

VUELVE LA NAVE DE LOS LOCOS

(Consideraciones intempestivas sobre la locura y el cine, a propósito de la película Lamerica de Gianni Amelio)

ANACLETO FERRER, XAVIER GARCÍA Y BERNARDO LERMA

«Grup Embolic»

INTROITO

«—¿Tienes que hacer algo ahora? —No, tengo tiempo. Luego tengo una cita con mi psicoanalista. — ¡Ah! ¿Vas al psicoanalista? —Sólo desde hace 15 años. —¿Quince años? —Sí, le concederé uno más y luego me iré a Lourdes.»

(WOODY ALLEN y DIANE KEATON
en *Annie Hall*).

1. Cine y psiquiatría: ¿Seducción fatal?

La psiquiatría y el cine han estado estrechamente relacionados desde la eclosión de éste como medio de entretenimiento de las masas. Ya en sus comienzos, el enorme poder de fascinación del cine atrajo la atención de los psiquiatras, que trataron de desentrañar cuál era el origen de su capacidad de seducción. El cinematógrafo devino pronto objeto de explicaciones psicoanalíticas y la nascente industria fue bautizada como «la fábrica de sueños» (*Traumfabrik*, por Ehrenburg en 1931). El simbolismo cinematográfico resultó fácilmente asimilable por la estructura conceptual psicoanalítica, la cual propició una lectura de la imagen fílmica que ha cristalizado en una potente crítica cinematográfica. Las pulsiones básicas del inconsciente, la lucha entre Eros

y Tánatos, deambulan desde entonces entre sombras embozadas en los trajes de los personajes de la pantalla. La lectura psicoanalítica del film es abrumadoramente mayoritaria a la hora de explicar géneros enteros, como el de terror, donde la presencia de lo ominoso, la malignidad del monstruo, la anormalidad patológica, la exorcización del propio mal en un ente extraño o el deseo de recuperar un orden desaparecido, han sido explicados a su través con la pretensión de encontrar en el inconsciente humano la raíz de tan morbosa atracción por el horror ¹.

Uno de los primeros films del cine de terror, y quizá el más genuino representante del llamado expresionismo alemán, *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinet des Dr. Caligari*, 1919) de Robert Wiene, adopta el punto de vista de un loco y teje un verdadero delirio en el que, tras los crímenes del sonámbulo Cesare, hipnotizado en la barraca de feria del Dr. Caligari, encontramos la vesania de un perturbado que, paradójicamente, era el director del manicomio en el que será internado. Este final convencional traicionaba la intención inicial del film de constituirse en alegato contra toda autoridad social. El poder omnímodo del director del manicomio encubre al maníaco que en realidad es, el Dr. Jekyll oculta una vez más a Mr. Hyde. Los decorados pintados en furiosos claroscuros, las líneas quebradas, los ángulos y la tenebrosidad del ambiente sugerido constituyen no sólo el manifiesto estético de una nueva forma de hacer cine, sino la envoltura de una crítica furibunda ².

Pero no sería ésta la senda más hollada a la hora de representar la psiquiatría en el cine. El cinematógrafo integró al psiquiatra como uno más del elenco de personajes presentes en las historias que escribía con luz sobre la blanca superficie de la pantalla hasta transformarlo en un estereotipo, y la «materia» psiquiátrica fue introducida en los argumentos de los diversos géneros al servicio de la trama. La imagen de la psiquiatría y de la actividad terapéutica de sus profesionales ha sido en gran parte forjada en el inconsciente colectivo como resultado del influjo de las películas y, en especial, del tratamiento que de ella ha hecho el omnipresente cine americano.

En el cine aparecen representados multitud de oficios y profesiones, pero sólo unos pocos han merecido la atención de pasar a ser ellos mismos objeto de su mirada: médicos, maestros, policías, militares, abogados, sacerdotes, han visto en el celuloide cómo se debatía su estatus y se enjuiciaban sus comportamientos. Son profesiones cargadas de simbolismo institucional y contra las que rompen siempre las difusas olas del malestar social. El cine no sólo ha reflejado la valoración histórica que socialmente se les confería, también ha intentado troquelar la realidad fabricando una imagen que respondía a un modelo desea-

1. Cf. Román Gubern y Joan Prat: «La película cinematográfica como flujo onírico» en *Las raíces del miedo*. Tusquets Editores, Barcelona 1979, pp. 18 y ss.

