

# La locura seduce al arte

*Ana Melendo Cruz\**

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

## Resumen:

En este artículo nos acercamos, a modo de ejemplo, a la obra de algunos de los artistas más relevantes en la historia de la representación, quienes, de una u otra forma, a través de la misma, han mostrado su interés por la locura. Tal es el caso de Goya, en lo tocante a pintura; o Michelangelo Antonioni y Jean Claude Lauzon, en lo referente al cine. Sin embargo, no queremos pasar por alto la figura delirante de *El Quijote*, de la que partirá nuestro estudio, hasta culminar éste con el análisis del documental *LT22 Radio la Colifata*, y su representación en publicidad, observando, en dicho recorrido por el arte de estos maestros, el aislamiento *versus* permeabilidad con la realidad objetiva, consustancial a la locura.

## Palabras clave:

Quijote, Goya, Antonioni, Léolo, LT22 Radio la Colifata.

## Seduces the art madness

## Abstrac:

In this article we approach, as an example, the work of some of the most outstanding artists in the history of representation who have shown an interest in madness through their work in a certain way. Such is the case of Goya, as regards painting, or Michelangelo Antonioni and Jean Claude Lauzon, as far as cinema is concerned. Nevertheless, we do not want to overlook the delirious figure of *Don Quixote*, from which our study will start in order to culminate in the analysis of the *LT22 Radio la Colifata* documentary and its representation in advertising. On the journey through the art of these masters, we will point out isolation versus permeability to objective reality, which is inseparable of madness.

## Key words:

Quijote, Goya, Antonioni, Léolo, LT22 Radio la Colifata.

## 1. INTRODUCCIÓN

La línea entre la locura y la cordura no existe. Existe un espacio difuso que permite la permeabilidad entre ambos mundos. Las repercusiones de orden moral o ético superan al desorden fisiológico que la mayoría de estas patologías mentales plantean, basándose sus tratamientos, en muchos de los casos y aún hoy, en la represión y el aislamiento. Dice Foucault que «*en el siglo XVIII la locura era entendida como «un delirio tanto del cuerpo como del alma, del lenguaje como de la imagen, de la gramática como de la fisiología»*<sup>1</sup>.

Araceli Laurence señala que «*es a principios del XIX cuando se la va a considerar una enfermedad mental, afirmando Foucault que una vez que la psiquiatría empieza a hablar de la locura, es la razón quien habla de ella y nunca volvemos a oír a la locura misma. En la década de los ochenta Derrida, polemizando con Foucault, argumenta*

*que, también Foucault escribe sobre la enajenación desde la razón ya que el lenguaje utilizado está estructurado sintácticamente, y por lo tanto, atenúa la voz de la demencia»*. En relación con este punto Laurence añade que según Felman «*la locura es un grado de confusión dentro del campo de la racionalidad. Está en un lugar donde la inteligibilidad se escabulle*»<sup>2</sup>.

Quizá sea por todo lo expuesto con anterioridad por lo que la locura seduce y despierta la curiosidad de algunos de los grandes filósofos y artistas de la antigüedad, tal es el caso de Platón<sup>3</sup> o Aristóteles, y lo ha hecho a través de la historia hasta llegar a nuestros días. Es frecuente que los artistas se interesen por esa disociación de sentimientos que produce en la persona una reducción de su capacidad social y emocional con las consiguientes dificultades para enfrentarse a la sociedad. Síntomas estos, que algunos filósofos contemporáneos atribuyen a una sociedad vacía y despersonalizada.

Recibido 11-X-2010. Aceptado: 7-XI-2010.

\* Profesora del Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música.

<sup>1</sup> FOUCOLT, M., *Historia de la locura en la época clásica*, Buenos Aires, 2003, p. 99.

<sup>2</sup> LAURENCE, A., «Locura y destrucción en el teatro griego clásico», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 38 (2008).

<sup>3</sup> En *Fedro*, en el segundo discurso de Sócrates, se menciona la locura dividiéndola en dos: la locura como enfermedad humana, y la locura como inspiración divina.

En este artículo nos acercamos, a modo de ejemplo, a la obra de algunos de los artistas más relevantes en la historia de la representación, quienes, de una u otra forma, a través de la misma, han mostrado interés por este mal. Tal es el caso de Goya, en lo tocante a pintura; o Michelangelo Antonioni y Jean Claude Lauzon, en lo referente al cine. Sin embargo, no queremos pasar por alto la figura delirante de *El Quijote*, de la que partirá nuestro estudio, hasta culminar éste con el análisis del documental *LT22 Radio la Colifata*, y su representación en publicidad, observando, en dicho recorrido por el arte de estos maestros, el aislamiento *versus* permeabilidad con la realidad objetiva, consustancial a la locura.

El interés de los citados artistas, oscila entre la neurosis y la psicosis<sup>4</sup>, sugiriendo así con sus obras el paradigma absoluto que constituyen éstas como definición de dichos conceptos.

Dice Castilla del Pino: «*Lo característico de la psicosis, es la alteración de los juicios de la realidad interna y/o externa, pese a la integridad instrumental (procesos cognitivos, funciones mnésticas, estado de la conciencia o vigilancia)*»<sup>5</sup>. Es decir, hay una pérdida del sentido de la realidad, y en consecuencia, el individuo que padece la enfermedad o el síndrome, delira.

Pues bien, Don Quijote, el protagonista de la novela de Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, enloquece después de haber leído demasiadas novelas de caballería. Perdiendo el sentido de la realidad, se considera un caballero andante, trabando batallas que no son necesarias. No es posible olvidar que el propio Cervantes advierte que su personaje es un loco; que por devorar tantos libros, por poco dormir y mucho leer, se le secó el cerebro y le dio por creerse caballero andante, redentor de los desvalidos y menesterosos y defensor de los tristes y perseguidos; y que confunde molinos de viento con gigantes, o ventas con castillos. Pero se alternan períodos de normalidad con los episodios de psicosis; se van intercalando los trances de cordura con los de fatuidad y tontería; a veces se duele de los golpes que le propinan y otras, con la conciencia del yo totalmente distorsionada, se imagina ser otra persona y rinde amor y poéticos versos a su Dulcinea.

Entonces, se pregunta Ortega y Gasset: «¿Dónde colocaremos a Don Quijote?, ¿del lado de allá o del lado de acá? Sería torcido, continúa diciendo el autor, decidirse por uno u otro continente. Don Quijote es la arista en que ambos mundos se cortan formando un bisel»<sup>6</sup>.

No podemos decir, que el mal del que adolece Don Quijote sea sólo una fantasía, porque, según explica Castilla del Pino, «*cuando alguien fantasea y sabe lo que hace, por muy seriamente que la tome, decimos que ese alguien tiene sentido de la realidad, y decimos bien (...) Pero también ocurre que hay muchos que viven sus propias fantasías, lo cual quiere decir que dislocan la realidad, por cuanto sitúan en otro lugar (fuera de sí) tales fantasías. El lugar en donde las malcolocan es aquel que no es el de la fantasía, sino el de la realidad objetiva y verificable (...) La cuestión, planteada así, parece sumamente sencilla. Se trataría simplemente de lo siguiente: los que se divierten jugando a ser tienen conciencia de que no hacen sino representar; los que juegan a ser sin divertirse en ello no saben que representan, no tienen conciencia de ello y, por eso, parecen no jugar (...)*»<sup>7</sup>.

El autor continúa diciendo que «*en toda vida humana se juega a ser sin parecer que jugamos, sin conciencia de representación. El personaje que decimos ser no es sino la máscara con que revestimos la identidad real que poseemos, que carece de relevancia alguna para el juego social. La mayor seriedad consiste en negar el tratamiento que hacemos de nuestro personaje representado. No cabe ser sin jugar a ser*»<sup>8</sup>.

