

## LA LOCURA COMO TEJIDO HABITABLE

Martín Correa-Urquiza

*Medical Anthropology Research Center - MARC  
Departament d'Infermeria, Universitat Rovira i Virgili  
Tarragona, España  
mcorrea@yahoo.com*

**Resumen:** Desde perspectivas clínicas/sanitarias la histórica relación entre cine y locura suele plantearse como promotora de una cierta estigmatización de los sufrimientos asociados a las problemáticas mentales. Sin embargo, en este artículo y a partir del análisis de una serie de películas que tratan el tema, nuestra intención es defender la idea de que el cine promueve desde su naturaleza narrativa, un cierto reencuentro, nos permite volver a vincular la locura con lo biográfico, con las historias de y sobre personas, vividas por y entre personas. Nos propone un *descanso* de las categorizaciones diagnósticas, de toda semántica clínica, para abrirnos a la posibilidad de entender la locura en su dimensión humana. Nos quita las etiquetas y la muestra como manifestación de una diferencia que forma parte de los comportamientos y manifestaciones posibles de las personas y entre las personas. Y este mismo hecho, es de por sí des-estigmatizante. Resumiendo: El papel del cine es entonces fundamental en la recuperación de una narrativa no centrada en lo patológico. No asentada en los particularismos biológicos de la persona, sino en biografías con acontecimientos y tragedias sociales, familiares, que están más allá de su individualidad somática. El cine nos devuelve a la posibilidad de una locura humana, vista como una suerte de huida de la historia individual para intentar reescribir *otra propia historia*. La historia del loco.

**Palabras clave:** locura; biografía; dimensión humana; narrativa; semántica clínica

**Abstract:** From clinical / health perspectives, the historical relationship between cinema and madness is often characterized as a promoter of a certain stigmatization of the suffering associated with mental illness. However, in this article, starting with the analysis of a series of films that deal with these issues, we intend to argue that film promotes, from its narrative nature, a certain reunion, which allows us to link back madness with the biographical, with stories by and about people, lived by and between people. This proposes a *break* of diagnostic categorizations, of all clinical semantics, in order to open up to the possibility of understanding madness in its human dimension. It removes labels and shows madness as a sign of a difference that is part of behaviours and possible ways of expression by people and between people. And this very fact is itself de-stigmatizing. In short: The role of cinema is thus fundamental for the retrieval of a narrative that is not focused on the pathological nor based on people's biological peculiarities, but in biographies with events and social, family tragedies, which are beyond their somatic individuality. Films take us back to the possibility of a human madness that may be seen as a kind of getaway from individual histories to try to rewrite *another own history*. The crazy's history.

**Keywords:** madness; biography; human dimension; narrative; clinical Semantics

En ocasiones, solo en ciertas ocasiones, el cine nos devuelve a la posibilidad de humanizar la locura. La transforma en dolor sin etiquetas, en manifestación sin nombre; despatologiza el sufrimiento recuperándolo en su inicial condición de respuesta humana. Lo trae de vuelta desde una suerte de exilio de exclusividad clínica para reubicarlo, a la vez, como parte de las reacciones posibles ante determinadas situaciones complejas de la vida. Entonces, la locura deja ya de ser entendida —en ese par de horas fílmico— como el corolario de aquel «desajuste dopaminérgico» de un cuerpo supuestamente aislado, para ser consecuencia de un determinado conflicto contextual, como lo que resulta de una circunstancia de asfixia, como, quizás, el último acto desesperado de un naufragio en el mar de un absurdo. El cine nos recuerda que la locura no es un «estallido» interno sin más explicación que el desequilibrio en el propio organismo, sino que existe un mundo, un entorno, que en ocasiones aprieta y aprieta, y

provoca grietas. Y es esto lo que socialmente solemos olvidar y lo que la pantalla nos ayuda recuperar. Son momentos en los que el cine genera un territorio semántico de posibilidades a partir del cual, o a través del cual, la locura accede a la opción de resignificarse, de reencontrarse con esas «otras» explicaciones sobre y para sí misma. No totales, ni absolutas, sino otras que suelen recordarnos que todos estamos ligados a la «naturaleza» de esa locura y que, por tanto, deberíamos estar ligados a las posibilidades de promover un «mejor estar» para los sujetos de esa locura.