2. Cf. Lotte H. Eisner: *La pantalla demoníaca*. Cátedra, Madrid 1988, p. 22.

ble y que mudaba según las épocas y la nacionalidad de las películas. La desazón que entre los profesionales auténticos suele provocar la contemplación de sus trasuntos de ficción, obedece a la oscura percepción de que se les elogie como héroes o se les denoste por villanos, la pantalla hace una abstracción interesada de su práctica real y les somete a un juicio maniqueo donde no caben matices, ya que al pretender ceñir su influjo al terreno mítico-simbólico, éste resulta tanto más efectivo cuanto más simple es aquél. El psiquiatra ha sido objeto de un tratamiento tal y se ha visto empujado a los dos polos de Manes: el Bien y el Mal. El «buen» psiquiatra es aquel que ayuda a las personas a vivir más felices y es capaz de solventar los problemas de los individuos con pericia y diligencia. Humano y comprensivo, su implicación en la terapia para salvar a sus pacientes está por encima de cualquier reserva personal. El «mal» psiquiatra conspira, sin embargo, contra los individuos vitales y felices, a los que impone su poder arbitrario. Arrogante y pretencioso, sus diagnósticos son prueba de su ignorancia, sus terapias de su sadismo y de sus desequilibrios. Estos tópicos hunden sus raíces en la influencia del cine y en especial del cine comercial americano. A continuación examinaremos a vuelapluma algunas de las características que aparecen con más frecuencia asociadas a la figura del psiquiatra en los films americanos, y que por extensión han pasado a constituir una parte central de los estereotipos sobre su figura.

2. Psiquiatras de celuloide

En las películas americanas el papel del psiquiatra suele estar monopolizado por el psicoanalista. La industria cinematográfica no tardó en descubrir que las explicaciones dadas sobre la mullida superficie de un sofá eran un recurso dramático de primer orden para proveer al espectador de las claves necesarias para comprender todos los aspectos de la intriga, incluyendo los móviles de los personajes. El psiquiatra resultaba el modelo ideal de confidente, al que éstos entregan sus secretos para que el espectador, agazapado en la oscuridad de la sala, se entere de cuáles son los resortes que animan su comportamiento y hacen avanzar la trama.

Cuando se representan tratamientos psiquiátricos se abusa del recurso a la cura instantánea: los síntomas del trastorno mental desaparecen en el momento mismo en que se descubre el trauma que los provocó. Es el caso de *Las tres caras de Eva* (*The Three Faces of Eve*, Nunnally Johnson 1957), donde las personalidades múltiples de una paciente se desvanecen al evocar el trauma infantil que está en la base de todo. En estas curaciones milagrosas, y a imitación de Charcot, la hipnosis juega un papel decisivo. La cura catártica aparece también en *Recuerda* (*Spellbound*, 1945) de Alfred Hitchcock, una historia en la que el psicoanálisis desempeñaba las funciones de la investigación detectivesca y des-

velaba el motivo que originaba el comportamiento anormal. Especialmente interesantes resultan en esta cinta las escenas oníricas, cuyos decorados diseñó Salvador Dalí.

Cuando el manicomio entra en juego, el cine lo presenta como una variante refinada de la prisión. Los elementos más espectaculares del tratamiento psiquiátrico en reclusión constituyen la columna vertebral de films como *Corredor sin retorno* (*Shock Corridor*; Samuel Fuller 1963), *Tratamiento de Shock* (*Shock Treatment*, Denis Sanders 1964), *Frances* (*Frances*, Graeme Clifford 1982) o *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman 1975). En todos ellos, las peripecias del protagonista subrayan la falta de libertad y la infamia inherentes al medio manicomial, cuyas cadenas debe romper para volver a encontrarse a sí mismo fuera de los muros de la institución total.

Durante un breve lapso de tiempo —entre 1957 y 1963, aproximadamente—, el cine americano reflejó una imagen positiva del psiquiatra, que aparece encarnando la voz de la razón, el ajuste social y el bienestar, y que vino a relevar a la que había proyectado mayoritariamente en las décadas de los treinta y los cuarenta, caracterizada por una ambigüedad motivada por la suposición de que el psicoanálisis (al que era universalmente asimilada la figura del psiquiatra) era una doctrina revolucionaria, aunque, paradójicamente, de ella se esperara que ajustase a los pacientes a la escala de valores sociales imperante³. Los films culminantes de esa edad de oro y de esa imagen positiva serían *Freud* (1962) de John Huston, con guión inicial de Sartre, y *Capitán Newman* (*Captain Newman, M. D.*, 1963) de David Miller. Cuando Huston emprendió el rodaje de *Freud* ya había realizado un documental sobre el tratamiento de las neurosis de guerra (*Let There Be Light*, 1946); ahora se proponía narrar la biografía del médico vienés desde un punto de vista crítico con la práctica psicoanalítica pero encomiástico en cuanto a su aportación a la cultura, y pensó que Sartre sería la persona adecuada para tan arriesgada empresa. El guión de Sartre sólo era susceptible de ser traducido a imágenes en una película de más de cinco horas y Huston hubo de rehacerlo completamente. El filósofo existencialista se negó a que su nombre apareciera ligado al resultado final. La película es una biografía hagiográfica de *Freud*, al que da vida Montgomery Cliff, que cae en la vulgarización, debido a las dificultades que conlleva la necesidad de dramatizar ideas para hacerlas atractivas y fácilmente asimilables al espectador. En la segunda, *Capitán Newman*, Gregory Peck hace el papel de un psiquiatra militar que intenta recuperar soldados a la normalidad de la guerra, supeditando su vida personal a la salvación de los pacientes, en un compromiso contradictorio en el que su éxito les lleva a enfrentarse de nuevo y fatalmente con la muerte.

