la falsa santa se decide a eliminar a ese demonio, que intenta tentar en su debilidad a la enferma, y reconducir el camino hacia la luz. Así pues, más tarde le pedirá que deje de verse con su paciente, mandato que de primeras acepta y después incumple. Es más, el regreso inesperado de Carol enciende la chispa para que Maud pierda su trabajo, porque en una fiesta, celosa de la otra mujer, agrede a Amanda. Hago hincapié sobre este aspecto: toda esta escena también muestra cómo la alucinación de Maud tiene una explicación científica. Toda su imaginación y sus acciones se explican por estímulos externos, imágenes, sensaciones, experiencias reales y accidentes domésticos que se transforman en procesos psicológicos de estados alterados de conciencia.

Por otro lado, en sus pensamientos en voz alta, después de que Amanda le despoje de su vida, empieza a dudar de Dios, a poner en duda su plan. Así, se autolesiona y se martiriza, se retuerce en su habitación, cuestionándose a sí misma cómo ha podido fallar ante tal virtuosa empresa celestial. Para expresar este punto de giro narrativo, Glass opera un cambio literal en el plano visual: las imágenes se voltean, de idéntica forma a su nueva vida; todo se vuelve del revés, se desequilibra (Figuras 7-9). Resulta muy interesante que estas imágenes sucedan en la playa, donde, evidentemente, está presente el mar. Como vengo subrayando, el elemento acuático, frente al fuego, desempeña una función narrativa dual. Por una parte, como sofoco y neutralización del fervor interior místico de la protagonista; por otra, a modo de bautismo. En este caso, tenemos que fijarnos en este segundo aspecto, en su versión —

dicho sea de paso— negativa. Este rito sacramental es el que está a punto no de hacer que abrace definitivamente la fe, sino más bien que la abandone. No obstante, este líquido inocuo se transformará en el arma con el que Maud, en el desenlace, iniciará la destrucción de Amanda y la suya propia.

A colación de lo anterior, el cambio de eje X representa su transformación negativa, algo así como un proceso transitorio de purga: acude muy preparada y maquillada, en contraste con su estilo sencillo y descuidado, a la búsqueda de hombres al pub local, cambiando el agua del mar (bendita y purificadora) por el alcohol (maldito y tóxico). Con todo, esta notoria inversión compositiva no se circunscribe al evidente y efectivo significado de trastocamiento de su vida. Mucho más interesante a efectos formales es el hecho de que, al voltear el eje de la imagen lo que antes estaba arriba, ahora se encuentra abajo, hilando así esta modulación fílmica con uno de los principios temáticos que hemos anotado: el mundo de Maud es un mundo al revés literal y figurado, que su vida es un constante vaivén de subidas y bajadas, donde lo terrenal y lo celestial no están anclados donde deberían. Dios la ha despojado, a juicio de ella, de su plan de salvación y santificación.



Figura 7. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)

En referencia a ese purgatorio social que Maud traspasa antes de retomar con fuerza su obra, quiero rescatar una secuencia que cristaliza esa superposición fantasiosa entre lo real y lo imaginario y que, de algún modo, anticipa la negación del elemento fantástico del filme. Me refiero al evento en el que Glass relaciona, por medio del montaje y del *flashback*, el sexo purgatorio de la Maud maligna con la muerte traumática de la paciente (Figuras 10-13). Durante el coito con uno de los hombres con los que decide practicar sexo para,



Figura 8. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)



Figura 9. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)

llamar la atención de Dios, la mujer posa sus puños sobre el pecho del otro gesto que rima con el inútil masaje cardiopulmonar que realizó en el hospital. De golpe, esa maniobra para salvar una vida parece que se torna en homicidio: la compresión torácica revienta el cuerpo del joven. Con todo, otro rápido corte de montaje desvela el carácter imaginario de la escena. Esta serie de rápidos planos está puntuada por la clara diferencia lumínica y de perspectiva que separa ambos espacio-tiempos: la calidez del dormitorio contra la frialdad del quirófano. Quiere decirse con esto que esta alucinación no se resuelve con la muerte sangrienta del hombre; por tanto, ese pecho excavado responde a la ilusión de la enfermera. Al contrario, es precisamente en este punto cuando el edificio místico de Maud inicia su desmoronamiento, justo en el momento de mayor debilidad.