Sin embargo, no siempre lo que el cine provoca y produce en relación con este tema puede pensarse como necesariamente «benévolo» para con las personas que han sido diagnosticadas de algún problema de salud mental. Es cierto, por ejemplo, que a veces las necesidades de conflicto en casi toda trama cinematográfica extienden el sufrimiento mental a sus dimensiones más drásticas, potencian o escenifican una realidad que se transforma en sinécdoque de la realidad total (Correa-Urquiza, 2010). Es decir, suele suceder que ese fragmento que la pantalla muestra deviene para el espectador en la representación del absoluto, y en ocasiones el cine termina contribuyendo en la reedición permanente del estigma, transformando al sujeto de la locura en una totalidad insana, en una uniformidad in-diferenciada, ajena de sí misma; olvidando en el camino las sutilezas, las diferentes variables, las complejidades de toda identidad individual. Una persona que atraviesa las circunstancias de lo que socialmente llamamos *locura* no es patología en movimiento, no es solo aquello que nos sorprende, que nos «levanta de la butaca», no es solo ese desencaje episódico, ni esa alteración química que se manifiesta momentáneamente en su cerebro. Su identidad global no debería asociarse —al menos no exclusivamente— a esa particularidad. Es, sobre todo, persona —y es esto lo que hemos olvidado—, un individuo luchando por sobrevivir, envuelto en una circunstancia compleja que busca desenmarañar el tejido que simbólicamente lo envuelve. Y para ello, en ocasiones, construye un nuevo tejido que lo «protege». Como un caparazón propio, solitario incomprendido —aunque no necesariamente incomprendible—, que puede pensarse como parte de un instinto básico de autoconservación del mundo propio, al menos de un mundo último al que aferrarse. Y no son pocas las ocasiones en las que el cine crea historias que se articulan precisamente a partir de «caparazones».

La denominada *industria cultural* representada por los grandes medios de comunicación —las producciones cinematográficas entre ellos—

contribuye sobremanera —no siempre de forma premeditada— en la construcción de ideas y de reflexiones sobre la realidad que nos rodea, y el tema de las problemáticas mentales no ha sido un caso al margen. Los medios desempeñan un papel central como articuladores de la representación, como vehículos de la resignificación o como la resignificación en sí misma; son la pantalla *per se*, los dispositivos que construyen la escenificación de una realidad que, a su vez, producen y sobre la que inciden constantemente (Correa-Urquiza, 2010). Los medios cimientan las «verdades» sobre las que se apoyan gran parte de las estructuras de pensamiento de la sociedad actual, más específicamente, construyen la perspectiva que adoptar con relación a un supuesto hecho «objetivizado», lo que implica, ya de por sí, un tipo de elaboración al margen de cualquier realidad fáctica que termina incidiendo de diversas maneras en el puzle del imaginario colectivo. Lo que denominamos popularmente *opinión pública* es, en parte, el resultado de la interacción de las convicciones particulares de la población —desarrolladas, a su vez, en cuanto consecuencia de experiencias de diversa índole percibidas a través del aparato sensorial— con aquello que se presenta mediáticamente. Los medios, y el cine en nuestro caso, se articulan como una prolongación de los sentidos en aquellos espacios e instancias en los que el cuerpo, en cuanto ente de experiencias, no puede participar por obvias razones de individualidad (McLuhan, 1995). Incluso en la actualidad se constituyen como un nuevo órgano de sentido que, en cierta manera, monopoliza las percepciones de los sujetos, tanto en sus entornos lejanos como en los cercanos. A esto habría que sumarle el hecho de que, con cada nuevo paso de la tecnología mediática, vamos entrando en otra fase o manera de percibir la realidad (McLuhan, 1995). Centrados fundamentalmente en la vista y en el oído, los medios se presentan como el «ojo» imparcial —que todo lo ve, que todo lo capta— para mostrarnos «eso que pasa» más allá de nuestro entorno inmediato. Pero es un más allá configurado por las pautas de interés ideológico, comercial o estético de una entidad específica, y es un más allá determinado que bajo ningún aspecto puede considerarse imparcial, como no es imparcial la mirada subjetiva de un individuo en solitario. Los medios de comunicación elaboran una manera de ver, de observar lo que llamamos «realidad», y al hacerlo crean o producen un nuevo «real», ligado de manera metonímica con aquello que registran, pero que no puede ser considerado como resultado

de una «mirada absoluta».<sup>1</sup> El aspecto más cuestionable, en este sentido, es el hecho de que suele observarse esa «realidad» como la evidencia factual de los acontecimientos, como la «verdad sin trampas». Ante esto, y a partir de una suerte de contrato de credibilidad que se ha establecido de manera tácita a lo largo de los años entre emisores y receptores, la «opinión pública» tiende a alimentarse y estructurarse, en gran medida, sobre la base de ese «otro» gran órgano de sentidos (Correa-Urquiza, 2010).<sup>2</sup>