3. Cf. Krin Gabbard y Glen O. Gabbard: «The Golden Age» en *Psychiatry and the Cinema*. The University of Chicago Press, Chicago 1987, pp. 84 y ss.

Las películas de Hightcock de este periodo —ya precedidas por *Recuerda* (*Spellbound*, 1945)—, *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) y *Psicosis* (*Psycho*, 1960), reflejan una visión superficialmente optimista del trabajo psiquiátrico, pero internamente amarga, ya que la intervención médica no redundaba en una contribución real al «final feliz».

La pérdida de la valoración social de la psiquiatría es resultado de la eclosión de las nuevas concepciones acerca de las opciones personales de vida que germinaron en Europa y América a raíz del mayo del 68. Las nuevas ideas venían a poner en tela de juicio precisamente aquello por lo que había sido elogiada hasta entonces la psiquiatría: por su capacidad de ajuste social, que era ahora contemplada como su mayor crimen por los sectores más críticos de la intelectualidad americana. Mientras tanto, y apelando a la ambigüedad implícita en la figura del psiquiatra, Hollywood no lo atacaba como responsable de ese ajuste, actitud ideológicamente incompatible con su conformismo habitual, sino por su falta de éxito en esa misión. La devaluación de la figura del psiquiatra y de sus tratamientos convierte cada vez más en paródica la antaño respetada actividad psicoanalítica; tal es el caso del psiquiatra esperpéntico encarnado por Peter Sellers en *¿Qué tal Pussycat?* (*What's New, Pussycat*, Clive Donner 1965), obsesionado por la facilidad conquistadora de un atormentado mujeriego.

Este nuevo estereotipo será el motor humorístico de muchas películas de Woody Allen, en las que trata al psiquiatra con irónica ambivalencia: es alguien de quien no se puede prescindir pero del que tampoco se esperan grandes resultados (*Annie Hall*, 1977 y *Hannah and Her Sisters*, 1986). Pero la crítica más acerada de la psiquiatría institucional vendrá de la mano de Milos Forman en *Alguien voló sobre el nido del cuco*; en esta película, la idea de que la psiquiatría oficial utiliza la lobotomía y otras terapias agresivas para satisfacer sadismos inconfesables y con el objetivo de destruir a las personas creativas que no acatan la mediocridad social reinante, da cuerpo a una narración «contracultural» de la cual su director supo sacar partido. Los pacientes del hospital a los que intenta sublevar el rebelde McMurphy, interpretado por Jack Nicholson, son seres débiles que se han dejado destrozarse sin protestar por la férula de la implacable enfermera Ratched.

Aunque resulta tangencial al tema que nos ocupa, vale la pena reflexionar acerca de cómo el cine ha utilizado la enfermedad mental para justificar la existencia en la pantalla de una violencia irracional que sólo está asociada a un porcentaje minoritario de los trastornos⁴. El loco permite visualizar muertes absurdas y crueles sin otra explicación que su supuesto arraigo en la insania. La arbitrariedad de esas disparatadas muertes ha acabado por generalizarse a una buena parte del cine comercial, que parece amonestar al espectador para que ad-

4. Cf. Luis Rojas Marcos: *Las semillas de la violencia*. Espasa Calpe, Madrid 1995, pp. 106-107.

mita que no hay salvación frente a la furia que entraña el corazón humano. El esquizofrénico torturado de *Psicosis* asciende así al dudoso Olimpo de los dioses desalmados y letales que matan sin remordimientos, amenazando a la sociedad entera con su extraña perfección criminal⁵. El fatalismo que respira respecto a la naturaleza humana esa modalidad del *thriller*, poblada de asesinos tan perturbados como invulnerables, alcanza su punto álgido con la transformación del psiquiatra, que debiera curarlos, en uno de ellos. En *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, Brian De Palma 1980) un psiquiatra afectado por un conflicto de identidad comete una larga serie de asesinatos sexuales. Pero es quizás en *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Johnathan Demme 1991) donde la fascinación y la repulsa se mezclan a partes iguales ante la figura del caníbal Dr. Hannibal Lecter. Refinado y culto, utiliza su adiestramiento profesional para descubrir los puntos débiles de la personalidad de quienes le rodean, e igual que una pequeña deidad mueve los hilos de sus vidas conduciéndolas por los derroteros del éxito o la destrucción. La enfermedad mental, deduce el espectador, arrastra a quienes tienen contacto con ella a la enajenación y a la crueldad. Locura y violencia son los dos rostros de este peculiar Jano mediático que el poder mitologizador del cine ha contribuido modelar.