Es así, jugando a ser, como establecemos nuestra identidad con respecto a los demás. El problema aparece cuando ni siquiera ese «jugar a ser» nos satisface y deseamos ser otro. Y más allá de eso, ese deseo de ser otro se transforma en una patología que nos aleja de esa realidad objetiva y verificable en la que permanece Alonso Quijano y de la que desaparece Don Quijote. Es en esa otra realidad donde Don Quijote puede llegar a ser, donde su identidad es viable, buscando en ella simplemente la felicidad, ya que cuando el delirio desaparece y llega la cordura, arrastra consigo la muerte de Alonso Quijano.

Torrente Ballester explica que «*entre lo que «uno» quisiera ser, hay ciertos «otros» vedados por la moral, mal vistos por alguna causa; sin embargo, estas apetencias reprimidas dañan el equilibrio psicológico y, a veces, el mental. Pues para darles rienda suelta, se inventaron, por ejemplo, los carnavales, en que «uno», mediante el disfraz, deja de ser el que es para ser ---provisionalmente--- «otro». Hay también el que «es lo que no debía ser», y el que «no ha logrado nunca ser él mismo», etc.; se podrían multiplicar las combinaciones y se puede afirmar que este tránsito de un modo de ser a otro está «radicalmente» —como estructura radical— en la biografía de todos los hombres*

<sup>4</sup> «La pérdida de la realidad estaría dada de antemano en la psicosis, mientras que la realidad estaría asegurada para el neurótico». FREUD, S., «La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis», en *Obras Completas*, Vol. XIX, Buenos Aires, 1984, p. 193.

<sup>5</sup> CASTILLA DEL PINO, C., *Introducción a la Psiquiatría*, Vol. II, Madrid, 1987, pp. 123-124.

<sup>6</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, 1984, p. 212.

<sup>7</sup> CASTILLA DEL PINO, C., *Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona, 2005, pp. 26-27.

<sup>8</sup> *Id.*, pp. 26-27.

que se han levantado del estadio de la naturaleza al de la civilización»<sup>9</sup>.

Efectivamente, son esas apetencias a las que alude Torrente, presentes en todo hombre, generalmente reprimidas por la cordura y la moral ética que ésta conlleva, y que en *El Quijote* están representadas por la figura de Sancho Panza<sup>10</sup>, las que al transgredirse, sitúan al hombre en ese espacio difuso, fuera de una realidad verificable como única salida en cuanto a su existencia. Cervantes, consciente de este hecho incuestionable encarna en la figura de Don Quijote todos esos proyectos de vida imaginados, que llevados a la realidad se convierten en disparates. Y es que, como muy bien señala Castilla del Pino, «el gran tema de Cervantes, en el *Quijote* y en el resto de su obra, no es la locura, sino la vida humana, en la cual la locura, y otras dislocaciones a que los seres humanos nos vemos abocados para sobrevivir, es o una de sus formas o un ingrediente de ella (...) En el *Quijote* no se describen formas de vida, históricamente cambiantes, sino la vida, es decir, lo que inmutablemente subsiste en cualquiera que sea su forma»<sup>11</sup>.

De igual manera, Goya, Antonioni o Jean Claude Lauzon, reflexionan a través de su obra sobre la vida humana y la presencia de la enfermedad mental en ésta, entroncando así tanto con la obra cervantina, anterior a estos artistas, como con el documental *LT22 Radio la colifata*; hecho que demuestra la presencia y la vigencia de esas formas inmutables a las que se refiere Castilla del Pino, a lo largo de la historia de la representación, como veremos a continuación.

## 2. GOYA: GENIO Y LOCURA

Dos siglos separan a Cervantes de Goya, y sin embargo, un aspecto fundamental en la obra de ambos los une: la locura. No obstante, existe una diferencia desde este punto de vista entre los dos, y es que el interés de Cervantes por la enfermedad mental encarna en un personaje. Es decir, Cervantes reflexiona sobre la enajenación desde la razón, mientras que en la obra de Goya es la propia demencia quien habla.

Mucho se ha investigado y se ha escrito sobre la enfermedad del gran genio aragonés. Pero lo cierto es que no se tiene una opinión clara y precisa sobre el diagnóstico de dicho mal. No obstante, según los distintos historiadores y biógrafos del pintor, es seguro que sufrió una primera crisis en 1792, que determina ciertos rasgos en su personalidad y en la evolución de su obra, y que la sordera

que a partir de entonces padece Goya, es la secuela más evidente de la misma<sup>12</sup>. Más adelante, a finales de 1819, sufre una segunda crisis y cae gravemente enfermo, siendo atendido entonces por el Dr. Arrieta, quien lo ayuda a recuperarse.

Pero las crisis que padece el pintor, no resultarían de interés para nuestro estudio si no fuera por la producción artística que el maestro desarrolla en estos dos períodos en concreto. El caso es que entre 1794 --año en que se encuentra por fin reestablecido de esta primera crisis- y 1798, comienza a introducir en su obra aspectos relacionados con el misterio y el desorden mental. Así se observan en algunas como *El corral de los locos* (1794-95), *El Aquelarre y las brujerías* (1797), y su serie *Los Caprichos*, en los que combina la razón con la imaginación y lo racional con lo fantástico. Especialmente sugerente al respecto resulta el título del N° 43 de esta serie: *El sueño de la razón produce monstruos*. Tal y como señala Fred Licht, «en *Los Caprichos*, se aprecia una actitud nueva y persistente que originó una manera radicalmente nueva de componer, una nueva forma de ver, de transmitir y, sobre todo, de evaluar lo que percibe. Goya contrapone una nueva lógica visual al carácter racionalista de los temas y posteriormente la explotaría y ampliaría en los *Desastres de la guerra*, así como en las *Pinturas negras* y en los *Disparates*, hasta que llegó a establecer una nueva forma de ver y de pensar»<sup>13</sup>.

En el capricho *A caza de dientes* (Fig. 1), explica Licht como Goya «podría haberse contentado con provocar el pánico natural que nos producen los muertos y, en particular, los cadáveres de criminales ejecutados que se dejan colgando de la horca. Pero el grabado va mucho más allá. El pintor ha convertido la irracionalidad de la superstición de la mujer en un indicio amenazador de locura y nosotros la



Figura 1.

<sup>9</sup> TORRENTE BALLESTER, G., *El Quijote como juego*, Madrid, 1975, p. 25.

<sup>10</sup> Aunque no hemos de olvidar que Sancho está dispuesto a llevar la fantasía de D. Quijote a término para dar rienda suelta a su avaricia.

<sup>11</sup> CASTILLA DEL PINO, C., *Cordura y locura en Cervantes...*, pp. 60-62.

<sup>12</sup> Según Sánchez Cantón, «el aislamiento forzado por la sordera le condujo a la concentración y al ejercicio de la fantasía como medio para evadirse de la realidad tristísimo. Comienzan a germinar en el espíritu del artista esas series capitales en la historia que se llaman *Los Caprichos*, *Los Disparates*, *Las Pinturas negras*». SÁNCHEZ CANTÓN, F., *Goya. La Quinta del Sordo*, Granada, 1966, p. 2.

<sup>13</sup> LICHT, F., *Goya*, Madrid, 2001, pp. 133-134.