En el caso del cine, esta articulación se ha desplegado históricamente a partir de la asociación entre locura y peligrosidad, locura y excentricidad absoluta. Y con esto no quiero decir que exista un ejército de cineastas que trabajan al servicio de las teorías más oscuras y conspirativas, sino que son personas como otras tantas que buscan desarrollar un guion sobre la premisa de lo «intenso» y, al hacerlo, desoyen generalmente ciertas cuestiones sutiles, las dejan en el camino por «innecesarias» cinematográfica o narrativamente hablando. Es que nadie, o casi nadie, intenta hacer una película para definir o graficar la locura en su totalidad —lo que cual sería materialmente imposible—, sino contar una historia de un personaje determinado, con una biografía y unos comportamientos determinados. Como decíamos anteriormente, quizás el problema radique también en ese pacto de credibilidad, en ese contrato de verosimilitud que uno como espectador establece con el filme; uno cree lo que ve y lo cree en sus razones y consecuencias, cree en lo que el director nos cuenta y lo transforma en una realidad política que tiene sus consecuencias en las maneras a través de las que socialmente nos relacionamos con lo real. Esto es sencillo de observar, por poner solo un ejemplo —y cambiando el tema—, si uno reflexiona sobre la traumática relación con los tiburones que caracteriza a parte de una generación y la «responsabilidad» de Steven Spielberg —y Peter Benchley en menor medida— en el asunto. ¿Cuántas campañas existen actualmente buscando recuperar una visión más benevolente hacia el escualo? La selacofobia —‘pánico al selacimorfo’, nombre técnico de los tiburones— es una realidad que a muchos les ha impedido volver al mar.

El cine no es necesariamente reivindicativo, en el sentido de que no necesariamente busca una transformación o es parte de un tipo de lucha

1 No existe la mirada absoluta, quizás sea el resultado inacabable de todas las miradas posibles...

2 Esto tiene innumerables consecuencias en diversas dimensiones de la experiencia colectiva e individual del estar en sociedad; examinarlas aquí excedería el propósito de nuestro trabajo.

(otra cosa es lo que el cine para cada uno «debería ser»). No podríamos pretender que todos los filmes sobre este tema promuevan o trabajen por una desestigmatización de la locura o de los sujetos de esa locura. No tiene por qué ser ese su cometido. El cine cuenta una historia y en ocasiones, a veces más a veces menos, contribuye con una idea de cambio. Otras veces solo mantiene lo preestablecido. O entretiene. O no.

### *La trama y lo biográfico*

De todas maneras, lo que me interesa aquí rescatar es que, a pesar de esa asociación tópica entre locura y excentricidad total, el cine promueve un cierto reencuentro, nos permite volver a vincular la locura con lo biográfico, con las historias de y sobre personas, vividas por y entre personas. Nos abre a una semblanza íntima, compleja, y nos ayuda observar los otros lados del prisma. El cine nos devuelve a esa posibilidad de entender la locura en su dimensión humana. Nos quita las etiquetas y la muestra como manifestación de una diferencia que forma parte de los comportamientos y manifestaciones posibles de las personas y entre las personas. Y con esto no pretendo afirmar —y es importante aclararlo— que todo trastorno o enfermedad no sea en sí mismo parte de las manifestaciones humanas, nada más lejos, sino que en ocasiones el cine argumenta las razones del desajuste desde una perspectiva social o cultural, es decir, explica el proceso psicótico, no en términos clínicos o biomédicos, no responsabilizando al diagnóstico o a la química cerebral, sino como una reacción humana, subjetiva y posible, una reacción de quiebre o ruptura con una realidad asfixiante. De alguna manera, el cine nos recuerda el fundamento social, las vinculaciones sociales de la trama tejida en la locura. No hay aquí un desenlace o un acontecimiento determinado que resulte exclusivamente de una alteración de la dopamina, sino que es también la consecuencia directa de una situación de opresión, de angustia, de ambigüedad que atraviesa el personaje. Es sencillo observar lo que intento plantear en diferentes películas que tratan el tema. *Shine*, por ejemplo, una obra de 1996 que relata la vida del pianista David Helfgott, se sumerge desde el inicio en la traumática relación que el protagonista mantiene con su padre. Helfgott, interpretado por el australiano Geoffrey Rush, encuentra en el piano uno de los pocos refugios con los que escapar del acoso y la perversa tiranía de su progenitor, que pretende, a partir de la rigidez y el castigo obsesivo,