Los amores y desamores del cine con la psiquiatría, tan antiguos y tumultuosos los unos como los otros, han contribuido así a perfilar una imagen social de la labor de ésta tan llena de claroscuros, tan cambiante y multiforme como las propias sombras que proyecta el celuloide.

PLANTEAMIENTO Y NUDO

«*Los albaneses se han vuelto locos: todos quieren ir a Italia en barco.*»

(El comisario de policía a Gino, en el interrogatorio al que lo somete).

1. Viaje al laberinto de la sinrazón

Al pensar en la imagen que el cine ha proyectado de *La locura y sus instituciones* enseguida nos vienen a la mente películas ambientadas entre las tétricas paredes de un psiquiátrico. El tratamiento mítico-simbólico al que son sometidos

5. Cf. Un análisis de la figura del psicópata y la instauración a su través de un terror difuso en Carlos Losilla: *El cine de terror: Una introducción*. Paidós, Barcelona 1993.

das en el cine las profesiones sobre las que se polariza el malestar social y al que suele ser consustancial un cierto maniqueísmo, nos inclinó a la selección para su visionado en estas *Segundas Jornadas de Historia de la Psiquiatría* de un largometraje que fuese susceptible de una lectura del tema a debate desde un prisma menos convencional y previsible: una lectura oblicua, no directa; sugeridora, más que explicitante. Se trataría de describir la crudeza de la institución manicomial de modo zigzagueante, de forma *analógica*, estableciendo una relación de semejanza entre cosas distintas, al compararla con situaciones sociales tan perturbadoras e inquietantes como ella. Buena parte de las reservas con que el espectador contempla la mayoría de las películas que abordan el problema de la enajenación mental se esfuman cuando vemos *Lamerica*, un film que propone una meticulosa descripción del desorden de un mundo en el que la locura se ha convertido en la protagonista colectiva, desplazando a su protagonista singular —Spiro, esa mezcla humana de disidente, marginado y perturbado, víctima al mismo tiempo de la Historia y de su historia— al de guía de un viaje iniciático al interior del laberinto de la sinrazón.

2. Resumen del argumento

Gino es un italiano inexperiencedado que llega a una tierra extranjera, Albania, con Fiore, su jefe, para aprovecharse del caos que allí reina y realizar una serie de negocios fraudulentos. Su empresa tiene que estar dirigida por un albanés que haya sido víctima de la represión comunista y les sirva de hombre de paja. Gino encontrará en el vientre de las oscuras cárceles totalitarias al viejo Spiro. Sin embargo, el nuevo héroe del pueblo no es albanés, sino un pobre italiano que perdió su identidad durante los casi cincuenta años de encierro en diferentes cárceles. En el momento de salir al exterior, a Spiro le es imposible abandonar el estado de somnolencia en el que ha vivido y confunde los años noventa con su presente anterior al sueño —la segunda guerra mundial—, la apertura albanesa con la liberación aliada y Albania con Sicilia.

3. Miseria y alienación

La enfermedad mental, al menos en su versión manicomial, ha estado históricamente asociada a la pobreza y la marginación. La película de Amelio sugiere una línea de lectura que relaciona la *alienación* económica y política con la *enajenación* mental. El ambiente que nos muestra *Lamerica* rezuma, en su totalidad, ese hedor alienante que se desprende del enorme manicomio en que se ha convertido Albania. A excepción del comisario de policía, la facultativa del hospital o el director de la residencia, personajes que manifiestan un cierto cri-

terio y dominio de sí, el resto de los individuos que deambulan por la pantalla, sean «protagonistas» o meros «extras», se nos aparecen como espectros que sobreviven en la pobreza, que han vivido políticamente oprimidos sin que la situación actual del país les permita abrigar mejores perspectivas y que, además, han perdido totalmente la noción de la realidad. Así, los componentes clásicos de la teoría marxista de la alienación pueden ser tematizados a partir de la película:

a) La «exteriorización» (*Entäusserung*), comprendida como privación o desprendimiento de un sujeto que se transforma en objeto, constituye la vertiente *política*.

b) La «enajenación» (*Veräusserung*), concebida como un estar-fuera-de-sí, conforma el lado *psicológico*.

c) La «alienación» (*Entfremdung*), entendida como extrañamiento o pertenencia a un algo ajeno, configura el flanco *económico*.

Y ello sin olvidar que la variante religiosa del fenómeno de la alienación, aun no estando reflejada directamente en la película, no deja de ser un elemento más de una cultura en la que tan arraigado estuvo el culto a la personalidad y que vino a hacer del ateísmo una nueva religión, con su iconografía, sus fastos y sus templos.