*percibimos de forma inmediata por la extraña naturaleza del paisaje (...) Una locura que acecha escondida en los pliegues de la conciencia humana»<sup>14</sup>.*

La incursión del artista en ese espacio difuso que queda lejos de la realidad objetiva, provoca en él la creación de ciertas imágenes desconcertantes e inquietantes que llevan implícita la reflexión sobre la incapacidad del hombre para comprender el mundo y para conocerse a sí mismo.

En este momento, aún podemos establecer cierto paralelismo entre la obra cervantina y la del pintor aragonés desde el tema que nos ocupa: el interés de ambos por encontrar un idioma universal que pueda ser entendido por todos<sup>15</sup>. Con la salvedad de que la reflexión que establece Goya sobre la locura proviene fundamentalmente de su experiencia, mientras que en el caso de Cervantes es fruto del conocimiento y la observación de terceros.

Antes de su segunda crisis, Goya realiza otra serie de grabados conocidos como los *Desastres de la guerra* pero como dice Licht, «a diferencia de *Los Caprichos*, Goya no creó esta serie para estremecer y despertar la conciencia del espectador, sino porque el arte es la única defensa y el único sostenimiento que le quedan a un pintor ante sucesos como los que presencié»<sup>16</sup>.

Entonces, es a partir de la crisis de 1819, cuando hemos de hablar de una mayor introspección y alejamiento de la sociedad moderna, y de la realización de una nueva serie de obras mucho más personales y enigmáticas. Nos referimos a la ejecución de las *Pinturas Negras*. Con esta serie, realizada entre 1820 y 1823, Goya decora la Quinta del Sordo, su pequeña casa de campo, con la intención de mantenerla en el más estricto ámbito privado -a diferencia de la intencionalidad que motivó la realización de la serie *Los Caprichos*-, teniendo en cuenta además, que muy pocos lo visitaban durante el retiro voluntario que tuvo lugar por estas fechas. Es decir, no quería que fueran exhibidas en público, ni conocidas por nadie más. En la abundante bibliografía referida al pintor aragonés y su obra, se explica la urgencia que debía sentir Goya por reflejar en las paredes de su casa las imágenes que una y otra vez acudían a su cabeza, con el único propósito de observarlas en soledad.

Licht afirma al respecto que «*el verdadero veneno de las Pinturas Negras está precisamente en su naturaleza paralizadora y demoledora. Destilan insidiosamente una sensación de acidia, de esa apatía del alma que impide paladear la vida y la convierte en una carga sin sentido para la que no existe recompensa; la indiferencia inenarrable del universo acaba con las ganas de vivir. No es el horror, ni el pánico, lo que da una fuerza letal a las Pinturas Negras,*

*sino la falta de sentido de todo encuentro y de toda experiencia (...) Puede que esa intercesión milagrosa -la del doctor Arrieta- le impusiera la obligación de aceptar de nuevo sus deberes de hombre y de artista. No hay duda de que esa obligación le exigía empezar por expresar pictóricamente todo aquello que más le había intimidado en los momentos de mayor angustia»<sup>17</sup>.*

A tal afirmación hemos de añadir, que aunque la imaginación innata de Goya es incuestionable, es evidente que explota de un modo exagerado alrededor de los episodios patológicos de 1792 y 1819. En opinión del Dr. Montilla, quien analiza el proceso desde un punto de vista estrictamente neurobiológico, la confusión mental alucinatoria y psicótica en la fase aguda descrita en Goya, y la sordera como secuela permanente, pudieron ser debidas a una enfermedad de naturaleza infecciosa, que pudo empeorar por la acción potenciadora y tóxica que provoca la intoxicación por quinina, dando lugar a la enfermedad conocida como cinchonismo. Según el Dr. Montilla, «*el hecho de que la imaginación de Goya explotase alrededor de los episodios patológicos de 1792 y 1819, implica necesariamente que las estructuras cerebrales involucradas en la actividad creadora, particularmente las que determinan la «ilusión de unidad» entre las dos mitades del cerebro, quedaron temporalmente desconectadas y parcialmente liberadas de una respecto a la otra»<sup>18</sup>. El resultado de esta desconexión parcial es esa creatividad desbordante que, sobre todo, caracteriza a las *Pinturas Negras*.*

Con todo lo expuesto con anterioridad, parece probable la pérdida del sentido de la realidad objetiva en Goya al menos durante las dos crisis agudas que casi acaban con su vida. No obstante, lo que son incuestionables son las secuelas que ambas dejaron en la mente del artista, y que en nuestra opinión, y siempre con la más absoluta cautela, van más allá de una angustia existencial desembocando en la neurosis. Podríamos decir que la angustia existencial está provocada por la propia existencia, el objeto, por tanto, que provoca esta angustia es la existencia y las reflexiones que sobre la misma el sujeto se platea. Sin embargo, en el caso del neurótico, la angustia continúa cuando el objeto que la provocó ya no existe, incapacitándolo para poder continuar una vida que le permita establecer unas relaciones «normales» con el medio en el que se desenvuelve.

Como señala Castilla del Pino, «*se puede decir que el sujeto se angustia consigo mismo, o sea, él es quien se angustia y al mismo tiempo el objeto que angustia. En este caso, o, mejor dicho, llegada ya esta situación, hablamos de un conflicto del sujeto consigo mismo»<sup>19</sup>.*

<sup>14</sup> *Id.*, p. 140.

<sup>15</sup> De ahí el interés del pintor en publicar esta serie de *Los Caprichos*.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 174

<sup>17</sup> *Id.*, p. 207.

<sup>18</sup> MONTILLA LÓPEZ, P., *Enfermedad y envejecimiento en la creatividad de Goya: enfoque neurobiológico*, Córdoba, 2005, p. 93.

<sup>19</sup> CASTILLA DEL PINO, C., *Introducción a la Psiquiatría...*, p. 89.

La angustia, en la neurosis, no desaparece jamás. Sólo podemos distinguir el grado de intensidad denominándola crisis, cuando ésta es más intensa y provoca pánico, taquicardia, disnea, etc. Teniendo en cuenta que según la OMS (Organización Mundial de la Salud), la neurosis es un trastorno psíquico sin una alteración orgánica demostrable, en la cual el juicio de la realidad se halla conservado, podemos decir que casi todos, en alguna ocasión, hemos padecido algún episodio de neurosis sin que ello deba considerarse una patología seria, excepto por los efectos que ésta desencadena en el momento de sufrir tal episodio. Otra cosa bien distinta es el hecho de que esos episodios se conviertan en crónicos. El individuo queda entonces desprovisto de una serie de mecanismos que le permitan enfrentarse al estrés y a dicha angustia.

Podríamos decir entonces que uno de esos mecanismos que encuentra Goya para combatir el estrés y la angustia que le provoca el mero hecho de estar vivo, es la decoración de su propia casa con un programa iconográfico difícilmente descifrable y unas innovaciones estilísticas asombrosas. Según Licht, «*al descifrar las Pinturas Negras por separado pisamos un terreno peligroso. Son imágenes distorsionadas irracionalmente y se apartan tanto de las coordenadas lógicas habituales que no podemos evitar la tentación de interpretarlas según nuestros propios temores y ansiedades. Nos hablan del vacío, de la nada que rodea nuestra vida y nuestros actos*»<sup>20</sup>

Es decir, Goya, transportándonos a un mundo en el que no caben las vivencias normales, reflexiona sobre la vida humana y la incursión de la mente en otros mundos que forman parte de ese otro que consideramos normal o natural, y lo hace a través de monstruos y monstruosidades que aparecen en espacios distorsionados según las normas de nuestra visión.