hacer del pequeño el mejor pianista de la historia. Con el tiempo, Helfgott va desarrollando lo que conocemos como una problemática mental. Es parte de su huida. Algo similar sucede con el personaje de Nina Sayers (Natalie Portman) en la película *El Cisne negro* de Darren ARONOFSKY, estrenada en el 2011. Para ella el refugio está en la danza, en la posibilidad del ballet como expresión de un tipo de perfección. El personaje debe huir de una madre maniaca, perseguidora, que supo ser bailarina, pero abandonó su carrera para dedicarse a su familia monoparental (monomarental en este caso). Es una madre que humilla y acosa desde un estar ambiguo en el que, al mismo tiempo, promete buscar lo mejor para su hija, trabajar por «su bien». La teoría del doble vínculo desarrollada por Gregory BATESON (1998),<sup>3</sup> a partir de la que el antropólogo intenta explicar el desarrollo de algunos casos de psicosis como resultado de una situación traumática vivida de manera constante durante un periodo de la infancia, puede ayudarnos a comprender este punto. Bateson habla de una situación caracterizada por la exposición constante de la persona a dos o más mensajes contradictorios por parte de un mismo emisor cercano (padre, madre, hermano, etc.). Un caso sencillo de comprender es el generado por una madre que verbaliza el afecto por su hijo o hija mientras, al mismo tiempo, rechaza ese mismo afecto a partir del lenguaje corporal. Esta contradicción se asienta en la experiencia del niño o niña como traumática al no poder definir cuál de los mensajes de la comunicación debe ser aceptado como verdadero, y puede provocar, en el paso hacia una edad ya más adulta, el desarrollo de un quiebre, de un desajuste que será designado como problemática mental.<sup>4</sup> El padre de Helfgott y la madre de Sayers amaban a sus hijos, en algún punto; en otro, los iban destruyendo.

La película *Spider* de David CRONENBERG es pertinente en este mismo sentido. Se sumerge a través del relato cinematográfico en un tipo de humanidad, convoca al personaje desde allí. Sin embargo, es cierto que

3 Debo aclarar que no es aquí mi intención reeditar la clásica discusión entre las causas familiares/sociales y/o los determinismos genéticos o bioquímicos sobre la locura, sino intentar explicar cómo el cine contribuye con esa explicación social y contribuye a una mayor comprensión del sufrimiento mental en sus dimensiones humanas.

4 Esto no quiere decir, y no quiero decir con esto que esta sea la única causa, ni siquiera la causa de la locura, no quiero aquí hablar de causas y consecuencias, sino intentar analizar esos contextos que generan la posibilidad de la locura. Es sabido que no todas las personas que atraviesan situaciones de maltrato psicológico/físico terminan desarrollando un tipo de problema de salud mental.

al terminar la cinta uno se queda con sensaciones opuestas: por un lado, agradece la descripción y las particularidades dadas sobre la biografía del personaje que ayudan a comprender en parte su comportamiento, pero, al mismo tiempo, desearía haber sabido un poco más sobre aquello que llevó al pequeño Spider a generar lo que genera. La historia cuenta la vida de un hombre —interpretado por Ralph Fiennes— a partir del momento en el que es dado de alta en un psiquiátrico londinense para entrar en una «casa de medio camino», un espacio relativamente normalizado en el que convive junto a otros expacientes bajo la tutela de una mujer mayor no del todo amable con sus «inquilinos». A partir de ese presente solitario y de una constante retórica del *flash-back*, la obra se sumerge en el pasado, en las razones —algunas— que pueden haber llevado a Spider a estar donde está. La violencia del padre y la sobreprotección de una madre cuyo carácter y comportamientos se observan ambiguos hacen que Dennis Clegg (tal es el nombre «real» de Spider) comience a construir, internamente primero y físicamente más tarde, otro escenario posible, más acorde con su deseo y expectativas, un escenario mental, pero real en tanto que vivencia cotidiana. En un determinado momento para Spider su madre deja de ser su madre: ella ha sido asesinada por su padre y reemplazada por una prostituta. El objetivo del pequeño será, pues, acabar con la vida de esa «otra» mujer. En este sentido, hay un momento que puede entenderse como fundacional en el giro del relato, como el inicio de lo que algunos llaman síndrome de Capgras; es la escena en la que el niño observa por la ventana un forcejeo erótico de su madre con su padre, entonces, el pequeño siente esa suerte de «traición total»: la mujer/nido que es su tabla de salvación frente a la brutalidad paterna se «permite» el asalto amoroso por parte del agresor. Es ahí donde la madre pasa a ser otra, esa «otra», prostituta, furcia, mujer ajena que ha reemplazado a la madre/nido. Esa mujer ya no puede ser su madre. No es su madre. Y hay que matarla.<sup>5</sup> Es eso lo que vemos, es eso en lo que creemos como espectadores. Pero...