4. Normalidad y marginalidad

Esta película permite despojar al concepto de *normalidad* de su aura estrictamente psicológica y ser abordado desde un punto de vista sociológico más amplio, como la desviación de aquello que socialmente se considera normal. Pero, paradójicamente, en la situación que nos muestra el film de Amelio, «lo normal», aquello que «hace todo el mundo», no deja de ser una conducta anómala a todas luces, hasta el punto de que el «loco» protagonista en poco se distingue de sus «normales» paisanos. Al final, incluso, nos asaltará la duda de si la suya es una quimera distinta de la de los desesperados albaneses que confían en alcanzar su tierra prometida. La película, pues, nos aporta elementos suficientes para una sugestiva reflexión en torno a ciertas categorías presentes en algunos discursos psiquiátricos, que si bien resultan operativas e, incluso, eficaces desde el punto de vista terapéutico, no dejan de ser epistemológicamente discutibles y moralmente inaceptables, por cuanto estigmatizan a cierto tipo de enfermo como «a-normal», sin reparar en que esa catalogación ya implica un factor psicogénico que en muchos casos se convierte objetivamente en un elemento de marginación y, consecuentemente, de patologización.

Las imágenes de caos, de descomposición social que vemos en *Lamerica* evocan en nosotros las admoniciones de Hobbes, en cuyo *Leviatán*, publicado por vez primera en 1651, ya advertía sobre los desastres que amenazan a las sociedades que carecen de Estado o la autoridad del cual ha quedado aniquilada al

desaparecer la ley. En una sociedad como la que nos presenta la película, la sombra alargada de la guerra se perfila ineluctable. Mas la desintegración de una sociedad no es fruto de un día. El anodamiento del poder del Estado —explica Hobbes— no provoca la guerra, simplemente la precipita, pues ésta es un difuso estado de odio, rivalidad, envidia, competencia y temor que envenena la tupida red de las relaciones sociales, y como el grado de electricidad en la atmósfera, crece hasta convertirse en permanente y estable⁶. Al perderse el temor a la ley, las pasiones de los seres humanos carecen de otro control que su propio arbitrio o discreción y el caos social hace indiscernible la *locura de la normalidad*, ya que aquélla no es más que «las pasiones sin guía»⁷. Esos albaneses que se mueven de aquí para allá en pos de una ilusión en un camión desvencijado serían para Hobbes verdaderos locos, que una vez perdida la contención de la ley se han entregado a su propio delirio, extravío temporal que como el de la borrachera desaparecería cuando la sociedad recobrase la cordura y generase un nuevo poder común que, debidamente legitimado por los ciudadanos, volviese a dotar de sentido a la realidad social.

5. Enfermedad mental y enfermedad social

La película induce a pensar en más de una ocasión que esta sociedad está física y mentalmente enferma (puede que las metáforas inicial, con la apertura de puertas por entre las cuales todos quieren colarse, y final, con la masificada huida en barco, sean las más expresivas a este respecto); que aspira literalmente «a vivir fuera de sí» porque ya no es recuperable, ni siquiera a pesar de haberse producido acontecimientos a raíz de la caída del régimen de Enver Hoxa que en teoría habrían de propiciar en ella cambios significativos. Es una sociedad que huye de sí misma, en permanente fuga hacia adelante, por mucho que ignore (tan sólo conoce lo que la televisión le muestra) qué es lo que le espera tras el incierto horizonte. En ese sentido en poco difieren la «esperanza» de Spiro de la de sus compañeros de viaje.

Pero, aun siendo ésta la impresión más inmediata que de la película recibimos, la morbidez no es sólo el estado que caracteriza a Albania de puertas adentro: también la sociedad de afuera que tanto se anhela, a la que incluso se ha pretendido imitar inútilmente, tiene graves deficiencias, y algunas de ellas están en la raíz misma de los males que ahora aquejan a los atribulados albaneses. Como hemos podido conocer después, los movimientos de rebelión y de éxodo que en las últimas semanas han vuelto a sacudir Albania han tenido como deto-

6. Cf. Thomas Hobbes: *Leviatán*. Parte primera, capítulo XIII, Editora Nacional, Madrid 1983.

7. Cf. Thomas Hobbes: *Op. cit.*, Primera parte, capítulo VIII.

nante la quiebra del sistema de las llamadas «pirámides financieras», que tiene más de fraudulento negocio que de procedimiento de «ahorro»; el espejo en el que se miraban esos infelices no era otro que el del enriquecimiento fulgurante, propio de las denominadas «culturas del pelotazo» de moda en las sociedades de capitalismo desbocado, en las que las actividades especulativas tan pingües beneficios económicos han proporcionado a algunos. En Albania, el último país de Europa en desembarazarse del comunismo, a las bien ancladas prácticas del estalinismo el capitalismo salvaje auspiciado por el ultraliberal Sali Berisha ha sumado sus propias taras y ahora el absurdo compite con la rapacidad. Si nos atuviésemos a la máxima hipocrática según la cual en el equilibrio se encontraba la salud —contrapunto médico de la sentencia moral aristotélica que ubicaba en el término medio a la virtud— resultaría muy difícil diagnosticar qué sociedad presenta peor cuadro clínico: si aquella en la que Spiro ha pasado casi toda su vida o a la que ahora pretende regresar.