### 3. MICHELANGELO ANTONIONI: DEL EXISTENCIALISMO A LA NEUROSIS

«*Mis películas que tratan del mismo tema son cuatro y no tres: también El desierto rojo habla de una crisis existencial*»<sup>21</sup>. Esta declaración fue realizada por el cineasta italiano en 1979 en una entrevista realizada por Aldo Tassone. Sin embargo, algunos años antes, en 1964, concretamente en el mismo año que Antonioni dirigió *El desierto rojo*, el cineasta señala: «*El desierto rojo es muy diferente de mis películas precedentes: no habla de sentimientos. Me atrevería a decir que los sentimientos no tienen nada que ver con ella. En este sentido, aquí las conclusiones de las otras películas se dan por descontadas. Aquí me interesa hablar de otra cosa. La historia que tenía entre las manos*

*presenta motivos diferentes: el de la neurosis, por ejemplo. Y quizás al haberme apartado de temas vagos como el de los sentimientos me ha permitido, esta vez, caracterizar más a los personajes*»<sup>22</sup>.

Leyendo las dos citas anteriores, uno podría pensar que Antonioni se contradice. Pero profundizando un poco más en ellas podremos entender que no es así del todo. Y es que, aunque el tema de los sentimientos aflore tanto en la trilogía del autor (*La aventura* (1960), *La noche* (1961) y *El eclipse* (1962) –en realidad en toda la obra de éste<sup>23</sup>–, hay una delgada línea que las separa. Es aquella que distingue un estado de ánimo, el del existencialismo, de una patología, la neurosis. Difícilmente podemos establecer los límites entre la angustia existencial y la angustia neurótica, pero son estos los que marcan las diferencias entre las protagonistas de otros films antonionianos y la de *El desierto rojo*, película de la que nos ocuparemos a continuación.

*El desierto rojo*, film que según algunos autores configura la tetralogía de los sentimientos y que marca un punto de inflexión decisivo en la obra del cineasta ferrarés, muestra mediante recursos nuevos en su filmografía, como el uso del color, una visión muy particular del mundo que habita Giuliana, la protagonista del mismo, quien sin llegar a perder el contacto con la realidad, vive atormentada presa del pánico y la desesperación.

Un episodio de la vida de ella, es el marco elegido por el cineasta para elaborar ciertas teorías sobre el color en el cine; sobre la belleza/horror del mundo industrial que se impone con fuerza; y sobre la visión subjetiva de una neurótica, inmersa en un mundo lleno de hierros de colores, gases y ruidos que configuran el paisaje de la Rávena industrial, que se constituye en el lugar elegido por Antonioni para rodar este film.

Giuliana es una joven que sufre una patología psiquiátrica: la neurosis. Esta enfermedad la imposibilita para establecer unas relaciones «normales» con su entorno. Su marido, Ugo, que trabaja como ingeniero en una fábrica de Rávena, no es capaz de satisfacerla ni de calmar las crisis de ansiedad que la condujeron hacia el intento de suicidio por el que estuvo internada en una clínica psiquiátrica. El hijo del matrimonio, más próximo a su padre que a la protagonista, demanda la atención de ella cruelmente, fingiéndose enfermo. Entre tanto, aparece en escena Corrado, un joven ingeniero que está de paso por Rávena con el propósito de reclutar gente para trabajar con él. Giuliana inicia una relación dependiente con el recién llegado demandando su ayuda en varios momentos del film. Pero Corrado tampoco es capaz de satisfacerla.

<sup>20</sup> LICHT, F., *Op. cit.*, 2001, p. 209.

<sup>21</sup> ANTONIONI, M., *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, 2002, p. 259.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 126.

<sup>23</sup> «*Sucedee que descubro antes las enfermedad de los sentimientos que los sentimientos mismos*». ANTONIONI, M., *Op. cit.*, p. 105.

En la era del *Prozac*<sup>24</sup>, la película se constituye en referente temático de lo que es considerado uno de los más numerosos males de nuestro tiempo, la neurosis. *El desierto rojo* devuelve al espectador la mirada de una realidad modificada<sup>25</sup> a través de los colores que, arbitrariamente, y siguiendo únicamente los deseos del cineasta ferrarés, salpican de rojo, verde, azul, y amarillo un universo esplendoroso y enfermo a la vez. Unos colores que, dicho sea de paso, son los mismos que utiliza Eduard Munch en su obra *El grito* de 1893 (Fig. 2) para representar ese mal que tanto interesa al maestro italiano y al propio Munch, la angustia.



Figura 2.



Figura 3.

La intervención del hombre -Antonioni en este caso- modificando la realidad en aras de la creación de una obra artística, nos hace pensar en una idea con respecto al arte señalada por M. Vargas Llosa, «*el arte no es la vida, es «otra» vida, recreada y esencialmente distinta de aquella en la que estamos inmersos*»<sup>26</sup>. Pero esa «otra» vida que es el arte, nos habla de la vida misma, de la vida humana y de esas formas inmutables que como veremos también interesan a Michelangelo Antonioni.

El primer síntoma de la enfermedad de Giuliana se manifiesta en el film a través del comportamiento compulsivo de la protagonista, quien poco antes de entrar en la fábrica donde trabaja su marido compra a uno de los obreros un bocadillo que ya había sido mordido por éste. La cámara la muestra en un plano cercano subrayando la acción de Giuliana comiéndose el pan desesperadamente (Fig. 3), con la urgencia de llenar un vacío que va más allá de lo puramente físico o fisiológico.

Una vez en el interior de la fábrica, Giuliana huye de los chorros de gas y los tubos que como barreras parecen interponerse en su camino. La inestabilidad emocional que muestra la protagonista con su actitud se ve reforzada por la justificación de Ugo, su esposo, con respecto a dicho comportamiento. Éste explica a Corrado la conducta extraña de la joven, quien tras haber sufrido un accidente de tráfico e ingresar durante un mes en una clínica psiquiátrica, «*aún no razona con claridad*». Que esto es así lo demuestra el hecho de que la angustia neurótica irrumpe, también, en el sueño de la protagonista atormentándola. El desasosiego se apodera de ella haciendo que se levante de la cama. El ruido de un robot de juguete funcionando, en la habitación de su hijo, conduce a Giuliana hasta el dormitorio del pequeño. La protagonista desconecta el robot y sale de la habitación enfrentándose a la soledad que la atormenta; la frialdad del espacio que en estos momentos la rodea, compuesto a base de tubos de metal pintados en azul, despojado de muebles, junto a las paredes blancas y el propio camisón, igualmente blanco de ella, acentúan tal sentimiento (Fig. 4). Una soledad que, por su puesto, ni su marido ni su hijo son capaces de llenar.

Aunque en la película podamos seguir un hilo narrativo, se trata de una historia disgregativa, tanto como el propio trastorno que afecta a la protagonista. Es decir, no hay conexión entre unas escenas y otras. Son bloques elaborados a partir de elementos dispersos cuya labor de reconstrucción recae en el espectador. Así, sin que se haya establecido previamente un nexo que posibilite el primer encuentro entre Giuliana y Corrado, los protagonistas se reúnen y comienzan una relación a la que ella particularmente

<sup>24</sup> Primer antidepresivo selectivo que existe. Compuesto de fluoxetina (inhibidor selectivo de la recaptación de la serotonina).

<sup>25</sup> Antonioni declara con respecto a la modificación de la realidad a través del color: «*Es falso afirmar que los colores que utilizo no son de la realidad. Son reales: el rojo que utilizo es rojo, el verde es verde, el azul, azul y el amarillo es amarillo. Se trata de combinarlos de una forma diferente de aquella en la que los encuentro, pero son siempre colores reales*». M. ANTONIONI, *Op.cit.*, p. 212.

