

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Las Voces y el Cine Invisible

Joaquim Cantalozella Planas & Marta Negre Busó ¹

1) Departamento de Pintura. Universitat de Barcelona, España.

Date of publication: October 3rd, 2013

To cite this article: Cantalozella Planas, J., Negre Busó, M. (2013). Las Voces y el Cine Invisible. *BRAC - Barcelona Research Art Creation*, 1(2), 203-227. doi: 10.4471/brac.2013.09

To link this article: <http://dx.doi.org/10.4471/brac.2013.09>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to Creative Commons Non-Commercial and Non-Derivative License.

The Voices and the Invisible Cinema

Joaquim Cantalozella Planas & Marta Negre Busó
Universitat de Barcelona

Abstract

The eccentric, controversial figure of João César Monteiro and certain biographical episodes of mental instability are often reflected in his highly unconventional films. This article explores the more irrational facet of the auteur and analyses the links between his work and disorders of the mind. It also addresses questions related to both psychiatry and film, and places the work of the director within the context of the difficulties cinema has encountered in seeking to represent madness. The article finishes with a study of *Branca de neve* (Snow White) a key work in his oeuvre, in an attempt at charting the development of the themes discussed above, from a perspective that steps away from conventional cinema and which is more closely linked to the experimental nature of contemporary art.

Keywords: Cinema, psychiatry, Monteiro, Walser, outsider, contemporary art.

Las Voces y el Cine Invisible

Joaquim Cantalozella Planas & Marta Negre Busó
Universitat de Barcelona

Resumen

La excéntrica y provocadora personalidad de João César Monteiro, así como ciertos episodios biográficos relacionados con desequilibrios mentales, quedan reflejados, a menudo, en sus poco convencionales filmes. El presente artículo es una aproximación a la faceta más irracional del autor, y plantea un análisis de los vínculos entre su obra y los trastornos de la razón. También se abordan aspectos relacionados con la psiquiatría y el cine, y se contextualiza la obra del director dentro de la problemática de la representación de la locura en el ámbito cinematográfico. Finalmente se estudia *Branca de neve*, película clave dentro de su producción, para ver cómo se desarrollan los temas anteriormente abordados, desde una perspectiva que se aleja del cine convencional y que se vincula a propuestas experimentales propias del arte contemporáneo.

Palabras claves: Cine, psiquiatría, Monteiro, Walser, outsider, arte contemporáneo.

Locura certificada

João César Monteiro fue un cineasta polémico tanto por su obra como por su personalidad. Su cine bebió de fuentes tan diversas como la cultura popular, la antropología, la literatura, la filosofía, el cine de autor o el erotismo, por citar solo algunas de las más recurrentes. El carácter arisco, provocador y a veces impulsivo e iracundo le proporcionó una fama de hombre intratable y de *enfant terrible*. En Portugal, su país natal, provocó todo tipo de recelos y el arrinconamiento de la industria cinematográfica. Esta fama venía precedida por periodos de su vida en que la bohemia, la precariedad, el alcoholismo y los arrebatos públicos le convirtieron en un personaje peculiar e inclasificable. A todo ello cabría añadir el efecto que causó su transgresora producción cinematográfica y escrita. Otro episodio que, sin duda, ayudaría a fijar esta imagen fue el internamiento en un hospital psiquiátrico. Cierto es que Monteiro no fomentó ni divulgó una imagen propia ligada a este hecho, rehuendo casi siempre hablar de ello, pero creemos que proporciona uno de los puntos de partida para la comprensión de su obra, puesto que la locura y lo que Erving Goffman llamó “instituciones totales” son lugares comunes de su imaginario. Su amigo Víctor Silva Tavares consideraba que esta reclusión se debía a las presiones y restricciones sociales que sufrió el director, y criticaba la manera en que la sociedad gestiona y entiende la locura:

Le fou est juste le miroir d'une société, elle, paranoïaque. Une société qui voit dans le fou le miroir de sa propre paranoïa, et ce pourquoi elle le cache. Quand on met le fou à l'asile, c'est la même chose que mettre le voleur en prison. C'est tourniquet par lequel on expulse l'autre, par lequel on l'entrave.¹

Como se verá, estas críticas coinciden con el debate, público y especializado, en torno a las prácticas psiquiátricas, concretamente en lo que refiere a la función de las instituciones de internamiento. Volviendo al caso de Monteiro, al parecer, la causa que provocó la crisis fue una ruptura amorosa que, en su texto autobiográfico *A minha certidão* (1974), llamó “fiebres” (Monteiro, 2005, p. 58). Un *amour fou* que lo

desestabilizó psíquicamente, en sus propias palabras “por el amor de esta chicha terminé loco” (Rocha, 2005, p. 110). Con esta mujer había grabado, años atrás, una película cuyos fragmentos servirían para dar inicio a *Quem Espera por sapatos de difunto morre descalzo* (1970) y que, en cierto modo, vertebra el hilo argumental del filme, tal y como se analizará más adelante. El paso por el manicomio, donde recibió tratamiento a base de electroshocks, lo convirtió tal y como él mismo dijo en un “loco certificado” (Rocha, 2005, p. 108). La evidente ironía que escondían estas palabras le permitía construir un personaje que funcionaba al margen de las convenciones sociales, jugando a hacerse el loco cuando más le convenía; para él estas fiebres eran un subterfugio. De hecho, la relación de Monteiro con la locura es ambigua, los episodios autobiográficos no parecen ser más que una anécdota dentro de su vida y la circunstancia de que no soportase a los locos (Gil, 2005, p. 97) dan evidencias del relativo interés que tenía por este mundo. También es cierto que las alusiones a la locura dentro de su obra son tan abundantes que acaban por constituir un cuerpo temático significativo.

El objetivo de este artículo es, pues, mostrar las claves de esta relación, tomando en consideración la figura de las instituciones, y ver cómo se valía de la impronta cultural de ambas, sus implicaciones y connotaciones, para entretejer significados que perfilarían un mundo tan singular y personal como es su cine. Con este fin y antes de pasar al análisis de la obra de Monteiro, intentaremos esbozar un marco general para inscribir la relación entre el cine y la psiquiatría.

Cine y psiquiatría

Durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX, desde ámbitos tan distintos como la sociología, la filosofía, el periodismo, el cine o la misma psiquiatría, se han criticado y cuestionado los saberes y las prácticas llevadas a cabo por los psiquiatras y psicoanalistas, poniendo especial énfasis en la función y gestión de las instituciones mentales. En este apartado queremos ver cómo el cine se ha apropiado de este pensamiento crítico y reformista, y ha contribuido a divulgarlo de forma más o menos acertada. Así mismo, pretendemos esbozar un marco conceptual donde inscribir la relación de João César Monteiro con toda

esa amplia y compleja temática.