6. La paranoia del poder

Como consecuencia de una interesada confusión entre *salud* y *normalidad*, la educación tradicional nos tenía acostumbrados a considerar *normales* y, por tanto, *saludables*, ciertos comportamientos por el solo hecho de que eran propios de personas socialmente respetables, influyentes o, sencillamente, poderosas. La relevancia social venía a ser así una especie de certificación médica implícita que garantizaba la inmunidad, si no a todas, sí a buena parte de las enfermedades psíquicas, precisamente a aquellas que resultan *socialmente* más repulsivas. Aunque pueda resultar discutible establecer correlaciones entre determinados colectivos o grupos y ciertas patologías, no deja de ser un hecho históricamente contrastable la estrecha relación entre la enfermedad mental en su versión manicomial —la de aquellas personas tildadas de «locas»— y la pertenencia de quienes la padecen a las clases más desfavorecidas. Aunque *Lamerica* tiene como protagonistas a los paupérrimos albaneses que, enloquecidos, pululan por campos, ciudades y puertos, también aporta suficientes elementos que apuntan hacia una psicopatología del poder. Un poder que, además de su cara netamente opresiva y cruel, nos muestra algún indicio paranoico —los 600.000 bunkers comprados a China para defenderse de una hipotética invasión— o megalómano —los innumerables bustos y estatuas de Hoxa que adornaban el país—. El hecho de que suelen resultar más impactantes los calificativos puramente políticos —como «dictador», «tirano» o «déspota»— hace que muchas veces se obvien aquellos rasgos del carácter de ciertos personajes públicos que sin ningún género de dudas encontrarían buen acomodo en los tratados de psiquiatría. Si tiene sentido o no una psicopatología del poder es algo que no resulta descabellado plantearse a partir de este film.

7. El socialismo depresivo y el capitalismo maníaco

Desde la metáfora de la sociedad como una enferma, se pueden considerar el régimen socialista de Enver Hoxa y el capitalismo imperialista idealizado por los albaneses en *Lamerica* como los dos polos (fases depresiva y maníaca) de una misma alteración morbosa. Aunque bastante heterodoxa desde el prisma de la politología, esta lectura permite una sugerente interpretación de los modelos políticos desde la tipología de las enfermedades mentales. Sin pretender establecer ninguna interrelación estricta a este respecto, el film de Amelio puede ayudarnos a reflexionar acerca de qué mínimos sanitarios debería de alcanzar toda sociedad que aspirase al viejo ideal de la felicidad de sus miembros.

En un momento histórico en el que se da por periclitado el Estado-providencia, al tiempo que se decreta la obsolescencia del ideal del pleno empleo, no estaría de más que desde la ciencia política se arbitrasen medidas más orientadas a lograr el bienestar de la población que a la obtención pura y dura de beneficios económicos. Si la excesiva austeridad lleva a la población a situaciones tan depresivas como deprimentes, la euforia consumista no deja de presentar rasgos típicamente maníacos. El hecho de que el mundo capitalista se haya querido presentar ante los extintos países socialistas más como el reino de la opulencia que como el de la libertad, es síntoma preocupante de los profundos desarreglos que socavan su interior, lo cual nos debería hacer reflexionar. Pero es obvio que esto no es fácil si estamos en plena euforia y menos todavía si hemos caído en el delirio.

8. Memoria, idioma e identidad

Mientras que Spiro desea recuperar un tiempo pasado del que tal vez no queden rastros —ni mujer ni hijo—, sus compañeros de travesía pretenden por todos los medios a su alcance cortar amarras con el suyo. En ese contexto es de un gran patetismo la secuencia en la que la necesidad de olvidar, de abjurar de lo vivido, de la propia identidad y del idioma como su signo más notable, lleva a un joven a afirmar que cuando arribe a Italia se casará con una italiana para así hablar en su lengua y no albanés, y que de ese modo sus hijos nunca sepan de dónde vino. Si el fenómeno ya es interesante desde el punto de vista sociolingüístico, como expresión del autoodio de una comunidad, no lo es menos desde la perspectiva psicológica. La adquisición de la lengua de aquél a quien se tiene por modelo y considera superior, se convierte en la garantía de que el pasado ya no volverá a inquietar con sus fantasmas. Mientras perviva la lengua nativa habrá un resquicio por el que se filtre la memoria del origen; borrar aquélla es el primer paso en dirección al futuro.