<sup>26</sup> VARGAS LLOSA, M., «Camelias fragantes», *EL PAÍS*, Domingo 4 de septiembre de 2005, p.15.



Figura 4.

se aferra. A ese primer encuentro le sigue otro. Giuliana, tras haber sido sometida a los engaños de su propio hijo, haciéndole creer que tiene las piernas paralizadas, corre al encuentro de Corrado, quien tras verla más turbada de lo común se interesa por saber si ha sucedido algo al hijo de la protagonista. Entonces Giuliana contesta: «No. Él no me necesita. Soy yo quien lo necesito a él». Es entonces cuando confiesa a Corrado su miedo a la soledad y la necesidad que siente de los demás.

Ante estas crisis endógenas que sufre la protagonista –porque no responden a ningún detonante externo- la joven se siente incapaz de establecer una relación normal con el medio. Ni siquiera con su hijo pequeño, quien respondiendo a dicho papel, debería necesitarla. Los roles se invierten y es ella quien lo necesita a él. Antonioni muestra así una imagen de la sociedad en extremo deshumanizada. Esta deshumanización comienza en la célula más pequeña que compone la sociedad, la familia. Personajes rotos, como el de Giuliana, forman parte de familias igualmente desintegradas. Éstas a su vez configuran una sociedad que falla en su base misma. Y ante esta situación, Corrado tampoco da la talla.

Giuliana pide ayuda a Corrado desesperadamente. Le explica que tiene miedo de la calle, de las gentes, de las fábricas, de los colores, de todo. Él parece aprovechar esta debilidad de Giuliana y comienza a desvestirla. Casi se diría que comienza un forcejeo entre ellos, como si en lugar de un acto amoroso se tratara de una violación. La cámara, a través del montaje, despedaza los cuerpos de ambos mientras hacen el amor (Fig. 5). Finalmente, los amantes aparecen



Figura 5.

dormidos, el uno junto al otro. El encuadre los recoge escorados hacia la izquierda. Un foco de luz incide sobre las sábanas blancas que, al igual que el resto de la habitación y los objetos que en ella se encuentran, han virado hacia un rosa dulzón y tranquilizador que, sólo por unos instantes, devuelve una mirada calmada al espectador, porque cuando la protagonista despierta, el ruido ensordecedor la sigue atormentando y la crisis de ansiedad continúa torturándola.

Y así, en ese proceso de incomunicación, después de que Giuliana reproche a Corrado su incapacidad para ayudarla, la joven se dirige al puerto donde se encuentra con un viejo barco varado en un dique seco en cuyo interior se haya un pescador turco con quien ella intenta conversar. El esfuerzo de ambos por entenderse es inútil, y finalmente, la comunicación resulta frustrada; a pesar de lo cual y tal vez por eso, Giuliana abre su corazón y cuenta al pescador algunos de los motivos que la atormentan y la angustian. Estos códigos del lenguaje que parten de un emisor pero que no encuentran un receptor adecuado que los descifre, se constituyen en metáfora de la incomunicación entre el hombre y la mujer y la imposibilidad de unión entre ambos sexos; un tema que se haya presente en cada uno de los films del cine de Michelangelo Antonioni. No obstante, a partir de ese monólogo interior, Giuliana toma conciencia de su enfermedad comentando al respecto: «Yo estaba enferma. Pero no debo pensarlo. O sea, que tengo que pensar que todo lo que me pasa es mi vida. Eso es. Perdóneme. Lo siento».

Es entonces cuando la protagonista toma conciencia de su enfermedad y desde ese conocimiento, quizás pueda enfrentar los miedos que la atormentan. Igual que los pajaritos que son señalados por el hijo de Giuliana en los últimos planos del film. Ellos, según ésta explica al pequeño, «ya saben que ese humo es venenoso, y por eso no pasan nunca».

#### 4. PORQUE SUEÑO, YO NO LO ESTOY

Si a través de la obra de Goya y la de Antonioni desentrañáramos los entresijos de la neurosis distinguiendo ésta de un estado de ánimo, con Jean Claude Lauzon y *Léolo* (1992), nos adentramos en el oscuro mundo de la psicosis a través del entramado escritural que esta obra cinematográfica plantea. Las imágenes se convierten en las portavoces de un síndrome psicótico –concretamente la esquizofrenia-, que interesa a este cineasta de Montreal al igual que anteriormente había interesado a Cervantes; y sin embargo, y aún cuando en los dos casos se presenta esta patología como una forma inmutable, cada uno de los dos artistas adopta una actitud diferente con respecto a la misma. En el caso de Lauzon mucho más dramática y despiadada sin duda.

J. González Requena señala que «son muy pocas las películas que, no conformándose con hacer de la locura el tema de sus argumentos, han afrontado de lleno la experiencia –inevitablemente brutal y descarnada- que la

constituye. Pues bien: *Léolo es una de ellas: más allá de su argumento –por lo demás, en lo experiencial si no en lo anecdótico, esencialmente autobiográfico-, es su escritura misma la que afronta la experiencia radical de la locura, testificando así que la enunciación que la anima sabe de ella, la recorre y la elabora*<sup>27</sup>.

*Léolo* cuenta la historia de un niño nacido en el seno de una familia en Montreal que decide cambiar su nombre original, Leo Lozeau, por Léolo, con la intención de romper los lazos familiares que lo amarran a una herencia familiar, la esquizofrenia. Por la misma razón, inventa su procedencia a partir de una extraña inseminación en su madre por un tomate siciliano que lo desvincula de la rama paterna, de esa de donde procede el síndrome que asola a su familia.

Ya hemos explicado con anterioridad cómo una de las diferencias fundamentales que existe entre la neurosis y la psicosis es que en aquella nunca se pierde el sentido de la realidad objetiva, mientras que en esta última no existe la conciencia de realidad. Por eso, tal vez una de las frases más representativas de la película y que a continuación analizaremos, es sin duda esta que el protagonista repite en multitud de ocasiones: «*porque sueño, yo no lo estoy*». Las primeras imágenes del film muestran a través de una panorámica la casa donde habita el pequeño Leo Lozeau. Una voz *over*, que proviene de un adulto, se superpone a las mismas mientras la cámara, en una operación de sentido enunciativo, y mediante un encadenado, conecta el exterior con el interior. La voz, que comienza a oírse cuando la cámara aún describe el exterior mismo, se encabalga constituyéndose en el nexo de unión entre un plano y el siguiente. En éste podemos ver a Léolo escribiendo, así parece, las palabras que va pronunciando la voz en *off* y que se iniciaran con anterioridad a la presencia del rostro del protagonista: «*Aquí es donde vivo. En el barrio de Mairén, en Montreal, Canadá. Todo el mundo cree que soy canadiense francés. Porque sueño yo no lo estoy. Porque sueño yo no lo estoy. Los que no creen más que en su propia verdad, me llaman Leo Lozeau*». Tras un fundido a negro, la música que hasta ahora acompañaba a las imágenes cesa para dejar paso al ruido infernal provocado por las máquinas de una fábrica en la que aparece una mole de grasa sudorosa que, la misma voz *over*, presenta como aquel que dicen que es su padre, a la vez que conecta ambos espacios dramáticos: «*Se dice de él que es mi padre. Pero yo sé que no soy su hijo. Porque este hombre está loco. Y yo no. Porque sueño, yo no lo estoy*».