Quizás el gran logro y la particularidad del filme radique en esa transformación que provoca en la mente del espectador. Uno comienza asistiendo como quién observa la historia desde afuera, como un curioso

5 Uno como espectador podría quedarse con la idea de la muerte, pero la muerte es aquí anecdótica, lo que nos interesa resaltar es quizás ese proceso a partir del que la persona corta de manera abrupta el lazo central de su conexión con un real para pasar a experimentar otro real no compartido con su entorno.



externo al relato, pero poco a poco va comprendiendo que en realidad está siendo testigo de la percepción subjetiva del protagonista. Vemos lo que él ve. Estamos en sus ojos, dentro. Cronenberg nos recuerda así que todo relato parte de una concepción particular y específica de la realidad y esta vez, aquí, nos invita a compartir la mirada que no siempre estamos dispuestos a ver. La cámara parte de los ojos de Spider. Vemos y vivimos lo que él vive. Solo al final comprendemos el «engaño». Y es ese el punto en el que la película nos altera: creímos en él; Cronenberg nos llevó a pensar que efectivamente sucedía lo que el protagonista experimentaba, vivía y sentía. Todos fuimos protagonistas «distráidos» del viaje de esa locura. Y esto sucede a pesar de que no conozcamos como espectadores el material de la tortura interior del personaje, sabemos lo que la ha ocasionado, podemos llegar a comprender la sensación que atraviesa, estamos en sus ojos, pero no en el receptor de sensaciones, no sabemos cómo se articula esa angustia conceptualmente. Ni qué es exactamente lo que lo tortura. Qué hay dentro de su mente. CRONENBERG decía de *Spider* en una entrevista realizada en el 2008: «Es una película expresionista en el sentido de que proviene del interior de la mente del protagonista. De forma que cuando lo vemos caminando por las calles de Londres, y las calles están vacías, tú sabes que nunca en la historia de Londres las calles han estado vacías. Pero en la película lo están. Así, el momento en que Spider se queda quieto en medio de la calle es un momento muy expresionista, ya que no es lo que nosotros veríamos si estuviéramos allí, sino lo que siente Spider. Expresa su soledad, su incapacidad de comunicarse con los otros». <sup>6</sup> «Una vez que comprendes y aceptas las premisas de la película te das cuenta de que no existe una verdad objetiva posible».

Existen diversas maneras de interpretar y pensar los itinerarios que componen el relato en el filme. Así, Spider encuentra señales, señales y objetos, que son parte de un laberinto. La película es ese laberinto a partir del que acudimos a la reconstrucción de la propia biografía del personaje. Un ensamble que comienza a quebrarse en el momento en el que el protagonista cae en la cuenta de que las piezas de su percepción del mundo no encajan; Cronenberg lo sintetiza y lo transforma en metáfora en la escena en la que Spider intenta armar un puzle sobre una mesa, va avanzando

6 Fragmento de una entrevista realizada el 5/10/2008, con motivo de la presentación de la película: <<http://www.eduardpunset.es/422/charlas-con/cine-y-ciencia-en-busca-de-la-condicion-humana>>. Consultada el 3 de setiembre de 2015.

hasta que en un momento las fichas ya no se corresponden entre sí. Y no lo logra, y se ofusca, y lo arroja todo al suelo. Es ese el punto a partir del que como espectadores comenzamos a entender que no todas las piezas están en *su* lugar. Hay una desesperación en el personaje —que se transmite al observador— por que se unan, por que se vuelvan relativamente estables, por que ingresen en una estructura que contenga lo que sucede y permita explicarlo. Pero hay algo que ya no es posible.

La película puede pensarse a la vez como el resultado de lo que el personaje anota obsesivamente en su cuadernillo: una serie de frases y conceptos que resultan de su manera de recordar su historia personal. En cierto momento, parecería como si estas frases estuvieran confeccionando el argumento central. Pronto vemos que en la libreta hay símbolos ininteligibles para nosotros: cruces, palitos, rayas... Es decir, hay una construcción inmaterial —no fundamentada en hechos físicos— de la realidad por parte de Spider, es la construcción de una perspectiva propia vinculada a una interpretación de lo actual sobre la base de recuerdos antiguos e imaginaciones recientes. Es una construcción que es producto de la necesidad de articular el refugio necesario para la huida. Los elementos con los que construye la visión del entorno que vive el personaje pertenecen también a un pasado real, pero, en ocasiones, imaginario (aunque no por ello menos real en sus consecuencias). Es decir, a la vez, vertebra su historia a partir de aquella circunstancia en la que buscó consuelo ante un contexto desestructurado, ambiguo, inestable. Si la nave naufraga, uno siempre, o casi siempre, busca nuevas redes a las que aferrarse y, si estas redes no existen, las inventa, lo que es otra manera de darle existencia. «No veo a este personaje como patético o psicótico. De alguna manera él es muy humano y muy universal. Incluso a pesar de ser tan específico, él no es eso», decía CRONENBERG (2002) en una entrevista realizada para el lanzamiento de la película.<sup>7</sup>

Suele decirse que la imagen que transmite el cine sobre la locura contribuye al estigma por no ser lo suficientemente «correcta» en términos clínicos, por no ser la narrativa argumental exhaustiva en la descripción de una sintomatología que debería ser supuestamente nombrada a partir de las definiciones consensuadas por la psiquiatría y el modelo médico hegemónico (Menéndez, 1984) que la sustenta. Si bien concuerdo