Figura 10. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)



Figura 11. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)

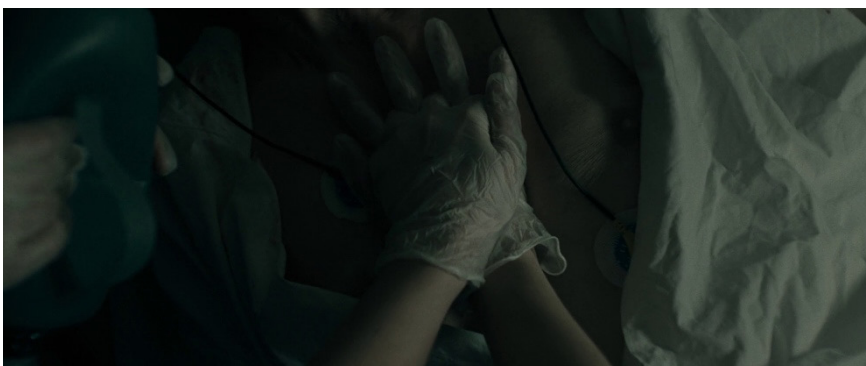


Figura 12. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)



Figura 13. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)

Antes de pasar a estudiar los últimos pasos de la conversión de Maud, me parece relevante focalizar en un significativo detalle sonoro. Entre los diversos impulsos espirituales que mueven a Maud a retomar la senda de la fe, sobresale un curioso «diálogo» que tiene lugar en el domicilio de la santa. La noche previa a su último acto de salvación con Amanda, una voz de ultratumba la despierta. Se trata del mismísimo Dios, que emana desde el altar que Maud ha improvisado en una pared (Figura 14). En este parlamento le comunica que está muy orgulloso de ella, y que si da un último paso con el que demuestre su compromiso estará con ella para siempre. Pese a no estar acreditada, la autora del filme ha revelado en algunas entrevistas que la voz divina está enunciada en idioma galés e interpretada, nada casualmente, por la de la propia actriz Morfydd Clark (que encarna a Maud), modulada y distorsionada. Nacida en Suecia y con nacionalidad británica, Clark se crio en el país de Gales y es bilingüe de esta lengua y de inglés. El galés es un idioma atávico, de origen celta, que le insufla un toque preternatural y arcaico ausente en el británico actual y muy disonante con este último. Y además lo entona ella misma, es decir, está hablando consigo misma, no con ningún ser sobrenatural que se le aparezca.

En resumidas cuentas: Dios está en su cabeza, en su propia boca. Por esa razón entrecomillaba unas líneas más arriba la palabra «diálogo», puesto que se trata realmente de un monólogo (ventrilocuo) y adopta la forma cinematográfica del mismo: Maud no abre la boca y no se produce ningún plano-contraplano que indique la presencia de dos interlocutores. Maud y Dios son uno. Está lista para santificarse y ascender al Reino de los Cielos.



Figura 14. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)

#### 4.3. *La ascensión de Maud*

Ya hemos observado el modo en que Maud, durante los dos primeros tercios del metraje, ha transitado a bandazos entre el espacio inferior y el espacio superior. Pues bien, la revelación definitiva, la antesala de la consumación de su santidad, decantará esa balanza, como no podía ser de otra manera, del lado celestial, del arriba. En consecuencia, su cuerpo y su ser —primero— y su última misión —inmediatamente después— deberán alzarse, alcanzar un grado supremo que equipare a Maud con su deidad. Asimismo, mientras que antes era el agua el elemento de purificación, en este caso será el fuego, su antónimo matérico, el operador simbólico que expresará la raíz fantásica y falsaria de la doble salvación de Maud (la propia y la del ser a su servicio). Como ya apuntaba, la enfermera se sume en una espiral autodestructiva que incluso se traduce en emanaciones alucinatorias en las que el cielo o las bebidas se alteran en forma de hélice apocalíptica. Antes de ello hemos visto cómo su envidia se acrecienta a causa de conocer a la sanitaria que la había sustituido y, sobre todo, el tono con el que desprecia a la moribunda Amanda.