Desde el comienzo, la locura aparece explícitamente en el film, aunque sólo sea para negar que existe en esta frase que se repite sin cesar. Y es que en *Léolo* se destruye esa idea proveniente del mundo antiguo del loco como un ser elevado, tocado por un don divino. En la época en la

que vivimos, la locura se presenta como una de las imágenes más inquietantes; ya nadie se reconoce en el loco, con lo cual éste no alcanza a ocupar el lugar de sus semejantes; así, en el sentido apuntado por Derridá, locura sería sinónimo de silencio. Según Glucksmann, «*Descartes introduce la locura en la razón cuando reflexiona así: «estoy loco, no, no estoy loco» (...) Se procede entonces a la asunción de la hipótesis de la locura. Eso nos conduce al planteamiento de la disuasión. Es esa manera de llevar dentro de sí su propia locura lo que define al hombre moderno, en oposición al hombre clásico y al cristiano*<sup>28</sup>.

René Descartes, el padre de la filosofía moderna, planteó la hipótesis de que todo lo que consideramos real podría ser sólo un sueño, o bien, que quizá somos víctimas de un genio maligno que nos engaña constantemente haciéndonos ser conscientes de algo que en realidad no existe. F. Savater se pregunta al respecto: «*¿Cómo vamos a estar soñando siempre, si la noción de sueño no tiene sentido más que por contraste con los momentos en los que estamos despiertos? (...) ¿Y que más da conocer un mundo real en el que hay muchas cosas o conocer muchas cosas fabricadas por un demonio juguetón pero real? (...) Descartes llamó metódica a su forma de dudar: trataba de encontrar un método (palabra que en griego significa camino) para avanzar en el conocimiento fiable de la realidad. Puedo ser alguien muy engañado pero también para que me engañen necesito ser. «De modo que después de haberlo pensado bien -dice Descartes en la segunda de sus Meditaciones- y de haber examinado todas las cosas cuidadosamente, al final debo concluir y tener por constante esta proposición: yo soy, yo existo es necesariamente verdadera, cuantas veces la pronuncio o la concibo en mi espíritu.» Cogito, ergo sum: pienso, luego existo. Y cuando dice «pienso» Descartes no sólo se refiere a la facultad de razonar, sino también a dudar, equivocarse, soñar, percibir...»<sup>29</sup>.*

Pienso, luego existo. Porque sueño, yo no lo estoy. Es decir, porque pienso tomo conciencia de mi realidad; porque sueño sé que no he perdido el contacto con esa realidad en la que me inscribo cuando dejo de soñar. Es decir, no sólo tengo conciencia, sino también autoconciencia, conciencia de mi conciencia, y conciencia de la realidad en la que puedo encontrarme con aquellos semejantes que también perciben y sienten que perciben la misma realidad en la que yo me inscribo. Esa es la razón por la cual Léolo necesita repetir incesantemente esta frase: *porque sueño, yo no lo estoy*. Pero no le basta con repetirla, necesita escribirla; necesita que quede constancia de que su existencia es tan real como él quiere que sea (Fig. 6). A diferencia de D. Quijote, que se convierte en otro para poder ser, Léolo asume una nueva identidad para no ser quien será finalmente. Tal y como señala Gozález Requena «*Léolo*

<sup>27</sup> GONZÁLEZ REQUENA, J., *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Valencia, 2000, p. 11.

<sup>28</sup> Recogido en CASADO, J., Glucksmann, «Dudo, pienso, soy», *EL PAÍS DIGITAL*, 27/11, 1987, C:\Documents and Settings\Propietario\Mis documentos\ARTÍCULOS\El arte y la locura\Glucksmann Dudo, pienso, soy · ELPÁIS.com.mht.

<sup>29</sup> SAVATER, F., «Capítulo tercero: Yo adentro, yo afuera», *Las preguntas de la vida*, Barcelona, 1999.



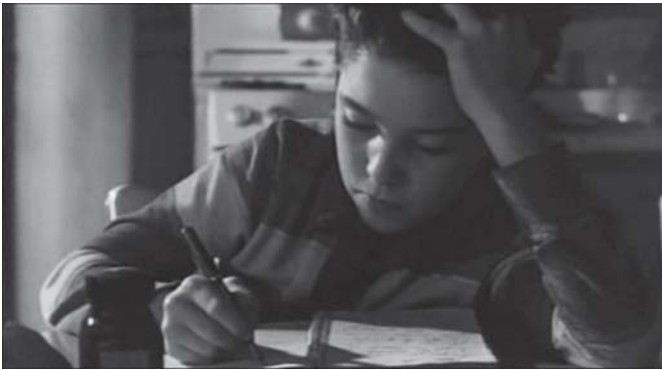


Figura 6.

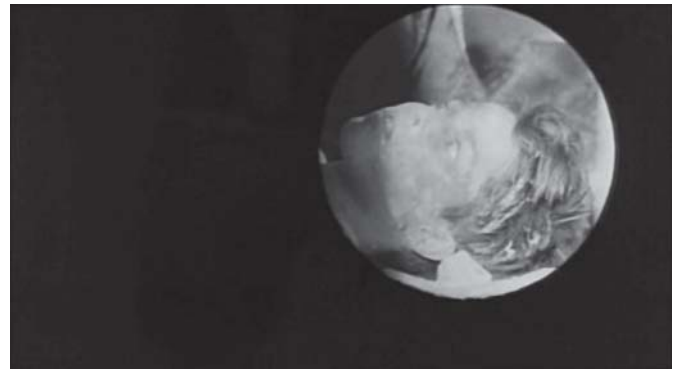


Figura 7.

*es, por ello, un héroe. Pues, al menos, lucha por serlo. Un héroe que lucha contra la locura. Que lucha por ser. Es decir, por ser un hombre, no un loco. En todo caso, para combatir la locura (...) No está loco el que posee una estructura simbólica inconsciente cuya actuación se manifiesta en los sueños. El loco, en cambio, carece de ella: el delirio ocupa el lugar del sueño y por eso habita un mundo de permanente pesadilla»<sup>30</sup>.*

Pero para que esa estructura simbólica cobre sentido necesita de un destinatario en quien poder depositarla, y está claro que en este caso no puede ser la figura del padre, por eso, y ligado a la palabra, aparece en el film «El Domador de versos». A él se debe la presencia del único libro que hay en casa de Léolo. Un día, el Domador de versos, con aspecto de mendigo, aparece en casa de Léolo y la madre de éste le pone un plato de comida en la mesa. El libro sirve para calzarla porque cojea. «Era el único libro que había en casa –dice Léolo–. Nunca me pregunté cómo había ido a parar ahí. Era gordo. Las palabras se amontonaban unas sobre otras. Y exigían mucho esfuerzo de concentración para desvelar sus secretos». El Domador de versos se convierte así en portavoz de «la palabra»; esa que Léolo necesita para escapar de aquello que lo atormenta y a través de la cual se reafirma mediante su escritura automática. Él mismo dice: «Había empezado a escribir todo lo que se me pasaba por la cabeza. Los miembros de mi familia se habían convertido en personajes de ficción y hablaba de ellos como de extraños».