Erving Goffman, sociólogo integrante de la segunda escuela de Chicago, a mediados de los años cincuenta realizó una serie de estudios dedicados a los internados. Hospicios, hospitales, cárceles, campos de trabajo y concentración, cuarteles, barcos, escuelas de internos, abadías, monasterios y conventos forman parte, a distintos niveles, de lo que llamó instituciones totales, cuya característica central es que dentro de ellas se desarrollan todos los ámbitos de la vida bajo la supervisión de una única autoridad (Goffman, 2009, p. 21). Realizó sus investigaciones en el Hospital St. Elisabeth de Washington, que era una institución de prestigio de la época. Sus estudios evidenciaron que los asilos psiquiátricos eran, junto con los penitenciarios, los que integraban las estructuras más rígidas y controladoras (es cierto que muchos de ellos también ejercían una función carcelaria, pero aun así no era pretexto para que en ciertos casos pudieran llegar a ser sumamente represivos y violentos). Después de la segunda guerra mundial se empezó a poner de relieve la desposesión de los derechos de los “alienados”, a la vez que se denunciaron las terribles condiciones a las que muchos de ellos estaban sometidos. No es de extrañar que esto sucediera, pues durante el inicio del s. XX los abusos habían ido en aumento. Ejemplos relevantes los podemos encontrar en los programas de esterilización obligatoria implementados durante los años cuarenta en la mayoría de estados norteamericanos (Scull, 2013. pp. 95-98). Se trataba de prácticas que conocieron su vertiente más inhumana con el régimen nazi, durante cuyo mandato se puso en marcha el “Programa T-4” exterminando a entre 200.000 y 250.000 pacientes en menos de cinco años. Se podrían añadir, también, las polémicas lobotomías promovidas por el premio Nobel Edgar Moniz y los psiquiatras americanos Walter Freeman y James Watts, que pasaron de ser un sistema de curación novedoso y aceptado a ser consideradas, en diez años, como prácticas inhumanas. Es pues justamente después del conflicto bélico cuando surgen algunos discursos importantes que intentan dar visibilidad a la imagen del alienado y, también de pasada, desestabilizar la psiquiatría. En Francia, Michel Foucault publicó su polémico libro *La historia de la locura en la época clásica* (1964), donde mostró la imagen de la locura que se había forjado durante los siglos XVII y XVIII. Destacó, entre otras cosas, que los dispositivos de poder —a partir de una concepción científica—

originan las representaciones y los discursos de la enfermedad y la locura. Con ellos se legitiman mecanismos, diagnósticos e instituciones que pueden acabar siendo destinadas al control, la coerción y la segregación del sujeto. Es decir, este aparato permitía que el individuo no solo sufriera las dolencias provocadas por su desorden cerebral, sino que además se viera perjudicado por unas biopolíticas que lo sometían a un estado de excepción —reglamentado por poderes constituyentes— que vulneraba y ponía en suspensión todos sus derechos básicos. Foucault localizaba el origen represivo de la locura y su posterior institucionalización en el siglo XVII, lo que dejaba entrever una dura crítica al racionalismo y, por extensión, al inicio de la era moderna. Según este autor, la sociedad disciplinaria surgía bajo la promesa de libertad del racionalismo, y con ello, siguiendo a Nietzsche, instauraba la duda dentro del proyecto del Siglo de las Luces. De forma colateral, esta crítica al racionalismo implicaba cierta visión idealizada de la vida en la época premoderna. Con todo, las tesis de Foucault supusieron un golpe fatal al saber psiquiátrico moderno con la denuncia de las ilusiones del humanismo y la noción de “progreso” (Roudinesco, 1993, p. 109). La celebridad que con el tiempo fue ganando el filósofo e historiador francés, hizo que sus ideas se consolidasen en la conciencia de la sociedad, pero también alentó a otros estudiosos a contrastar y verificar las fuentes en las que se basó. Los resultados obtenidos por algunos de ellos no fueron los imaginados, pues alertaban de que muchas de las referencias utilizadas eran desfasadas, incompletas o erróneas, concluyendo que las afirmaciones de Foucault eran en buena medida exageradas, e incluso, descabelladas (Scull, 2008), además de simplistas y generalizadoras (Porter, 2002, p. 97). Muchas críticas se han centrado en cómo Foucault proyectaba una atractiva imagen de la figura del loco, argumentada en el poder creativo inherente de la irracionalidad. Se ha visto al filósofo francés como uno más dentro de una corriente, cada vez más frecuente en Occidente, que ensalzaba las virtudes de la locura, siguiendo unos criterios más fundados en la estética que en la ética. En este sentido, pese a su extensión creemos oportuno introducir la cita entera de Juan José Sebreli, puesto que resume perfectamente las principales objeciones al pensamiento foucaultiano:

El romanticismo primero, y luego el surrealismo y los postestructuralistas, en especial Foucault, difundieron la idea de locura como un estado de plenitud. La influencia nietzscheana los llevaba a pensarla como un estado de plenitud, como la lucha de los instintos dionisiacos contra la opresión de la racionalidad apolínea. Por el contrario, ajeno a esas febriles teorizaciones, el loco vive atormentado por el miedo y por la angustia. Lejos de liberar sus instintos o representar una contestación a la sociedad establecida, el loco, al igual que el hombre primitivo, suele ser prisionero del sentimiento de culpa que deriva de la imaginaria violación de los tabúes. La locura es un sufrimiento tan intenso que clama por la curación y desautoriza su idealización. Los poetas y los filósofos, con su exaltación lírico-metafísica de la locura, fueron manipuladores de los sufrientes, más peligrosos que la psiquiatría que denunciaban.²

Después de las reivindicaciones del mayo del sesenta y ocho, las tendencias que negaban el modelo psiquiátrico vigente empezaron a cobrar relevancia dentro del panorama social. La principal fue la llamada antipsiquiatría, que agrupaba a psiquiatras y psicólogos de procedencias distintas que no siempre se mostraban a gusto bajo dicha etiqueta. Esta corriente, al igual que muchos de sus protagonistas, sigue siendo polémica y actualmente denostada, pero la repercusión social, sobre todo en los ámbitos de izquierdas, fue lo suficientemente importante como para que su influencia se viera en distintos ámbitos de la sociedad. Entre otras manifestaciones, se podrían mencionar proyectos artísticos que, partiendo de premisas que cuestionaban el proceder de los asilos psiquiátricos, contribuyeron de forma notable a la configuración de la imagen y la opinión pública de la psiquiatría. Los psiquiatras iniciadores provenían y operaban en varios lugares: en Inglaterra trabajaron David Cooper y Ronald D. Laing, en Italia Franco Basaglia y en Estados Unidos Thomas Szasz, pese que este último rehusaría su vinculación con el movimiento. Todos ellos desarrollaron experiencias que iban en contra de las concepciones psiquiátricas establecidas, del encierro de los enfermos mentales, de la medicación o de las relaciones de jerarquía entre médico y paciente. Los métodos poco ortodoxos que utilizaron dieron sus frutos en casos como el de