Asimismo, para suturar su reconversión, la mujer se ha reconciliado con una antigua amiga y compañera de trabajo que rehuyó. Es más, podríamos decir que este encuentro es el acicate que la devuelve a su proceso de santificación-salvación, puesto que en un momento de trance sonrío y hasta casi absuelve y perdona a su compañera. Esto es, Glass ha narrado un descenso a y huida de los infiernos que reconcilia a la sanitaria con Dios y le hace retomar el camino del que había sido expulsada. Para significar visualmente su recuperación



mística, la directora va a conjugar en un mismo plano una dialéctica incompatible, donde la literalidad de los elementos plásticos y fílmicos no casa con el sentido que se revelará en el último plano del filme. Veamos a continuación de qué modo se resuelve este punto decisivo del relato.

El cambio de actitud escéptica a creer de nuevo, el cual tiene lugar en simultaneidad con la levitación (esto es, el grado máximo extático), se corona visualmente con un elemento que, a primera vista, otorga espectacularidad, pero más tarde se descubrirá como un adorno de cariz negativo. Me refiero a los fuegos artificiales que se atisban al otro lado de la ventana de su habitación (Figura 15). Este espectáculo de pólvora y luces se opone y se emparenta con el fuego real. En ese sentido, este tratamiento simbólico entronca con una serie de acciones en las que Maud quema su ropa o utiliza un mechero compulsivamente, como si entrenase su movimiento final. Ese es el fuego de verdad, el que quema, no el que embellece el cielo nocturno y decora su elevación sobrenatural. Por consiguiente, el principio temático fundamental se consuma formalmente en un régimen paradójico, abortado. Aunque Maud se erige definitiva, espiritual y literalmente, este milagro se recorta sobre un fondo de artificiosidad que determina el destino último del discurso del film y, por ende, de su protagonista.

Ya hemos observado que Maud ha cumplido su primera ascensión, a saber, la levitación extática de su cuerpo. Por tanto, ahora es el momento de analizar la subida final, su retorno a la mansión de Amanda y lo que allí ocurre. Ataviada con ropa de cama, como si fuese una túnica típica de las imágenes de vírgenes o santos de la antigüedad, y un rosario colgado del cuello, Maud visita, de noche, a su criatura salvada. Allí encuentra a una Amanda en



Figura 15. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)

un estado físico deplorable, conectada a oxígeno y postrada en la cama. En un primer momento, el diálogo es liviano y pacífico: la enferma le pide perdón por no haber sido amable con ella. Por su parte, la enfermera le explica que ha acudido para terminar su misión, otorgarle la extremaunción y salvar su alma antes de que su cuerpo se autodestruya. La unge, no con óleo, sino con acetona, producto químico que vemos cómo prepara antes de ir a la casa. La medicina se abandona por completo, ni siquiera pasamos de la curación reglada a la religión, sino directamente al asesinato. Aquí se produce la modulación significativa que el relato viene arrastrando: el agua se funde con el fuego en ese líquido ácido que quema la frente de Amanda. De nuevo: los síntomas y dolores físicos se transmutan, se transubstancian en males diabólicos. Otro ejemplo, a mayor abundamiento, que trastoca tanto el aspecto fantástico del filme como la carga esotérica de la empresa de Maud.

No obstante, la conversación deriva en la dolorosa verdad confesada por Amanda: en ningún momento compartió con ella sensación mística alguna; todo era una mentira piadosa, una estrategia de autoengaño frente a la muerte inminente. Para más inri de la sanitaria, Amanda le espeta que Dios no existe, que ellas están solas en esa habitación (hurga en la herida al opinar que Maud está tan sola en la vida que se cobija en una fe vacua, al aludir, claro está, a un trastorno psicológico). A estas alturas resulta harto complejo dirimir si la revelación previa al ataque monstruoso es real o también proviene de la imaginación de Maud, porque la transformación maligna de Amanda significa que Dios no existe, pero sí el Diablo. Sea como fuere, la pretendida santa toma esa información como un ataque diabólico. Y al final, el delirio de la joven identifica a Amanda con la posesión infernal, toda vez que esta última le ataca con una fuerza inusitada para un humano en su condición. Subrayo una vez más la argumentación que sostengo: aunque el aspecto desencajado, la voz gutural y la caracterización deforme dirigen la atención del espectador a creer en lo sobrenatural, unos minutos después se sabrá que este episodio demoníaco es producto de su imaginación.

#### 4.4. *La fantasía en llamas*

Maud consigue matar a la «poseída» Amanda clavándole con violencia unas tijeras en el pecho. Sale de la casona ensangrentada y extasiada, tanto que da la impresión de que su desplazamiento se realiza sobre raíles, como si finalmente hubiese adquirido el poder de volar, en preparación para su ascensión. La locura máxima se explicita después de matar a un segundo paciente



en el intento de salvarle: al errar insistentemente en la salvación del otro, termina por creer que la segunda muerte ha sido una victoria, una salvación que, de paso, le santifica y cumple con el plan divino.

En los últimos instantes, santa Maud vuelve a su insalubre hogar y hace los preparativos para subir al cielo. Por eso le crecen unas radiantes alas, para ascender. A nadie escapará que esas alas de luz, no de carne o plumas, no son ni mucho menos realistas o naturalistas. Quiere decirse con esto que también esas alas ilusorias, traslúcidas, generadas por ordenador, abundan en la caracterización falsaria de la santificación de Maud. La antaño enfermera y ya santa alada se dirige a la playa cargada con bidones de acetona y su compulsivo mechero. Téngase en cuenta que el delirio de Maud es tal que le provoca una ceguera notoria: sigue pensando que el líquido químico es el agua bendita que la ungirá de luz y convertirá en una luz radiante que suba al cielo. Sin embargo, como venimos incidiendo a lo largo de todo el texto, el último plano del filme neutraliza el aspecto sobrenatural y fantástico.

El cielo se abre por última ocasión en forma de espiral, accidente atmosférico por el cual sabemos que las espirales acuáticas y celestiales, desde el punto de vista de Maud, no eran una turbación, sino un portal de acceso al cielo. De espaldas al mar, Maud se detiene en medio del arenal, donde se arremolina un pequeño grupo de viandantes mientras vierte sobre su cabeza la acetona. En un cerrado primer plano, la santa los observa de un lado a otro, capta su atención antes de la conversión definitiva. El montaje retoma el plano general anterior y vemos cómo el número de ciudadanos ha aumentado, y permanecen hieráticos, como si estuviesen presenciando un milagro. Entonces Maud, con un encuadre cercano idéntico al anterior, echa la vista al cielo, cierra los ojos y dice «gogoniant duw», «gloria a Dios» en galés<sup>4</sup> (Figura 16). Acciona el encendedor y su cuerpo se ilumina con unas tenues, blanquecinas y ralentizadas llamas. La cámara enfoca su rostro deslumbrado, sacudido por la transverberación mística en su plenitud, y notamos que ya le han surgido las alas. Una etérea a la par que siniestra música puntúa el asombroso suceso. Seguidamente, el eje salta para enmarcar a unos paisanos que se han convertido en adoradores de su santidad, ya que todos se arrodillan ante ella con los brazos abiertos, en un gesto de rendición y recepción (Figura 17). Esta será la postrera imagen donde coincidirán el agua (del mar) y el fuego (del cuerpo).

4 Recuérdese a tal efecto lo expuesto al final del apartado 4.2 acerca de que el Dios que «dialoga» con Maud habla en galés, idioma materno de la actriz Morfydd Clark, quien también interpreta vocalmente esa voz divina. Es decir, que sus últimas palabras (no en inglés) confirman que aquella noche en su habitación Maud hablaba consigo misma.

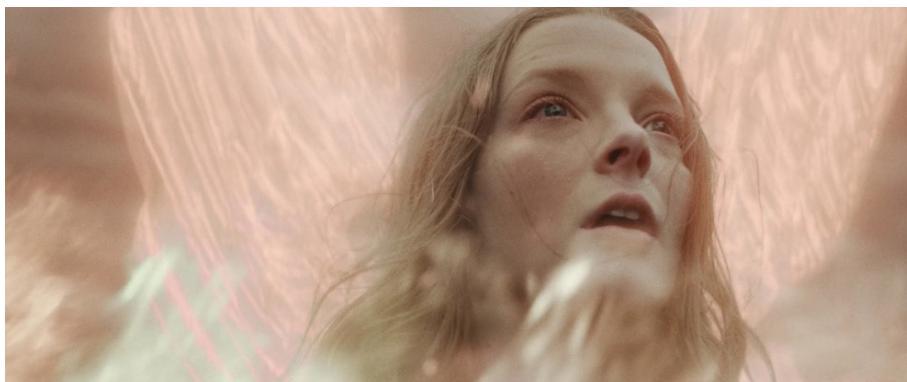


Figura 16. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)