Un fundido en negro separa la última secuencia de la anterior. Sobre el fondo negro se recorta una luna plena que se llena aún más cuando sobre ella se yuxtapone el rostro de mirada extraviada de Léolo (Fig. 7). El cuerpo del niño, con la boca entreabierta y la mirada perdida, es reflejo de su mente. Y es que, tal y como dice F. Savater, «esa dimensión interior o íntima también viene acompañada por una exteriorización del yo en el mundo de lo percibido, fuera del ámbito de lo que percibe: mi cuerpo. Del mismo

*modo que considero mía mi conciencia aunque en ella haya lagunas de olvido o interrupciones inconscientes, también tengo a mi cuerpo por mío aunque sufra transformaciones»<sup>31</sup>.*

Un cuerpo, el de Léolo, al que su madre se aferra, porque es lo único que queda de él, mientras le suplica llorando que no se vaya. La cámara, después de otro fundido a negro, recorre ahora la sala del hospital psiquiátrico en el que han ingresado a Léolo. Se detiene delante del niño para mostrarlo desnudo, dentro de un bañera llena de hielo con la mirada cada vez más perdida. Mientras, la voz *over* presente en todo el film, parece hacerse eco de sus pensamientos, «porque me abandono por las noches a mis sueños antes de que me deje el día. Porque no amo. Porque me asusta amar... Ya no sueño. Ya no sueño». Y sin embargo, los ojos de Léolo permanecen más abiertos que nunca. Ni siquiera la luz cegadora de la linterna de la doctora logra sacarlo de su estado catatónico. Al igual que D. Quijote, ya no sueña. Ambos necesitan del sueño, uno para ser como esos a quienes admira, y el otro para conseguir no ser como aquellos a quienes detesta, los miembros de su familia con los que ahora, tras prescripción médica, se reúne en una sala común.

Mientras, en un espacio que parece situarse fuera del tiempo, el Domador de versos, después de haber leído las palabras escritas por el protagonista, desciende por unas escaleras cuyo fin no se percibe. La cámara, mediante un picado extremo muestra el descenso hacia un abismo únicamente iluminado por el candelabro de siete brazos del que es portador el Domador de versos<sup>32</sup>. En el sótano, repleto de esculturas que miran expectantes hacia el pasado, el Domador, depositario de la palabra, guarda en una estantería el libro al que se aferraba Léolo junto con sus palabras escritas; no sin antes abrir el ejemplar y pronunciar la primera frase que en él se halla impresa: «E iré a descansar con la cabeza entre dos palabras en el valle de los avasallados».

<sup>30</sup> GONZÁLEZ REQUENA, J., *Op. cit.*, p. 23.

<sup>31</sup> SAVATER, F., *Op. cit.*

<sup>32</sup> Candelabro que para los judíos representa la eterna luz de Dios.

## 5. LT22 RADIO LA COLIFATA. NO HAY GENTE. ESTOY SOLITO. ERA FANTASÍA (...)

El Documental *LT22 Radio la Colifata* (2007) es la ópera prima del cineasta Carlos Larrondo. El joven director, nacido en Buenos Aires pero residente en España, se centra en el testimonio de varios personajes –la anciana Estela, que vive en la calle con su hijo; Horacio, que quería morir joven como sus ídolos Jimi Hendrix o Manis Joplin; o Ever, el boliviano que puede trasladarse con facilidad a Marte, entre muchos otros-, los cuales tienen su propio espacio en esta radio creada y dirigida por el psicólogo Alfredo Olivera.

Habría que comenzar explicando que estos personajes son enfermos psiquiátricos del hospital J.T. Borda de Buenos Aires –internos y exinternos-, y que todos ellos tienen algo en común además de la locura, un método terapéutico que no sólo los une sino que da voz a quienes no la tienen a través de la emisora LT22 Radio la Colifata. «Los colifatos» –así se hacen llamar, a través de este canal de radio que se pone en funcionamiento el 3 de agosto de 1991 y que ha sido pionera de otras parecidas en hospitales psiquiátricos de Barcelona, París, Toulouse, Mantova y Trieste-, según Fernando Aquino, interno del Borda, suponen «una patada en el trasero a las políticas psiquiátricas vigentes»<sup>33</sup>.

El documental aborda la locura desde el punto de vista psiquiátrico, pero también hace hincapié en un problema añadido con el que se han encontrado estos enfermos a partir, sobre todo, del S.XVIII; problema social por el que, por cierto, se interesó Goya: la reclusión de los enfermos mentales y las condiciones y tratamientos a los que son sometidos. En la Ley General de Beneficencia de 23 de Enero de 1822 se recoge que «(...) *El aislamiento de la familia que tan funesto es para la sociedad, porque rompe las relaciones entre sus individuos en circunstancias que debían estrecharse más y más (...), forma parte esencial del tratamiento moral de los locos (...)*»<sup>34</sup>.

Rodríguez Villargoitia diría al respecto: «*Quédense en buena hora, si los hombres lo creen necesario, las cadenas y los grillos en las moradas del crimen, destiérrense para siempre los golpes y puniciones personales, mas no se deje de la mano el freno que ha de contener la natural petulancia de los dementes. Que nunca dejen de percibir una fuerza superior, si no se quiere que atribuyan a debilidad la afabilidad y dulzura con que se les trate*»<sup>35</sup>.

Pues bien, entre 1812 y 1819, Goya pinta *La casa de locos* (Fig. 8), obra que describe la situación en la que se encuentran los enfermos psiquiátricos en la sociedad del momento. Como señala González Duro, hemos de pensar que «*en España, a lo largo del siglo XVIII, el confinamiento*

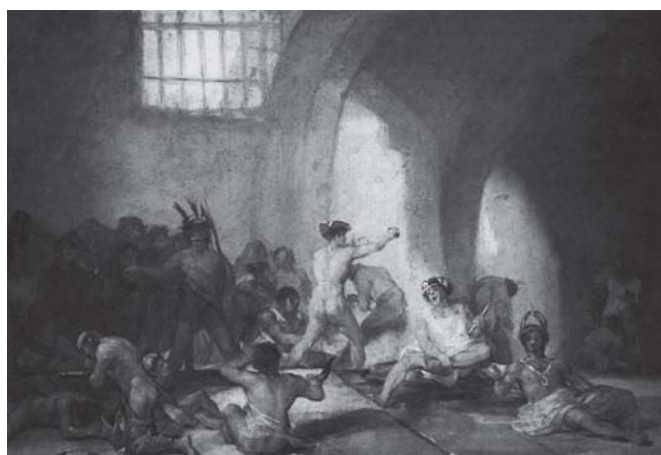


Figura 8.

*de la locura en modo alguno fue una práctica médica, sino más bien una práctica sociopolítica impuesta por el poder, aunque matizada con leves intervenciones médicas. No supuso el desarrollo de un diálogo o confrontación entre la medicina y la locura, y no abrió un ámbito de conocimiento positivo y científico de las enfermedades mentales, ya que la locura fue sometida a silencio dentro de la institución»*<sup>36</sup>.

Es posible que Goya conociera la noticia que da la Sitiada o Junta de Gobierno del Real y General Hospital de Nuestra Sra. De Gracia de Zaragoza, Capital de Reino de Aragón, a la Real Academia Médica de Madrid sobre el estado de los Departamentos de dementes, o locos que existen en el mismo ( Zaragoza, 23-X-1817) (Diéguez, 2001, págs. 141-146), y decidiera representar en su obsesión por la locura y a modo de denuncia, la precariedad y el abandono al que se ven sometidos estos enfermos, que en muchos de los casos ni siquiera eran tales, ya que en los manicomios eran reclusos los indigentes que, para los gobiernos absolutistas y la sociedad, suponían un peligro.

Durante el S.XIX y bien avanzado el S.XX, los tratamientos y la situación de los enfermos psiquiátricos no difieren mucho de estos otros que plasma Goya en su lienzo. Hoy día, el loco sigue representando para la sociedad una de las imágenes más inquietantes. En la actualidad se piensa en él como un ser alienado de sí mismo y del mundo real, capaz de transgredir los códigos manejados por los individuos «normales». Pues bien, con el documental *LT22 Radio la Colifata*, el espectador tiene la oportunidad de descubrir, desde una luz esperanzadora y alejada del lado oscuro, que se pueden encontrar modos de entenderse si en lugar de trazar líneas que supongan mundos diferentes, intentamos encontrarnos en ese espacio difuso y permeable al que nos hemos referido desde el comienzo.