Las palabras de este joven personaje traen hasta nosotros los ecos de una reflexión de Nietzsche: «Cerrar de vez en cuando las puertas y las ventanas de la conciencia; no ser molestados por el ruido y la lucha con que nuestro mundo subterráneo de órganos serviciales desarrolla su colaboración y oposición; un poco de silencio, un poco de *tabula rasa* de la conciencia, a fin de que de nuevo haya sitio para lo nuevo, y sobre todo para las funciones y funcionarios más nobles, para el gobernar, el prever, el predeterminar (pues nuestro organismo está estructurado de manera oligárquica) —éste es el beneficio de la activa, como hemos dicho, capacidad de olvido, una guardiana de la puerta, por así decirlo, una mantenedora del orden anímico, de la tranquilidad, de la etiqueta: con lo cual resulta visible en seguida que sin capacidad de olvido, no puede haber ninguna felicidad, ninguna jovialidad, ninguna esperanza, ningún orgullo, *ningún presente*»⁸.

Pero esa necesidad de olvidar como condición para alcanzar la felicidad, cuando se absolutiza puede trocarse en la causa misma del conflicto, en la medida en que ni siquiera se es consciente de que en algún momento de la propia vida se ha producido el vacío. «Nos amamos mutuamente como amapola y memoria», dice un enigmático verso de Celan⁹. La amapola, flor de la misma familia que la adormidera, posee como ella propiedades y simbología referentes al sueño, la muerte y el olvido. Es en el difícil equilibrio amoroso entre *amapola* y *memoria* donde está la clave de una vida dichosa.

EPÍLOGO SIN DESENLACE

*«Mas ni adelante ni atrás queremos
mirar; sólo dejarnos mecer, como
en barca que se balancea sobre el mar».*

(Mnemosyne, HÖLDERLIN.)

1. «Stultifera navis»

La nave de los locos es una composición literaria inspirada en el viejo ciclo de los Argonautas, que vuelve a cobrar vida entre los grandes temas de la mitología en los albores del Renacimiento, cuando Sebastián Brant escribe el poema

8. Friedrich Nietzsche: *Genealogía de la moral*. Tratado segundo, aforismo primero. Alianza, Madrid 1972, pp. 65-66.

9. Paul Celan: *Amapola y Memoria*. Hiperión, Madrid 1985, p. 53.

Narrenschiff (1492), concebido como un espejo «donde cada uno pueda ver su contrahechura»¹⁰.

Jerónimo Bosco, en los últimos años del siglo, compone un cuadro del mismo título. El Bosco conoció seguramente el poema de Brant, pero no tuvo necesidad de inspirarse en él, puesto que la metáfora de la nave era usada comúnmente en la Edad Media. Una imagen popular era la barca de la Iglesia, tripulada por prelados y clérigos, transportando a salvo su carga de almas hasta el puerto de la Gloria. En un poema alegórico del siglo XIV, el *Peregrinaje de la vida del hombre*, de Guillermo de Deguilleville, la nave de la religión lleva un mástil que simboliza el crucifijo, con castillos que representan las órdenes religiosas. La de la nave es una imagen familiar, pues, entre los pintores y poetas de los siglos XIV y XV.

Michel Foucault, que dedica a la *Stultifera navis* el capítulo primero de su *Historia de la locura en la época clásica*, considera que de todos los navíos novelescos o satíricos, «el *Narrenschiff* es el único que ha tenido una existencia real, ya que sí existieron estos barcos que transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos de insensatos»¹¹. Foucault cree posible que estas naves de locos hayan sido «navíos de peregrinación, navíos altamente simbólicos, que conducían locos en busca de razón»¹².

Para el filósofo francés el curioso sentido que tiene la navegación de los locos y que le da sin duda su prestigio radica en que «por una parte, prácticamente posee una eficacia indiscutible; confiar el loco a los marineros es evitar, seguramente, que el insensato merodee indefinidamente bajo los muros de la ciudad, asegurarse de que irá lejos y volverlo prisionero de su misma partida. Pero a todo esto el agua agrega la masa oscura de sus propios valores; ella lo lleva, pero hace algo más, lo purifica; además, la navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último. Hacia el otro mundo es adonde parte el loco en su loca barquilla; es del otro mundo de donde viene cuando desembarca. La navegación del loco es, a la vez, distribución rigurosa y tránsito absoluto»¹³.

El potencial simbólico de esta navegación es lo que, con independencia de su discutible historicidad, otorga a la *Stultifera navis* su condición de mito. Y es en este plano, en el mítico-simbólico, en el que la nave de los locos nos ayuda a comprender mejor las imágenes últimas de *Lamerica* de Amelio.

10. Citado por Walter S. Gibson en *El Bosco*. Destino, Barcelona 1993, p. 37.

11. Michel Foucault: *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica, México 1967, vol. I, p. 21.

12. *Op. cit.*, p. 23.

13. *Op. cit.*, p. 25.

2. Un paraíso sin horizontes

Gino, que ha ido perdiendo progresivamente su identidad hasta acabar confundiendo con la masa de albaneses que huyen en busca de esa tierra de promisión que es para ellos Italia, y Spiro, el viejo sin memoria —de ahí, como veremos, la pureza que proyecta— que ha vagado sonámbulo por una tierra de fantasmas, coinciden a bordo de una herrumbrosa nave hacinada de seres que han partido en dirección a la etérea tierra de los sueños colectivos, en busca quizá de una razón que ocupe el lugar dejado por la lógica sesgada del comunismo. El agua agrega a todo esto «la masa oscura de sus propios valores»: ella arrastra la nave y purifica a sus ocasionales tripulantes.

Lete, el Olvido, es, según los griegos, hija de Éride, la Discordia, y da nombre a una fuente (la Fuente del Olvido) situada en los infiernos, de la que bebían los muertos para olvidar su vida terrestre. Del mismo modo, en las concepciones filosóficas de las que se hace eco Platón, antes de volver a la vida y hallar otra vez un cuerpo, las almas bebían las aguas de esta fuente, que les borraban de la memoria lo que habían visto en el mundo subterráneo. El agua purifica lavando la memoria. «Si pierdo la memoria, qué pureza», hacía exclamar el poeta Pere Gimferrer a otro poeta, éste orate, Friedrich Hölderlin, en un verso deslumbrante de *Arde el mar*¹⁴. De nuevo juntos agua, pureza y olvido. ¿Y acaso Lete, «ensoñada y parecida a un durmiente», según Erasmo¹⁵, no formaba parte del séquito de la Locura?

Las aguas del Adriático —que separan la *sinrazón* de una sociedad desestructurada política y económicamente, y en la que la implacable moral del comunismo ha cedido su lugar a la ley del más fuerte, de la *racionalidad* devoradora de un capitalismo amoral que subvenciona los negocios fraudulentos de Fiore— son el limbo de estos insensatos argonautas, deseosos de borrar de sus memorias los últimos recuerdos del infierno patrio antes de hacer pie en el nuevo mundo, y que no tardarán en descubrir que no hay más paraísos que los perdidos: que no son navegantes en rumbo hacia la Gloria sino naufragos en tránsito hacia la nada.

3. Exilios en alta mar

En las postrimerías del segundo milenio, igual que hace cinco siglos, la nave de los locos ha regresado con fuerza a la imaginería social; ahora no emerge de los pinceles del Bosco ni de los versos de Brant, sino del fresco catódico de la vida diaria que son los noticiarios televisados. *La Stultifera navis* de anta-

14. Pere Gimferrer: *Arde el mar*. Cátedra, Madrid 1994, p. 132.

15. Erasmo de Rotterdam: *Elogio de la Locura*. Ediciones Orbis, Barcelona 1982, p. 30.

ño se ha llenado de nuevos tripulantes: balseros cubanos en pos del Dorado americano, pateristas africanos intentando penetrar en la fortaleza europea, reos ingleses a bordo de naves carcelarias o parias albaneses que habiendo pretendido enriquecerse rápidamente se han dado de bruces con una miseria tan súbita como irremediable. Pobres, presos, locos... ¡qué más da! A los excluidos, sea cual sea la causa de su exclusión, en su tránsito extraño hacia ninguna parte parece no quedarles ya más patria que las heladas aguas del mar y del olvido.

Ficha técnica de la película

Italia-Francia, 1994. Director: Gianni Amelio. Productores: Mario y Vittorio Cecchi Gori. Producción: Cecchi Gori Group, Tiger Cinematográfica, Arena Films, con la participación de Canal Plus y del CNC. Guión: Gianni Amelio, Andrea Porporati y Alessandro Sermoneta. Fotografía: Luca Bigazzi. Dirección artística: Giuseppe M. Gaudino. Música: Franco Piersanti. Montaje: Simona Paggi. Duración: 125 minutos. Intérpretes: Enrico Lo Verso (*Gino*), Carmello Di Mazzealli (*Spiro*), Michele Placido (*Fiore*).

**LA LOCURA
Y SUS
INSTITUCIONES**

**(ACTAS DE LAS II JORNADAS
DE HISTORIA DE LA PSIQUIATRÍA)**

Diputación de Valencia

1997

I.S.B.N.: 84-7795-125-X

Depósito legal: V. 4194-1997

Impresión: QUILES, ARTES GRÁFICAS, S. A.
Picayo, 23 - Teléfono 348 12 92
46025 VALENCIA