7 CRONENBERG, D. (2002) Entrevista a sí mismo sobre la película. En <<http://www.spiderthemovie.com>>. Consultada el 28 de abril de 2013.

con Vera Poseck (2006) cuando recupera una cierta crítica al tratamiento cinematográfico de la locura por esa permanente simbiosis entre locura y peligrosidad de la que ya hablamos, no comparto la idea de que la información psiquiátrica transmitida como verdad hacia el público sea una manera de contribuir a la desestigmatización. Poseck plantea que el mismo hecho de informar sobre las categorías biomédicas que supuestamente explican el comportamiento «extraño» o la misma acción de ruptura de los personajes colaboraría con el proceso necesario de deconstruir el estigma, porque el público estaría más al tanto de lo que en «verdad» sucede. Lo que sugiero aquí es que, por el contrario, dar una justificación clínica sobre las conductas de un personaje determinado no hace más que explicarlo como resultado del desajuste de su propio organismo y reducirlo así a sus determinantes biológicos. Y es precisamente esta unicidad explicativa, esta uniformidad argumentativa, lo que a mi entender contribuye a ese estigma que en la actualidad se evidencia como uno de los principales factores de sufrimiento para con el colectivo de personas con problemas de salud mental. Así, a mi entender, la desestigmatización no se generará a partir de un momento hipotético en el que la sociedad maneje popularmente ciertas categorías psiquiátricas, sino a partir del reconocimiento de la locura como un comportamiento humano, a partir del encuentro y el acercamiento de la comunidad a esas realidades surcadas por una constante situación de conflicto. Generalmente, desde las grandes instituciones vinculadas al mundo de la salud mental, se postula que el problema del estigma radica en la falta de información del entorno social. Y al hablar de información, se refieren específicamente a una mayor circulación de esos saberes biomédicos, en este caso, del psiquiátrico. Es decir, de las categorías establecidas, de los diagnósticos y sus posibles pronósticos, de las razones «químicas» de la locura. Así, sucede que se promueve una mayor socialización de las categorías médicas bajo la predicción de que cuanto más sepa la sociedad sobre la salud mental en términos clínicos, menor será el estigma. A mi entender, lo que sucede es lo opuesto. Es esta una manera de responsabilizar a la persona y a su organismo de la realidad de la locura, es una manera de reducir el conflicto, de culpabilizar al sujeto. La locura no precisa que la información biomédica se socialice, en todo caso quien lo precisa es la propia psiquiatría en una constante necesidad por legitimarse como verdad total. No es al compartir la información técnico-clínica de «la» realidad absoluta de la locura que se elimina el estigma, sino en la humanización del fenómeno, en el acercamiento desde una

mirada más social, cotidiana, reconociendo en él todo lo que hay de nosotros. Y viceversa. Ahora, debo aclarar que de ningún modo estoy diciendo con esto que el problema del estigma radica en un tipo de tratamiento o en la dinámica de la diagnosis en sí misma; el diagnóstico lo pienso como necesario en términos de itinerarios posibles, es una manera de mapear el recorrido de una probable recuperación. Las categorías que nombran problemáticas son, y en el universo de la mente sobre todo, categorías creadas y consensuadas, y como tales deben ser tratadas. El problema surge cuando esas mismas categorías son instaladas socialmente como verdades totales alrededor de la identidad de los sujetos. No es lo mismo que una persona sea diagnosticada de esquizofrenia en un recinto hospitalario y tratada según protocolos establecidos, que la misma persona pase a ser «el esquizofrénico» en la comunidad en la que vive. La socialización, la utilización social de las categorías diagnósticas para nombrar identidades observadas como realidades únicas, patológicas y estancas es lo que a mi entender alimenta permanentemente el estigma. Por eso, creo que el camino no pasa tanto por difundir la información clínica, es decir, hacerla accesible para el público como «la verdad» total sobre la problemática, sino por el hecho de humanizar la locura, mostrarla en su dimensión de sufrimiento compartido. Y, en esto, el cine ayuda. Cronenberg acierta. Él no busca reproducir la sintomatología o ser más o menos preciso en ello, sino que lo que le interesa es describir un proceso humano y acercarnos a él. No intenta reflejar la psicosis, él mismo lo afirma, cuando en aquella entrevista del 2002 comenta: «El escritor del libro *Spider* que también fue el guionista de la película es un inglés llamado Patrick MacGrath. Su padre era el jefe médico de la prisión de Broadmoor, un hospital mental para criminales. Y cuando era niño vivía allí, porque su padre vivía allí, era el jefe, y como él dice, los esquizofrénicos y los asesinos sanguinarios fueron sus niñeras, cuidaron de él cuando era pequeño. Por su padre, y por el tipo de educación que tuvo, le preocupaba mucho al escribir el libro el ser muy preciso con los llamados síntomas de la esquizofrenia, pero cuando estaba dirigiendo la película le dije que no tenía ningún interés en mostrar una especie de lista clínica de los síntomas porque estábamos intentando crear a un ser humano, una persona, un individuo, y no me quería preocupar de lo que tradicionalmente se considera que son los esquizofrénicos». «Un psicótico está básicamente haciendo lo mismo que todo ser humano hace pero está fuera de sincronización con la sociedad en la que está inmerso,