<sup>33</sup> EL PAÍS.COM: La Comunidad, *Documental sobre LT22Radio la Colifata es un éxito en España*, 30 de noviembre de 2007.

<sup>34</sup> Ley General de Beneficencia del 23 de enero-6 de febrero de 1822. Título VII. De la Hospitalidad Pública. MAZA, E., *Pobreza y beneficencia en la España contemporánea (1808-1936)*, Barcelona, 1999, p. 109.

<sup>35</sup> En DIÉGUEZ, A., «Mitificación de lo siniestro: La casa de locos de Zaragoza», *Revista Frena*, 1 (2001), p. 138.

<sup>36</sup> GONZÁLEZ DURO, E., *Historia de la locura en España. Siglos XVIII y XIX*, Tomo II, Madrid, 1995, p. 146.

El documental comienza con una panorámica a vista de pájaro que muestra, desde la estratosfera, los Andes, y distintos planos de la ciudad de Buenos Aires. Las imágenes van acompañadas por distintas voces *over* que pronuncian discursos aparentemente fragmentados y que proceden de una emisora de radio «3°C de humedad con 17°C de temperatura. No hay gente, estoy solito, estoy solito. Era fantasía. No hay gente en los espejos de los coches, en los espejos de los coches. Nosotros pensamos en Marte que la tierra está mal porque hay guerras, hay hambre, hay frío, hay dolor; luego entonces, yo sé como marciano que soy que todo eso va a cambiar porque hay un Dios. Disculpe, soy corresponsal de Marte, ¿es verdad que en la tierra está la cara de Dios? Es la mentira más grande que pude haber escuchado. Y, ¿Dónde está la cara de Dios? ¿En Marte? La cara de Dios es el amor. Encontramos unos extraterrestres que estaban enfermos, estaban enfermos ¿Han encontrado unos extraterrestres?, cuénteme ¿Cómo son? Son maravillosos, son, son...»

La cámara, cada vez más próxima a la tierra, penetra al fin en la ciudad de Buenos Aires recorriéndola en una plataforma móvil a la vez que se oye el discurso de las voces *over*. Así, hasta el momento en que una de ellas explica lo maravillosos que son los extraterrestres que han encontrado y la cámara se detiene en frente del hospital psiquiátrico el Borda. Es la manera en que en el texto fílmico son presentados los protagonistas del mismo, «los colifatos».

Efectivamente, así es como «los colifatos» se ven a sí mismos, como extraterrestres; extraterrestres que estaban enfermos. Todos ellos son conscientes de su locura; y todos ellos lo son, además, de la marginación que sufren, y están de acuerdo con la idea de que un manicomio es una cárcel sin rejas, y que son peores que las enfermedades mentales; que las pastillas y demás tratamientos no son suficientes para sentirse personas, para sentir que tienen un sitio en el mundo. Pero no en el mundo al que los traslada la enfermedad, sino en el mundo real, en la realidad objetiva. Su deseo no es, al contrario que le ocurre a D. Quijote, huir de la realidad o perder el contacto con ella para poder ser; tampoco pretenden negar la realidad o huir de la enfermedad como hace Léolo, porque ellos ya se saben enfermos. Lo que necesitan es constituirse en función de otro que les haga ser. Toman el testigo de Léolo y desentierran la palabra que había quedado sepultada en la estantería de aquel sótano por el Domador de versos y empiezan a canalizar la locura a través de la radio.

La solución para ellos es tener una voz para hablar del lado oscuro de cada uno. González Requena destaca «el esfuerzo apasionado de Léolo por intentar articular palabras que tengan sentido, que puedan ser vividas como

*verdaderas en un mundo, moderno, en el que, por desmitologizado, la palabra misma, en su dimensión simbólica, fundadora, parece haber perdido su razón de ser»*<sup>37</sup>.

Y «los colifatos», a través de trozos de discursos demuestran que desde la locura también se puede plantear un discurso coherente. Pero para ello necesitan un interlocutor, porque antes de la existencia de *Radio la Colifata*, su interlocutor era con otro que estaba dentro, sus propias voces. La estructura de la radio inaugura la figura de otro como destinatario de un posible decir, y en consecuencia, establecen un lazo con el mundo. *La Colifata* es la síntesis entre la locura de dentro y la de fuera. Donde se puede articular frases como las que pronuncia el filósofo del grupo: «Es mejor ser loco que ser cuerdo, ninguno de los dos quiere curarse», o «revele cordura, crease loco». La radio los iguala. Se sienten escuchados por lo no locos; y todo porque el micrófono de *La Colifata* se abre a la palabra. Tanto es así, que la marca de refrescos *Aquarius*, elige a estos incomunicados para publicitarse y comunicarse con todo el mundo. Por eso, el documental finaliza con un concierto multitudinario organizado por el cantante Manu Chao en beneficio de *La Colifata* en el que los internos son los protagonistas. Estela invita a todos los asistentes a visitarlos y a que comprendan que la radio supone para ellos un encuentro transoceánico donde no hay fronteras ni muros. Donde poder ser todos iguales. Y todo porque según señala otro de los «colifatos», «el ser humano es maravilloso».

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTONIONI, M., *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, 2000.
- CASADO, J.: Glucksmann: Dudo, pienso, soy, *EL PAÍS DIGITAL*, 27/11, 1997 C:\Documents and Settings\Propietario\Mis documentos\ARTÍCULOS\El arte y la locura\Glucksmann Dudo, pienso, soy · ELPAÍS\_com.mht.
- CASTILLA DEL PINO, C., *Introducción a la Psiquiatría*, Vol. II, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona, 2005.
- DIÉGUEZ, A., «Mitificación de lo siniestro: La casa de locos de Zaragoza», *Revista Frena*, 1 (2001).
- EL PAÍS.COM: La Comunidad, *Documental sobre LT22 Radio la Colifata es un éxito en España*, 30 noviembre de 2007
- FOUCAULT, M., *Historia de la locura en la época clásica*, Buenos Aires, 2003.
- FREUD, S., «La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis», *Obras Completas*, Buenos Aires, XIX, 1984.
- GONZÁLEZ DURO, E., *Historia de la locura en España. Siglos XVIII y XIX*, Tomo II, Madrid, 1995.

<sup>37</sup> GONZÁLEZ REQUENA, J., *Op. cit.*, p. 71.

- GONZÁLEZ REQUENA, J. y ORTIZ DE ZÁRATE, A.: *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Valencia, 2000.
- LAURENCE, A., «Locura y destrucción en el teatro griego clásico», *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2008).
- LICHT, F., *Goya*, Madrid, 2001.
- MAZA, E., *Pobreza y beneficencia en la España contemporánea (1808-1936)*, Barcelona, 1999.
- MELENDO CRUZ, A., *Antonioni: un compromiso ético y estético*, Córdoba, 2010.
- MONTILLA LÓPEZ, P., *Enfermedad y envejecimiento en la creatividad de Goya: enfoque neurobiológico*, Córdoba, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, 1984.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F., *Goya. La Quinta del Sordo*, Granada, 1966.
- SAVATER, F., *Las preguntas de la vida*, Barcelona, 1999.
- TORRENTE BALLESTER, G., *El Quijote como juego*, Madrid, 1975.
- VARGAS LLOSA, M., «Camelias fragantes», *EL PAÍS*, Domingo 4 de septiembre de 2005.