Mary Barnes, que al parecer padecía una esquizofrenia incurable, y a la que Ronald D. Laing intentó, con éxito, devolver a la sociedad. El caso fue célebre porque años después Barnes acabaría convirtiéndose en una pintora reconocida. Otros episodios parecidos, tal vez no tan llamativos, permitieron que estas ideas se expandieran por todo Occidente, socavando por enésima vez los cimientos de la ciencia psiquiátrica. Entre los logros que se les puede atribuir, cabría destacar el hecho de haber situado un debate, que permanecía invisible, en la esfera pública. Más allá de los aciertos y errores de todos estos autores, lo que queremos resaltar son las distintas maneras en que se pone en tela de juicio las parcelas de control, el poder y el abuso que se escondían en ciertas prácticas psiquiátricas y centros de internamiento. La incidencia de estas denuncias en la sociedad estuvo acompañada de un creciente interés del mundo del cine hacia la psiquiatría, sobre todo en la figura del loco y en la institución. El médico psiquiatra también fue tomando relevancia, en especial el psicoanalista al que Hollywood le confirió un atractivo *glamour*. Lo que nos interesa aquí es dibujar el contexto en el que se inserta una producción artística que gira en torno a estas temáticas y realidades. Queremos mencionar, ni que sea brevemente, algunas de las producciones cinematográficas que partieron de dichos presupuestos y contribuyeron, en parte, a la denuncia y rectificación de las prácticas médicas. También debe resaltarse que, en muchos casos, ayudaron a difundir tópicos y visiones poco apropiadas. Todo ello con la finalidad de ofrecer un marco que ayude a ubicar las similitudes y diferencias de la aproximación a la locura por parte de João César Monteiro.

Como hemos señalado el cine tuvo un papel significativo en el momento de ofrecer una imagen sórdida de las prácticas psiquiátricas. De hecho esto no era nada nuevo, pues los precedentes se remontan a la novela romántica del siglo XIX con títulos como *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, las pinturas de Francisco Goya o las terribles historias surgidas del hospital de Bethlem (Londres). Las críticas que se leían en las películas, estuvieran más o menos fundamentadas, jugaron un importante papel en la construcción de un imaginario estético, que situaría la locura y su gestión en un plano propio del cine de terror. Además, hay que tener en cuenta que buena parte de las producciones que provenían de Hollywood estaban muy influenciadas por el

psicoanálisis freudiano, que durante buena parte del s. XX tuvo mucha aceptación en los Estados Unidos, lo que confería una visión muy concreta sobre los procedimientos psiquiátricos que se alejaban de la psicología dinámica. En muchos casos los argumentos cinematográficos se centraban en el análisis del inconsciente del enfermo, fuera este víctima o agresor, buscando en él las causas de su comportamiento y posibles traumas. También se dibujaban, no obstante, las instituciones psiquiátricas como lugares de coerción en las que una vez se había entrado era casi imposible salir. Son muchas las películas que abordan el tema de la locura y su confinamiento, y que principalmente se pueden dividir en dos grupos: las que presentan al enfermo mental recurriendo a tópicos para así ponerlos al servicio del guión; y aquellas que, comprometidas con el problema, han intentando contribuir con sus críticas, para así repercutir en la revaloración de la condición del enfermo dentro del tejido social. De las películas producidas en Hollywood que podríamos situar en el primer grupo destacamos *Bedlam* (1946) de Mark Robson, *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock o la reciente *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese. En el segundo grupo entrarían producciones como *The Snake pit* (1941) de Anatole Litvak, *Suddenly, Last Summer* (1959) de Joseph L. Mankiewicz, *Shock Corridor* (1963) de Samuel Fuller o *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) de Milos Forman. Es interesante releer lo que el propio Monteiro escribió de *Suddenly, Last Summer*: “O mundo de Mankiewicz é um mundo de loucura ou de vítimas suas. Mas a loucura existe. Existe quotidianamente na desagregação do homem de hoje. A presença de manhã não é para nós; nem a de uns deuses dourados...” (Monteiro, 2005, p. 80). Las películas mencionadas y muchas más colaboraron, en mayor o menor medida, en la construcción de la imagen del sujeto alienado en los hospitales, así como en divulgar una visión del médico psiquiatra, conservador y tradicional, capaz de reducir la personalidad de sus pacientes a las exigencias de la sociedad (Solà, 2006, p. 39). Una vertiente mucho más radical y realista fue proporcionada por documentales como *Titicut Follies* (1967) de Frederick Wiseman, o *San Clemente* (1980) y *Urgences* (1987) de Raymond Depardon. Estas películas son claros ejemplos de cómo se puede poner el dedo en la llaga mostrando abusos y las pésimas condiciones a las que eran sometidos los internados. El crudo realismo en que fueron filmadas daba

muestras sobrecogedoras, verdaderamente difíciles de ignorar.

Las películas nombradas son algunos ejemplos del amplio catálogo cinematográfico de la relación entre cine y psiquiatría. Son producciones internacionales que gracias a su gran difusión e impacto social permiten dibujar un contexto conceptual o temático. El cine de Monteiro se podría inscribir en este debate, si bien formal y estilísticamente configura unas directrices propias. Mucho más cerca quedaría la película *Jaime* (1974) de António Reis, tal vez el precedente más claro dentro del cine portugués y de la cual Monteiro escribió una crítica en la que la definía como:

um dos mais belos filmes da história do cinema ou, se preferem: uma etapa decisiva e original do cinema moderno, obrigatório ponto de passagem para quem, neste ou noutro país, quiser continuar a prática de um certo cinema, o cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência.³

Jaime es un medio metraje dedicado a la vida de Jaime Fernandes, campesino que a los treinta y ocho años fue internado en el hospital Miguel Bombarda, donde fallecería a la edad de sesenta y nueve años. Durante su vida en el hospital, y una vez cumplidos los sesenta años, empezó a realizar una serie de dibujos y escritos que lo convirtieron en una figura clave del arte alienado portugués. La película fue rodada en ese famoso edificio, el mismo donde Monteiro filmaría *Recordações da casa amarela* (1989). Ese centro psiquiátrico es célebre por su pabellón de seguridad en forma de panóptico, diseñado por José María Nepomuceno siguiendo las coordenadas de Jeremy Bentham: un modelo no sólo de prisión sino también pensado para cualquier tipo de institución total, un mecanismo para que el poder de la institución cobre máxima fuerza, “un esquema formal para la constitución de un poder individualizador y un saber sobre los individuos” (Foucault, 2005, p. 89). Cabe decir que, hoy en día, el Hospital Miguel Bombarda ha perdido su función originaria y se ha convertido en un museo que exhibe la historia de la institución y una colección de arte *outsider*.