y no es consistente en sus estructuras» (Cronenberg, 2002).<sup>8</sup> En un momento de la película, un compañero de mesa durante un almuerzo le dice a Spider: «El habito hace al monje, y cuando menos hombre hay más hábito se necesita». Hablan, claro, de hombres, de dolor, de desintegración. Elementos de lo humano.

Es cierto, al mismo tiempo, que es esta humanización la que suele provocar un cierto rechazo; socialmente no nos interesa observar la locura como algo intrínseco al ser humano, como algo que puede ser «nuestro», de todos, parte de todos. Por esa razón es más sencillo manejarse conceptualmente a partir de un discurso clínico que responsabiliza a lo patológico y al individuo y nos exculpa como seres sociales, nos libera de la posibilidad de identificarnos con ese tipo de «diferencias».

### *La trama y el refugio*

Mucho se ha escrito sobre el hecho de que la locura puede pensarse también como refugio, como desencaje habitable producido por una suerte de instinto de supervivencia ante una realidad absurda y compleja que en ocasiones toca vivir. La locura puede ser también ese lugar a donde ir para no estar en donde duele estar. Un lugar anímico, suspendido en el aire; un lugar no legitimado ni compartido desde un punto de vista social, precisamente por la necesidad de la persona de huir de lo que la rodea. En *Spider* el personaje pasa sus días de adulto tejiendo redes en el interior de una habitación semioscura, diseña telarañas que son en parte ese refugio en el que encontrarse con lo que fue, con la memoria previa a su mayor conflicto, con aquellos instantes en los que la madre alababa las destrezas manuales del pequeño Dennis. Es un refugio de cuerdas, líneas y puntos en el que descansar. La telaraña fragmenta el espacio, lo divide en hexágonos y otras formas. Genera un techo que es abrigo posible para el descanso, una malla protectora.<sup>9</sup> Pero este mundo construido lo es a partir de fragmentos del mundo que ha sido partido. Hay una articulación posible de ser pensada entre la telaraña, los nudos y recorridos de Spider y la escena en

8 CRONENBERG, D. (2002) Entrevista a sí mismo sobre la película. En <<http://www.spider-themovie.com>>. Consultada el 28 de abril de 2013.

9 Sucede a la vez que, cuando ese refugio es amenazado, puede volverse letal. Entonces la telaraña puede ser territorio en el que atrapar a las víctimas: Spider y la muerte de su madre; Nina y la muerte de sí misma.

la que Nina Sayers quiebra el espejo para romper el propio universo que la tiene cautiva. En ese momento ella comienza a ser lo que busca, el Cisne Negro; recupera en el quiebre el apetito por el propio camino hacia aquella «perfección» final.<sup>10</sup> El mundo de Spider y el mundo de Sayers, más allá de si desembocan o no en un cierto desencaje con consecuencias complejas, son mundos en sí mismos. Y lo que intento decir es que la locura puede no pensarse solo como el producto de un desequilibrio, como un no lugar, como un error de la ubicuidad, sino también como un territorio posible, como un tejido habitable, como el refugio desde el que quizás pueda reconstruirse una biografía. Y es a partir del diálogo con este refugio y con el individuo que lo produce, a partir de un vínculo que reconozca a ese otro como sujeto y no solo en tanto objeto de prácticas terapéuticas, que puede generarse una mayor aproximación a la comprensión de la locura y al bienestar de las personas que la atraviesan como experiencia. Es necesario entender que hay ocasiones en las que el margen, esa instancia de liminaridad que implica la locura, es el único lugar posible en donde asentar la existencia, quizás el último territorio de habitabilidad. Dice Eugenio Trias:

Ya que el límite, visto de esta suerte, o comprendido en su concepto (el que hace justicia a su naturaleza esencial), no es sólo aquello que restringe y frena; o el obstáculo y la barrera que resiste como algo ineludible (y con lo cual se tropieza): no es únicamente skándalon, pedrusco, hito o mojón, que a modo de trampa o celada, pone un coto restrictivo a la marcha. No es tan sólo semáforo siempre en rojo. Es también (y aquí lo que nos interesa), espacio de liberación, ámbito en el que juega su ser o no ser; su libertad, el habitante de la frontera (1999: 54).