Figura 17. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)

Para cerrar el relato, Glass recupera el primer plano de un rostro por fin sonriente, con los ojos vidriosos, de una Maud que ha acometido, después de todo, el plan de Dios. Ha «salvado» a Amanda, se ha «santificado» y, ulteriormente, se ha «salvado» a sí misma al «superar» el trauma de la primera muerte de la paciente. El entrecomillado previo corresponde a la puesta en entredicho de esas situaciones o, mejor dicho, a la ablación de las mismas: este plano luminoso y glorioso (Figura 18), con predominio de tonos blancos y un sonido celestial, muta, por corte neto, en una imagen ennegrecida y un ambiente sonoro abrasados por las llamaradas de la acetona inflamable (Figura 19). Esta operación de montaje hace que la obra de Maud se desmorone por completo; ya no hay agua bendita, no queda sino el fuego real que consume y calcina la carne de Maud. Toda su fe no fue más que una canalización autodefensiva del trauma médico y de la soledad y el rechazo social.



Figura 18. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)



Figura 19. *Saint Maud* (Rose Glass, 2019)

#### A MODO DE CONCLUSIÓN: EL FUEGO DE LA VERDAD

A guisa de conclusión, podemos sostener que *Saint Maud* es un botón de muestra de cómo el cine fantástico de terror se ha valido de la religión y de la enfermedad mental para explorar una amplia panoplia de temas y preocupaciones a lo largo de su historia. En el filme de Glass, las temáticas tratadas se exploran de una forma particularmente crítica y cínica, al plantear una reflexión sustancial en torno a la correlación entre la religión, el aislamiento y la ansiedad social, y las enfermedades psíquicas y físicas. Como hemos visto, la directora opta por lo sobrenatural y utiliza diversos tropos del horror fantástico para explorar esa vinculación, para después negar todo atisbo de misticismo o divinidad a través de una resolución en puridad racional y médica. Al

hacerlo, la película cuestiona la naturaleza de la fe y su relación con la realidad, y plantea preguntas importantes y pertinentes sobre la salud mental y la espiritualidad en las culturas y las sociedades contemporáneas.

A ese respecto, el ambiente social quema figuradamente a Maud, y ella se quema a sí misma literalmente, por no haber podido encajar en ese hábitat comunitario donde Dios no existe. O al menos solo lo hace en la mente y en los pensamientos enajenados de ciertos individuos. Maud es una enferma mental que asesina y después se suicida por mandato de Dios. A Maud le pasa lo contrario que a muchos pacientes de los estudios mencionados en el marco teórico: la religión no le ayuda a superar su trauma, sino que acentúa su malestar y sus problemas psíquicos. Y, por si no fuera suficiente, intenta convencer a una enferma física de que ese delirio espiritual también le puede hacer bien a ella.

Por suturar con las palabras de Cardona: «un argumento basado en la experiencia personal solo puede convencer a aquellos que han experimentado la aparición o escuchado las voces; pero para los demás es la que tiene menos credibilidad, principalmente por posibles implicaciones psicológicas o psiquiátricas» (2016: 4). Esos «demás» son los espectadores que, en primera instancia, asisten crédulos a una vida que se quiere mística y metafísica. Finalmente, el fuego revela que la de Maud era una malograda existencia material.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASTUDILLO, Wilson, y Carmen MENDINUETA (2006): *Cine y medicina en el final de la vida*, Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos, San Sebastián.
- BODEL, Remo (2002): *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, trad. Josefa Linares de la Puerta, Cátedra, Madrid.
- CARDONA, Jairo Alberto (2016): «La religión como enfermedad mental», *Reflexiones Marginales*, núm. 34, pp. 2-22.
- CHURCH, David (2021): *Post-Horror: Art, Genre, and Cultural Elevation*, Edinburgh University Press, Edimburgo.
- COWAN, Douglas E. (2023): «Cinema and Religion: The Horror Genre», en Elizabeth Ray Coody, Dan W. Clanton Jr. y Terry Ray Clark (eds.), *Understanding Religion and Popular Culture*, Routledge, Nueva York, pp. 139-155.
- DAVE, Paul (2011): «Tragedy, Ethics and History in Contemporary British Social Realist Film», en David Tucker (ed.), *British Social Realism in the Arts since 1940*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 17-57.
- ENRÍQUEZ, Damián, María Elisa IRARRÁZAVAL y Paulina NÚÑEZ (2011): «La espiritualidad en el paciente oncológico», *Ajayu*, vol. 10, núm. 5, pp. 84-100.
- GARCÍA MASSAGUÉ, Mónica (2022): «Las mujeres Sí hacen género», en Mónica García

- Massagué (ed.), *WomanInFan. Topografía del género fantástico dirigido por mujeres*, Hermenaute, Barcelona, pp. 9-15.
- GLASS, Rose (2019): *Saint Maud*, A24, Reino Unido.
- FRIEDKIN, William (1973): *The Exorcist*, Warner Bros., Estados Unidos.
- GONZÁLEZ VALDÉS, Teresa L. (2004): «Las creencias religiosas y su relación con el proceso salud-enfermedad», *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, vol. 7, núm. 2, pp. 19-29.
- GROTEIN, James S. (1983): *Identificación proyectiva y escisión*, trad. Stella B. Abreu, Gedisa, Barcelona.
- GUASP, Mar, Helena ARIÑO y Josep DALMAU (2018): «Encefalitis autoinmunes», *Revista de Neurología*, núm. 66, supl. 2, pp. 1-6.
- HARRIS, Amy (2022): «Exploring the Gendered Experience of Horror Filmmaking in Britain», en Victoria McCollum y Aislínn Clark (eds.), *Bloody Women*, Leigh University Press, Bethlehem, pp. 97-115.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra (2022): «Women's Filmmaking and the Male-Centered Horror Film», en Victoria McCollum y Aislínn Clark (eds.), *Bloody Women*, Leigh University Press, Bethlehem, pp. 39-53.
- KANT, Immanuel (2010): *Antropología en sentido pragmático*, trad. José Gaos, Alianza Editorial, Madrid.
- KOVACSICS, Violeta (2022): «Maternidades subversivas y cuerpos mutantes: algunas temáticas en el cine fantástico y de terror hecho por mujeres», en Mónica García Massagué (ed.), *WomanInFan. Topografía del género fantástico dirigido por mujeres*, Hermenaute, Barcelona, pp. 143-157.
- MARZABAL, Iñigo (2008): «La compasión en el cine: entre sentimiento y virtud», *Revista Medicina y Cine*, núm. 4, pp. 47-57.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1997): *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Ediciones Península, Barcelona.
- PEIRSE, Alison (2020): «Women Make (Write, Produce, Direct, Shoot, Edit, and Analyze) Horror», en Alison Peirse (ed.), *Women Make Horror*, Rutgers University Press, New Brunswick, pp. 1-24.
- QUICENO, Japcy Margarita, y Stefano VINACCIA (2009): «La salud en el marco de la psicología de la religión y la espiritualidad», *Revista Diversitas*, vol. 5, núm. 2, pp. 321-336.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RODRÍGUEZ ROSSI, Rubén (2008): «La investigación de las relaciones entre religión y procesos de salud-enfermedad: abordajes y algunos resultados empíricos», *Investigación en Salud*, núm. 1, pp. 51-57.
- SÁDABA, Javier (2016): *La religión al descubierto*, Herder, Barcelona.
- SALGADO, Ana (2014): «Revisión de estudios empíricos sobre el impacto de la religión, religiosidad y espiritualidad como factores protectores», *Propósitos y Representaciones*, vol. 2, núm. 1, pp. 121-159. <http://dx.doi.org/10.20511/pyr2014.v2n1.55>
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio (2004): *Estrategias de guion cinematográfico*, Ariel, Barcelona.

- STONE, Bryan (2001): «The Santification of Fear: Images of the Religious in Horror Films», *Journal of Religion and Film*, vol. 5, núm. 2, pp. 1-32.
- WILLIAMS, Mike (2020): «The gospel of Rose Glass», *Sight and Sound*, vol. 30, núm. 9, pp. 26-30.
- WOOD, Robin (2018): *On the horror film*, Wayne State University Press, Detroit.
- ŽIŽEK, Slavoj (2011): *El acoso de las fantasías*, trad. Francisco López Martín, Akal, Madrid.
- ZUMALDE, Imanol (2006): *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*, Servicio Editorial UPV/EHU, Bilbao.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2016): *La mirada cercana*, Shangrila, Santander.