La película de Reis es de corte experimental y, por la manera de

presentar el espacio psiquiátrico y a sus habitantes, podemos decir que también es de denuncia. Es preciso hacer notar el carácter onírico de todo el filme, tanto por sus imágenes sumamente enigmáticas, como por los dibujos y textos de Jaime Fernandes, o por la inquietante música de Stockhausen que de vez en cuando ocupa el espacio sonoro (como se verá Monteiro recurrirá a las partituras de este compositor en algunas de sus películas). Así mismo queremos resaltar un detalle singular: hacia la mitad del metraje hay un plano, fotografiado en un acentuado claroscuro, donde se puede ver un paraguas abierto en medio de una sala. Esta misma composición y posición del paraguas la encontramos en la escena de *Le bassin de J. W.* (1997) de Monteiro, en la que João de Deus se halla escondido debajo del paraguas en frente del puerto marítimo. Las dos escenas guardan evidentes parecidos formales y compositivos, pese a que la de Reis es sombría y la de Monteiro cuenta con la radiante luz de Lisboa. Se puede medir el efecto que le causó la cinta si se tiene en cuenta que Monteiro aún tenía la película en la cabeza veinte y tres años después de haberla visto.

Cerrar fisuras

Hasta el momento hemos expuesto algún aspecto biográfico que relaciona la vida de Monteiro con la locura. Hemos intentado también ofrecer un breve repaso a los episodios más destacados de la historia reciente de la psiquiatría y mostrar de qué manera el cine se ha ocupado de ellos. Pasemos ahora a analizar las películas de Monteiro que más explícitamente abordan la temática de la locura, para ver cómo —lejos de querer construir una visión general— Monteiro utiliza la alienación mental con la finalidad de exhibir actitudes y opiniones que de otra manera no hubieran sido posibles, sin asumir riesgos personales.

Quem espera por sapatos de difunto morre descalzo (1972) fue la segunda película de Monteiro, pero la primera en la que aparecían elementos autobiográficos. Este medio metraje se rodó en 1970, justo después de haber salido del internamiento psiquiátrico. El filme empieza con las secuencias de una película antigua de 1965, que había sido parte de un proyecto frustrado por falta de dinero. En la cinta aparece su expareja, cuya relación con ella desencadenó las crisis que llevaría al

director a la reclusión psiquiátrica e incluso a recibir un *electroshock*. La recuperación de la cinta significa algo más que una revisión de un pasado cercano, parece más bien un intento de suturar heridas emocionales. *Quem espera* es una nueva escenificación del proyecto truncado. El personaje principal, Lívio, primer áter ego de Monteiro, es interpretado por Luís Miguel Cintra, pero doblado por Monteiro; y Paula Ferreira interpreta el papel de Mónica. Cuando empieza la verdadera película, después de los créditos, el negro inunda toda la sala con música de Anton Webern. Seguidamente empieza el drama, que a partir de un guión sumamente críptico repasa diferentes momentos autobiográficos. Es muy interesante la escena que reproduce milimétricamente la antigua discusión entre los dos amantes, la original era muda, pero la actual cuenta con un diálogo que acaba con estas palabras: “Mónica, Mónica, Mónica/ não me abandones/ disse ainda o fantasma antes de/ a luz o absorver/ completamente/ quem, a não ser vida/ tem o dom de tocar a vida?” donde se aprecia la importancia de la luz para describir los estados anímicos. La escena termina con el áter ego de Monteiro cubriéndose la cara con las manos, en sentido de desesperación. La fotografía se quema gradualmente virando al blanco con la consiguiente entrada de la música. Es importante señalar que tanto la presentación en negro, los virajes al blanco (luz), como el plano final fijo de un minuto y medio de la cara del actor son claros precedentes de los planteamientos que treinta años después se verán en *Branca de Neve* (2000).

El siguiente filme fue *Fragmentos de un Filme-Esmola/ A sagrada família* rodado entre 1972 y 1973, pero en el que siguió trabajando durante los cuatro años siguientes. En esta película de carácter experimental —que cuenta con textos de James Joyce, André Breton, Esquilo y Francis Ponge; y la música de Mozart y Stockhausen— abundan las referencias a la locura. En la primera escena de la película y a modo de presentación, aparece Monteiro levantando el dedo medio de la mano, haciendo la peñeta a la cámara. Este gesto puede entenderse como una declaración de principios y como un preludio de lo que a continuación va a seguir. El personaje principal, João Lucas, interpretado por João Perry, es otro áter ego de Monteiro, las escenas donde aparece se pueden dividir en dos tipos: aquellas en las que está en la cama y aquellas otras en las que está en cuclillas encima de una mesa

luciendo una careta de cerdo. En las primeras se ven diferentes acciones que van desde lamentos angustiosos a escenas amorosas y de coito con su pareja, pasando por juegos infantiles con su hija. La segunda tipología, que de hecho es un largo plano secuencia de más de diez minutos, es en nuestra opinión el nudo de la película, a parte de ser una de las escenas más perturbadoras de toda la producción de Monteiro. En ella se muestra la discusión entre dos parejas: João Lucas y su mujer, y los padres de ella. Mientras los cuatro hablan la hija del matrimonio va entrando y saliendo del plano con una cámara en la mano en acción de grabar. La postura de João Lucas destruye la lógica de una conversación familiar, de hecho funciona a modo de revulsivo de toda norma social. Mientras la hija permanece casi callada y la abuela muestra una actitud conciliadora, el abuelo, que es el único que se percata de la provocación, lo reprueba constantemente, hasta llegar a compararlo con un australopiteco y a decir que está loco. Estas últimas palabras rompen el silencio de João Lucas y salta de forma violenta encima del anciano, que termina por echarlo de la casa. Aunque sea una mera suposición no deja de ser factible hacer una analogía entre los arrebatos y la actitud del personaje ficticio con la del propio director.

Hay rastros de locura en el diálogo que parte de un texto de Breton, cuando el personaje declama a su mujer que “desea que sea locamente amada”, poco después ella le dispara y terminan los dos muertos tendidos en la cama. Una vez más se repite la tragedia entre dos amantes (téngase en cuenta lo reciente que aún estaba el episodio del internamiento de Monteiro). Otra referencia, quizás más sutil, es el tema musical de Stockhausen, dedicado al color rojo que suena mientras la mujer de João Lucas baila en estado de trance. El contraste de los coros que repiten, en distintos idiomas, la palabra rojo con la imagen en blanco y negro iluminada con un *flash* intermitente, crea una imagen visual alucinatoria y sumamente onírica.

El oficial aristocrático

Recordações da casa amarela (1989) es la primera película de la trilogía de João de Deus. El póster promocional incluye una pintura de George Grosz titulada *Johann der Frauenmörder* (1918) —la

traducción literal sería *Johann el asesino de mujeres*— y en ella se puede ver a un hombre cabizbajo vestido de negro huyendo y dejando atrás el cuerpo mutilado de una mujer desnuda. Esta pintura encaja perfectamente con el contenido y la forma de la película, tanto es así que se puede llegar a identificar el personaje pintado con el interpretado por Monteiro. La película está rodada a modo de comedia sórdida. Empieza con un significativo texto escrito sobre pantalla negra: “Na minha terra chamavam casa amarela à casa onde guardavam os presos, por vezes, quando brincávamos na rua, nós, crianças. Lançávamos olhares furtivos para as grandes grades escuras e silenciosas das janelas altas e, com o coração apertado, balbuciávamos: «coitadinhos!...»”. La casa amarilla no es precisamente una cárcel, sino un manicomio (Da Costa, 2004, p. 384), lugar donde habita João de Deus. En ella se desarrolla un periplo vital que se inicia con el reconocimiento de ciertas dolencias testiculares y deriva en delirios que lo llevarán a perpetrar una violación y finalmente a ser internado en el asilo Miguel Bombarda. Son muchos los aspectos que se cruzan en el camino: la religión, el sexo claramente identificado con el clarinete de la bella Julieta (Teresa Calado), los fetiches vouyerísticos, y finalmente la identificación con un oficial de caballería portugués, que no tarda en calificar de aristocrático. Esta identificación se basa en el teniente de la caballería austriaca Erich von Steuben, protagonista de la película *Blind Husbands* (1919), dirigida por Erich von Stroheim que, al igual que Monteiro, se pondrá en la piel del militar. El teniente von Steuben es un dandi mujeriego, algo mezquino, que intenta seducir a una mujer casada. El personaje hace gala de porte militar, presumiendo durante toda la película para dar al final muestras de mezquindad y cobardía. João de Deus tiene su fotografía colgada en la pared de su habitación, y en el preciso momento que, hacia la mitad de la película, la cámara enfoca el retrato, es cuando enloquece, viola a la chica, se viste de militar y se adentra en la locura. Es significativo que cuando João de Deus es registrado en la comisaría, uno de los objetos que se le requisan es una edición de la tragedia La muerte de *Empédocles* de Friedrich Hölderlin, poeta que pasó buena parte de su vida afectado por trastornos mentales.

También es notable la presencia de la madre en una de las secuencias. João de Deus hace una breve y fría visita a su madre, a la que encuentra fregando el suelo de la escalera, para pedirle algo de dinero. La escena

es relevante porque da pistas de lo que pudiera haber sido la relación con su madre verdadera, es decir distante. En el escrito autobiográfico *A minha certidão*, Monteiro relata la muerte de su padre y algunos aspectos de su carácter: “Tendo finalmente conseguido dissipar toda a fortuna na satisfação de brutais apetites, o meu garboso pai veio a falecer vitimado por cruel ataque cardíaco, deixando-me, perplexo e sem um chave, a coçar a cabeça.” (Monteiro, 2005, p.57). El texto parece poco fiable, pues alguna fuentes próximas al director contradicen lo dicho e insinúan que en realidad no falleció por un ataque al corazón sino por suicidio (Da Silva, 2004, p. 64). De su madre casi no existen referencias escritas, tan solo podemos reconstruir su imagen a partir de las tres veces que aparece en sus películas: en *Fragmentos de un Filme-Esmola* (1972), en *Recordações da casa amarela* y en *Vai e vem* (2002). Como se verá un poco más adelante, la figura materna se volverá a plantear en *Branca de neve* (2000), puesto que esta sí que fue una pieza clave en la vida de Robert Walser y, en el poema dramatizado, la relación entre hija y madrastra es el eje vertebral de la historia. Las relaciones entre madre e hijo permitirían hacer especulaciones desde el ámbito del psicoanálisis, entendemos, no obstante, que las lecturas que ofrecen tanto los filmes de Monteiro como los de Walser son suficientemente sugerentes como para que no queden restringidas a este ámbito. Léase su mención solo desde un punto de vista referencial, puesto que un análisis en profundidad escapa a las intenciones de este artículo.

João César Monteiro, en *Recordações da casa amarela* (1989), se refiere explícitamente al mundo de la locura: los delirios, la extravagancia y el despliegue de un comportamiento fuera de lo habitual son la norma. En muchas de sus películas él mismo encarna a diversos personajes que, a modo de dobles, le sirven para presentarse en estado de embriaguez, enfermo mental, mostrar su lado perverso e incluso la enfermedad terminal. En una entrevista realizada dos años después del rodaje de *Recordações*, explicaba de la siguiente manera cómo entendía los personajes que encarnaba: “Não é uma autobiografia no sentido exacto do termo. Penso que a personagem é uma espécie de duplo da minha pessoa. Um duplo um tanto ou quanto exagerado, tratado de uma forma hiperbólica” (Monteiro; Gili, 2004, p. 411). Desde este punto de vista destaca la escena rodada en el hospital Miguel Bombarda. Es

justamente allí donde João de Deus encuentra a Lívio (Luis Miguel Cintra) primer áter ego aparecido en *Quem Espera por sapatos de difunto morre descalzo*. Este encuentro permite trasladar el problema del doble, hasta ahora situado entre la realidad del director y la ficción encarnada por actores; para pasar a ser una superposición de personalidades que remiten a una misma figura, es decir, a João César Monteiro, y así enlazar tiempos y espacios distintos. El lugar donde esto sucede es un hospital psiquiátrico; el doble, una especie de miraje especular, surge de la irracionalidad cercada. Con este guiño temporal, Monteiro consigue trenzar sus películas convirtiéndolas en un continuo temático, donde las referencias y citas se entrecruzan para construir a partir de fragmentos algo similar a lo que es una experiencia vital. El cine se constituye como un poliedro de significados.

El cine invisible

El ciclo de João de Deus empieza con *Recordações*, y pese que estrictamente conforma una trilogía junto con *A comédia de Deus* (1995) y *As Bodas de Deus* (1998), se podría decir que todas las demás películas realizadas a partir de 1989 constituyen un cuerpo unitario coherente. Nos referimos a *O Último Mergulho* (1992), *Le Bassin de J. W.* (1997), *Branca de Neve* (2000) y *Vai e Vem* (2002), a la que, como se ha visto, se podría añadir *Quem Espera por sapatos de difunto morre descalzo* (1972), *Fragmentos de un Filme-Esmola/ A sagrada família* (1972) y prácticamente todos los cortos rodados a partir de 1989. La razón radica en el hecho de que todas estas películas son distintas maneras de elaborar autorretratos, mediante dobles y áter ego. Si bien la bohemia y las irreverencias están presentes en todo el ciclo —especialmente en *Le Bassin de J. W.*, rodada e interpretada en estado de embriaguez—, la locura no es el *leitmotiv* principal de todas ellas. El sexo y sus desviaciones son los aspectos más subversivos que aparecen en *O Último Mergulho*, *As Bodas de Deus* y *A comédia de Deus*, pudiéndose ofrecer una visión perversa e irracional de su tratamiento. Por otro lado *Vai e Vem* explora el lado más intimista y reflexivo del autor. No hemos querido detenernos en el análisis de dichos filmes, puesto que entendemos que el enfoque de este trabajo se dispersaría

demasiado. *Branca de Neve* es, sin duda, un caso distinto que apela directamente a los estados mentales. De todo este ciclo es la obra más crítica e inaccesible, y en la que el hecho autorreferencial es menos visible, excepto en la escena final, cosa que la convierte en una peculiaridad dentro del conjunto.

Schneewittchen (1902) es un poema dramatizado de juventud de Robert Walser, que continúa el cuento clásico de los hermanos Grimm allí donde ellos lo habían dejado. La historia empieza cuando Blancanieves rechaza casarse con el príncipe e intenta reconciliarse con su madrastra que, contradiciendo la versión de los Grimm, no está muerta. Publicado originariamente en 1902 en la revista *Dies Insel*, el texto fue incluido en una selección de poemas de 1909 con el título *Gedichte*, editada por Bruno Cassirer. Walter Benjamin veía en el poema un ejemplo de cómo se formulaba el proceso de curación de unos personajes “que llevan y tienen tras de sí la locura”; de él dijo que era “una de las obras más profundas de la literatura reciente” (Benjamin, 2010, pp. 333-334). La adaptación del texto por parte de Monteiro fue concebida como una acción radical que acabó transformándose en una experiencia que va más allá de lo puramente cinematográfico, ofreciendo un resultado sin equivalentes en el mundo del cine. Una acción filmica que parte de la negación de proyectar imágenes, es decir, de iluminar la pantalla, y que expone un texto que reconcilia a unos personajes antagónicos.

Branca de Neve invita a hacer una lectura que tenga en cuenta las circunstancias vitales de Monteiro. La película se enmarca en una situación de crisis creativa, manifestada en un encadenamiento de escollos que imposibilitan llevar a término los proyectos ideados. Los excesos que habían protagonizado el rodaje de *Le Basin de J. W.* en forma de repetidos episodios de mal genio y embriaguez, se convierten aquí en impotencia. En un principio se planeó una adaptación de *La Philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux* (1795) del marqués de Sade, obra en forma de diálogos que, como en *Schneewittchen* de Walser, tiene en la relación entre madre e hija el elemento central. Sade es una figura muy presente en el ciclo de João de Deus, ya sea por su carácter erótico y perverso, ya sea porque se le cita directamente. De hecho Sade, junto con Strindberg y Céline, es una de sus principales influencias. Se puede afirmar que *Branca de neve* (2000)

surge de la impotencia de filmar la obra del marqués. La solución a esta renuncia es adaptar el poema dramatizado de Walser, en el que se desarrollan algunos temas paralelos de manera menos cruel, pero más sensual y poética. En medio del rodaje de *Branca de Neve*, Monteiro empezó a plantear preguntas en torno al sentido y la función de las imágenes. Los resultados que estaba obteniendo no le gustaban, así como tampoco le satisfacía la actuación de los actores ni la propia idea de la que partía. El poema era extraordinario y su puesta en escena mediante imágenes en movimiento no iba a funcionar (Barroso, 2000). Dado que no quería hacer una ilustración decidió suprimir la imagen; de los actores solo permanecerían las voces, el cine quedaría a oscuras. Según contó él mismo en una entrevista fue después de pasar una noche en velo que acordó con el director de fotografía hacerlo de esta forma (Monteiro, 2000). Resulta curioso la manera como escenificó la obra, el primer paso fue registrar todos los diálogos en portugués, sin filmar; seguidamente los actores, que eran franceses, representaron la obra mediante la sincronía de labios. Este método hace que la banda sonora resultante sea una especie de simulacro en la que, mediante el montaje, se unen dos tiempos distintos: las palabras y el sonido ambiental. La drástica decisión de eliminar la imagen, parte, sin duda, de una serie de reflexiones estéticas radicales en torno a qué es y cómo se debe abordar la adaptación de una obra literaria al cine, pero cabe recordar también que surge de una situación personal complicada. Monteiro no intenta disimular su impotencia, de hecho mientras rodaba él mismo decía que no sabía nada sobre cine y que no se sentía capaz de hacerlo (Tavares, 2004, p. 87). La opción por la que se decantó fue la de dejar la pantalla en negro, obviando los desajustes en los costes de producción subvencionados por el Estado, lo que generó una auténtica polémica en Portugal. Tal y como se puede ver en un documento filmado durante la presentación de la película, cuando fue preguntado al respecto, sus respuestas fueron “puta que os pariu” y “quer que o público se foda”, alimentando la fama de director intratable y subversivo. Parece como si Monteiro estuviera sujeto en una dicotomía: *Branca de neve* era un producto rompedor y de gran densidad intelectual, pero este había surgido de un estado emocional complejo fruto de reiteradas sensaciones de fracaso.

Como se ha dicho, Monteiro sitúa al espectador en un espacio oscuro

ocupado por voces. Este actúa como una especie de caja de resonancia donde los diálogos en verso llenan el lugar de imágenes verbales que remiten a la nieve, concretamente al color blanco. En este sentido, la inclusión de las fotografías de Walser muerto, yaciendo sobre la nieve, toma un valor metafórico que actúa como bisagra entre la vida y la muerte. Otros espacios de tránsito se darían entre el fin del relato de los Grimm y el inicio del de Walser, y el paso del mundo visible de la imagen luz (proyectada) al de la oscuridad del texto. El odio, el amor, la traición, el perdón y la reconciliación son algunos de los temas que se van entrelazando entre la musicalidad del recitar y la presencia fantasmal de los personajes. El espectador queda sumergido en un lugar sin luz, donde la palabra es la única fuente de visibilidad; una visión que remite a imágenes idealizadas formadas gracias al influjo del verbo. Las voces resuenan por toda la sala y lo hacen de forma sensual. La poesía circunscrita al espacio cerrado y oscuro, se convierte en una analogía de la voz mental.

Existen en el cine experimental o el vídeo arte algunos antecedentes que pueden ayudarnos a ubicar la obra de Monteiro. No es seguro que él tuviera conocimiento de ellos, pero sí habían sido claros precedentes en la revisión de los lenguajes cinematográficos, ya sea desde el arte o el cine. Estas propuestas dan cobertura a proyectos que, como el suyo, rozan los límites de las disciplinas. Una pieza temprana es *Wochenende* (1930) del director alemán Walter Ruttmann. Esta película de once minutos y diez segundos, que se anticipó a la música concreta, deja la pantalla en negro para dar lugar a un collage sonoro que emplea sonidos del paisaje urbano. Otro precedente podría ser *Arnulf Rainer* (1958-1960) de Peter Kubelka, cinta de seis minutos y veinte y cuatro segundos elaborada mediante la interacción de fotogramas transparentes y opacos, a lo que se le sumaba un sonido hiriente que simulaba el paso de la luz a la oscuridad. La película sometía al espectador a una experiencia extrema de fotosensibilidad que en ciertos casos podían producir ataques epilépticos. En ella se recurre a diferentes efectos que podrían devenir torturas audiovisuales y sonoras, de hecho un espectador corriente solo la puede tolerar debido a su corta duración. Diez años más tarde, Kubelka planteó otra pieza similar, *A propos Film (Invisible Cinema)* (1970), que consistiría en dejar una sala de cine completamente a oscuras en la que sólo hubiera sonido. Las dos

propuestas de Kubelka inciden en un aspecto común con *Branca de neve*; nos referimos a que se sale de los parámetros de la representación visual normativa con el objetivo de situar en primer término el espacio de proyección (Windhausen, 2003, p. 13). En un plano diferente estaría *Blue* (1993) de Derek Jarman, película rodada poco antes de su muerte, donde un azul intenso ocupa toda la pantalla y en la que se narran aspectos íntimos de la vida y el pensamiento del director. Estas propuestas situadas en el límite del cine permiten asegurar un contexto intelectual y de diálogo con la obra de Monteiro, al mismo tiempo que alejarla de cualquier suposición acerca del carácter extravagante o provocativo del director. Es posible que la decisión de dejar a oscuras al espectador no parta solo de planteamientos puramente estéticos, pues hay que tener en consideración el efecto psicológico producido por el negro y los breves incisos de luz, que actúan como descargas que dilatan las pupilas y ciegan la vista. En la estructura de *Branca de neve* se pueden ver aspectos de todas las películas antes mencionadas, pero toma distancia por el hecho de que en ella la sensualidad coge protagonismo. No se puede decir que Monteiro utilice la oscuridad para violentar al espectador, entendemos que aquí su uso es más introspectivo y, por qué no decirlo, afectado. Pensemos en la melancolía, el propio nombre esta compuesto de dos raíces latinas que son *melan* y *chole* que significan negro y bilis respectivamente, es decir, un ánimo negro para denominar estados depresivos (Scull, 2013, p. 30). Siguiendo esta senda, no es difícil intuir que la decisión de eliminar la luz de la sala no esté del todo desligada del hecho de reproducir los efectos o estados anímicos del propio autor.

El planteamiento de Monteiro parte de un aspecto mucho más ligado a la poesía y a la literatura. Con el recitar de la poesía se construyen imágenes, que se tornan visibles en nuestras mentes como si fueran ensoñaciones o alucinaciones. Son voces, quizás, parecidas a las que oía Walser en sus sueños, tal como él mismo relata: “en los últimos años de Berna me atormentaban desordenados sueños: truenos, gritos, manos que me estrangulaban, voces alucinadas, de tal modo que a menudo me despertaba gritando” (Seeling, 2000, p. 23). Tales experiencias llevaron al escritor a realizar un frustrado intento de suicidio y, siguiendo los consejos de su hermana Lisa, a visitar al doctor Walter Morgenthaler —el mismo que unos años antes había tratado a su hermano Ernst— que

al encontrarlo deprimido y afectado decidió internarlo en Waldau. Tan solo entrar en el asilo le fue diagnosticada esquizofrenia, a causa de su deteriorado estado y, también, del historial de sus antecedentes familiares (Sauvat, 2002, p. 212). En la película de Monteiro se entrecruzan el negro con el blanco. La vista se hunde en la oscuridad, mientras que con la mente nos adentramos en blancos y fríos parajes. La nieve tiene una función dual parecida a la que se detecta en la obra de Walser. El paisaje blanco fue motivo de inspiración y referencia tanto en sus escritos como en su vida, tal y como lo atestigua su amigo Carl Seeling:

durante el cumpleaños, empezó a nevar suavemente. Cuando la esposa del Dr. Steiner habló a sus hijos de las bellas páginas que Robert Walser había escrito sobre el invierno, la nieve y el frío, dijeron que sin duda nevaba porque al señor Walser le gustaba tanto el invierno, y hoy era su cumpleaños.⁴

Fue, no obstante, también en la nieve donde lo encontraron tendido y muerto. Blancanieves ya advirtió que la nieve no soportaba la luz del sol “Soy callada/ como nieve blanda al sol./ Nieve soy, y con el cálido/ aliento de primavera,/ que no es mío, me derrito./ Lenta fusión. ¡Tierra mía,/ acógeme en tu morada!/ Estar al sol me hace daño.” (Walser 1997, p. 73). La luz y la oscuridad cumplen en la nieve una premonitoria metáfora en torno a la vida. Las preguntas que se hacía el poeta cobran relevancia “¿Acaso la vida humana está siempre llena de sol? ¿No son sólo la luz y las sombras las que le dan sentido?” (Seeling, 2002, p. 37). Monteiro escenifica esta dualidad e invita a la reflexión y a la poesía, en la que el paso de lo conocido a lo desconocido se da mediante el tránsito de luz y de oscuridad. Al final de la película la luz regresa con la figura de Monteiro, el director habla a la cámara pero el sonido está ausente. Un zoom lento amplía su rostro hasta que el ojo ocupa toda la pantalla. Una aparición que se vincula con la primera escena de *Fragmentos de un Filme-Esmola/ A sagrada familia*, a modo de firma, de acto de presencia. *Branca de Neve* quizás sea la película que mejor define una postura que se siente incómoda dentro de las convenciones, pero que a la vez es extremadamente sensible a todo aquello que la rodea.

Monteiro, pese a la fama, fue según contaba la actriz Cláudia Teixeira una persona hipersensible, dada a los excesos pero también extremadamente dulce y benévola (Teixeira, 2004, p. 151). Lo mismo sucede en su obra en la que el juego entre lo racional y lo irracional sirve para elaborar un complejo autorretrato, que es a la vez concreto y escurridizo.

Conclusión

João César Monteiro fue, sin duda alguna, una figura singular no solo dentro del cine portugués, sino de la escena europea. Como se ha visto, algunos episodios personales, juntamente con las imágenes que proyectan los álter ego que circulan por sus películas, refuerzan la idea de que situó tanto su vida como su obra al límite. De su afinidad con autores como Strindberg, Rimbaud, Céline o Pasolini heredó un carácter anárquico e individualista que lo llevaría a continuos enfrentamientos con los representantes de la cultura de su país. Monteiro colocaba a sus álter ego en posiciones extremas en las que la cordura parecía no existir. Pero a diferencia de otros cineastas, no utilizó la demencia de manera romántica o escabrosa, ni tampoco quiso elaborar una crítica sobre las circunstancias de la psiquiatría y sus pacientes. Para Monteiro la locura fue una coartada para expresar aquello que desde la normalidad no era posible. Su cuerpo y su voz, seguramente los rasgos más característicos de su cine, fueron las herramientas. Los álter ego —Lívio, João Lucas, João de Deus, senhor Eloi, Jean de Dieu o João Vuvu— no son roles neutros, se imponen a la pantalla y al espectador; sus pasiones y perversiones toman protagonismo a modo de exposición psicológica. Creemos que las palabras que le dedicó Manoel de Oliveira describen perfectamente la ambivalente personalidad de Monteiro: él fue “un esquizofrénico controlado, raramente descontrolado”, una esquizofrenia que afectaba “no seu modo de expressar os seus impulsos esquizofrénicos que agiam nele como se fora nele uma normalidade e assim essa naturalidade dada às imagens tornando-se normal em sua perfeita excentricidade” (Oliveira, 2005, p. 581). Monteiro muestra su figura vulnerable en situaciones adversas y comprometidas, aquellas que ponen en cuestión y en graves aprietos al sujeto, a su persona. Los

procedimientos para hacerlo oscilaban entre el drama (sus primeros filmes), la comedia (*Recordações da casa amarela*) o la presentación más descarnada, donde el propio director se exhibía embriagado delante la cámara (*Le basin de J. W.*). Pero de todos ellos la formulación menos evidente pero sí más críptica (*Branca de neve*) es la que proporciona la información más sugerente, entretejida por el texto y el gesto poético, instala al espectador en el centro mismo del conflicto haciéndolo partícipe de un entorno preformativo.

Agradecimientos

Este artículo forma parte del proyecto ALST (referencia FFI2012-31024), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Notas

¹ Silva Tavares, Víctor (2005). Silva Tavares, p. 85.

² Sebrelí, J. J. (2007). El olvido de la razón. Un recorrido crítico por la filosofía contemporánea. pp. 325-326. Barcelona: Debate.

³ Monteiro, J. C. (2005). Jaime, o inesperado no cinema português. En Nicolau, J. (Ed.), João César Monteiro (p. 172). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

⁴ Seeling, 2002, p. 128.

Referencias

Barroso, M. (2000). Entrevista. En Monteiro, J. C., *Branca de neve*. (DVD). Lisboa: Lusomundo.

Benjamin, W. (2010). Robert Walser. En Benjamin, W., *Obras. Libro II/vol. 1* (331-334). Madrid: Abada.

Da Costa, J. B. (2005). César Monteiro: Depois de deus. En Nicolau, J. (Ed.), *João César Monteiro* (pp. 381-404). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Da Silva, P. (2004). Le buisson ardent. En Colin, L.; Da Silva, P.; Larrosa, S.; Loiseau, S.; Py, A.; Uzal, M. (Eds.), *Pour João César Monteiro «Contre Tous les feux, le feu, mon feu»* (pp. 57-69).

- Lieja: Yellow Now.
- Gili, J. A. (2005). Um cineasta na cidade (entrevista com João César Monteiro). En Nicolau, J. (Ed.), *João César Monteiro* (pp. 410-416). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Gil, M. (2005). Propos recueillis à Lisbonne, en juillet 2003. En Colin, L.; Da Silva, P.; Larrosa, S.; Loiseau, S.; Py, A.; Uzal, M. (Eds.), *Pour João César Monteiro «Contre Tous les feux, le feu, mon feu»* (pp. 95-106). Lieja: Yellow Now.
- Foucault, M. (2005). *El poder psiquiátrico*. Madrid: Akal.
- Goffman, E. (2009). *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos sociales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Monteiro, J. C. (2005). Bruscamente no verão passado. En Nicolau, J. (Ed.), *João César Monteiro* (pp. 80-81). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Monteiro, J. C. (2005). A minha certidão. En NICOLAU, J. (Ed.), *João César Monteiro* (pp. 57-59). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Monteiro, J. C. (2005). Jaime, o inesperado no cinema português. En Nicolau, J. (Ed.), *João César Monteiro* (pp. 171-189). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Monteiro, J. C. (2000). Entrevista a JCM. En *Monteiro, J. C., Branca de neve*. (DVD). Lisboa: Lusomundo.
- Oliveira, M. (2005). César Monteiro. Cineasta deontologicamente exemplar. En Nicolau, J. (Ed.), *João César Monteiro* (pp. 581-583). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Porter, R. (2002). *Breve historia de la locura*. Madrid: Turner/Fondo de cultura económica.
- Rocha, P. (2005). Propos recueillis à Porto, en juillet 2003. En Colin, L.; Da Silva, P.; Larrosa, S.; Loiseau, S.; Py, A.; Uzal, M. (Eds.), *Pour João César Monteiro «Contre Tous les feux, le feu, mon feu»* (pp. 107-112). Lieja: Yellow Now.
- Roudinesco, E. (1993). *La batalla de cien años. Historia del psicoanálisis en Francia. 3 (1925-1985)*. Madrid: Fundamentos.
- Sauvat, C. (2002). *Robert Walser*. Mónaco: Éditions du Rocher.
- Scull, A. (2008). “Los endeblés cimientos del monumento foucaultiano”: *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, 135, 27-30.
- <http://www.jstor.org/discover/10.2307/30231100?uid=3737952&u>

- id=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102166487251
- Scull, A. (2013). *La locura. Una breve introducción*. Madrid: Alianza.
- Sebreli, J. J. (2007). *El olvido de la razón. Un recorrido crítico por la filosofía contemporánea*. Barcelona: Debate.
- Seeling, C. (2000). *Paseos con Robert Walser*. Madrid: Siruela.
- Silva Tavares, V. (2004). Propos recueillis à Lisbonne, En Colin, L.; Da Silva, P.; Larrosa, S.; Loiseau, S.; Py, A.; Uzal, M. (Eds.), *Pour João César Monteiro «Contre Tous les feux, le feu, mon feu»* (pp. 71-93). Lieja: Yellow Now.
- Solà. A. (2006). *Hollywood. Cine y psiquiatria*. Barcelona: Base.
- Teixeira, C. (2004). Entretien réalisé à Lisbonne en juin 2003 par Sandrine Loiseau et Aurélien Py. En Colin, L.; Da Silva, P.; Larrosa, S.; Loiseau, S.; Py, A.; Uzal, M. (Eds.), *Pour João César Monteiro «Contre Tous les feux, le feu, mon feu»* (pp. 145-153). Lieja: Yellow Now.
- Walser, R. (1997). *Blancanieves (Comedia en verso 1902)*. En *Walser, R. Poemas. Blancanieves* (pp. 57-112). Barcelona: Icaria Poesía.
- Winhausen, F. (2013). Límits i possibilitats. En Miró, N. (ed.), *Insomnia* (pp. 10-15). Barcelona: Fundació Joan Miró.

Joaquim Cantalozella Planas es Profesor Agregado en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona. España.

Marta Negre Busó es Profesora Lectora en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona. España.

Contact Address: Facultad de Bellas Artes. Universitat de Barcelona. Departamento de Pintura. C/ Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona. España. E-mail address: jcantalozella@ub.edu, martanegre@ub.edu