En el límite existe la opción de refugio, allí el caparazón es un «estar aparte», es un «escondarse» para reconstituirse. Y no estoy haciendo aquí un elogio de la locura, o una defensa de ese estado como un estado «necesario» y sobre el cual —a los de «afuera»— solo nos queda la inmovilidad y la contemplación. Nada más lejos de ello. Sino que intento pensar qué sucedería si en lugar de negar esa circunstancia de margen como legítima, la reconociéramos en su razón de estrategia, de territorio posible, para a partir de allí intentar el diálogo —ya no el monólogo (Martínez, 1998)— que nos permita reconstruir lazos, esas conexiones con el entorno que se han ido perdiendo en el proceso. Negar al «otro», intentado «integrarlo» sin

10 El personaje muere ovacionado por el público tras haber realizado una *performance* perfecta.

aceptarlo ni considerarlo, no hace más que profundizar el hundimiento. Y plantear esto tampoco implica, a mi entender, desatender la evidencia del sufrimiento real por parte de los afectados, que, a su vez, desarrollan sus biografías en un determinado contexto en el que la locura está surcada por un tipo de significaciones específicas que tienen consecuencias específicas (estigma, por ejemplo) en el plano de lo cotidiano. Es decir, comprender que la locura puede ser un territorio legítimo no quiere decir que debamos olvidarnos de la realidad afligida de un colectivo de personas que es atravesado por un desencaje y por las dificultades fácticas de habitar desde ese desencaje en nuestro entorno. El «loco» franquea bosques de significaciones que no son solo contruidos para él, sino que forman parte de las dinámicas globales de la comunidad, pero son significaciones que sí ejercen sobre él otro tipo de presión simbólica y merecen —al menos por eso— ser puestas en cuestión. La locura puede ser un tejido habitable. No es arrancando o cortando hilos que se devuelve a la persona a una supuesta realidad, sino en el trabajo compartido de comprensión de lo que se teje y las razones que llevan a ese tejido.

### *Caparazones*

Si bien la locura produce argumentos a partir de su naturaleza como fenómeno, que el cine asume y materializa en la pantalla, lo que he intentado sugerir es que, más allá de un cierto reduccionismo existente en algunos casos en relación con el tema y que suele abonar el terreno de la asociación de locura y excentricidad o peligrosidad permanente, considero fundamental el papel del cine en la recuperación de una narrativa no centrada en lo patológico, no asentada en los particularismos biológicos de la persona, sino en biografías con acontecimientos y tragedias sociales, familiares, que están más allá de su individualidad química. La locura no ha de pensarse exclusivamente en términos médicos, no es solo el resultado de un desequilibrio dopaminérgico —aún no sabemos si este desequilibrio es causa, o es consecuencia—, sino que es también el final y recomienzo de un itinerario biográfico, de una historia surcada por intentos de supervivencia que se manifiestan de diversas formas posibles. Así, el cine nos devuelve a la posibilidad de una locura humana, vista como una suerte de huida de la historia individual para intentar reescribir «otra propia historia». La locura puede ser observada como manifestación de un dolor

humano, como parte legítima de la búsqueda del sujeto por construir — aunque sea a través de la destrucción— un territorio propio, un contexto del que sentirse circunstancialmente dueño, un refugio relativamente autónomo para intentar desde ahí la recuperación de una semántica desde donde constituirse, pero, sobre todo, la articulación y reconquista de un universo íntimo, un caparazón desde donde iniciar —o no— un itinerario de «mejor estar».

### *Filmografía*

- ARONOFSKY, D. (2010) *El Cisne negro*. Estados Unidos.  
CRONENBERG, D. (2002) *Spider*. Estados Unidos.  
HICKS, S. (1996) *Shine*. Estados Unidos.

### *Bibliografía*

- BATESON, G. (1998) *Pasos hacia una ecología de la mente – Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen.  
CORREA-URQUIZA, M. (2010) *Radio Nikosia, análisis de un nuevo dispositivo de inclusión, comunicación e intervención social en el ámbito de la salud mental*. Barcelona-Rubí. Premio Ferran Salsas i Roig.  
MARTÍNEZ HERNÁEZ, A. (1998) «Antropología versus psiquiatría: el síntoma y sus interpretaciones». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, XVIII (68): 645-659.  
MENÉNDEZ, E. (1984) «El Modelo Médico Hegemónico. Transacciones y alternativas hacia una fundamentación teórica del modelo de autoatención en salud». *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, 3: 89-115.  
MC LUHAN, M. y FIORE, Q. (1995) *El medio es el masaje*. Barcelona, Paidós.  
POSECK, V. (2006) *Imágenes de la locura*. Madrid: Ediciones Calamar.  
TRIAS, E. (1999) *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino.