

I NSENSATOS

Yayo Aznar

Desde 1801 hasta su muerte en 1814, el marqués de Sade, recluso a la fuerza en la Casa de la Salud de Charenton, hacía que los locos, los internos, representasen sus obras teatrales, probablemente como un modo de protestar contra el encierro. Un siglo y medio más tarde, en 1965, Peter Weiss muestra su particular versión de este asunto en la obra *Marat/Sade*. En 1998, Joaquín Jordá y Nuria Villazán dirigen a un grupo de enfermos mentales de tres hospitales psiquiátricos catalanes en la película *Monos como Becky*. En ambos casos los locos acaban matando al personaje principal.

Por su parte, en 1823, Theodore Gericault (1791-1824), pintó cinco óleos con retratos de locos y locas del manicomio de la Salpêtrière, el mismo en el que Charcot estudió a sus histéricas. Casi dos siglos después, Tony Oursler (Nueva York, 1957) vuelve a colocarnos en medio de voces sofocantes, gritos y llantos, en medio de la inagotable ansiedad de una serie de personas aquejadas por Trastornos Múltiples de la Personalidad.

Parece que desde hace más de dos siglos nos interesan los locos de una manera especial. Nuestra época, heredera de la Ilustración, de la Razón, parece creer que los locos, los trastornados, los irracionales, los insensatos, disfrutan de un punto de vista privilegiado y distinto, un lugar que a nosotros no nos es dado habitar, que hemos perdido. Por eso se los internaba en manicomios, esos fascinantes espacios en los que el poder, para regocijo de Foucault, no se oculta, no se enmascara, en donde el poder es cínico porque parece totalmente “justificado” ya que puede formularse en el interior de una moral “comprensible”, y así su tiranía brutal aparece como dominación serena del bien sobre el mal, de la razón sobre la sinrazón. Y si no los internamos, los operamos o los drogamos. El caso es no tener que escucharlos.

En medio de una etapa agitada por las depresiones y los accidentes, Théodore Gericault realizó las que serían sin duda sus obras más sorprendentes: la serie de, al menos cinco, retratos de locos y locas de la Salpêtrière. En principio parece ser que estos retratos fueron solicitados

por el famoso psiquiatra Georget como material ilustrativo para sus lecciones. Sin embargo, según Del Guercio, hay que descartar la hipótesis de que lo que estimuló la creación de este tipo de telas fuese la nueva edición, en 1823, del libro de Georget, *De la locura*. El hecho es que los casos clínicos descritos en esta obra no se corresponden suficientemente con los casos elegidos por Gericault para sus cuadros. Y mucho menos con el modo de hacerlos. Hay que pensar, ya que la relación con Georget está suficientemente documentada, que las telas pudieron servir de material ilustrativo para las clases del psiquiatra. Pero incluso esto resulta extraño. En el siglo XIX, poco a poco, se fue constituyendo una ciencia médica de las enfermedades mentales que, como ha señalado Foucault¹, creía situarse y tomar sus medidas en relación a un “homo natura”, es decir, a un hombre normal dado anteriormente a toda experiencia de la enfermedad. Sin embargo, la locura no parecía tener una manifestación todavía demasiado delimitada en el siglo XIX y hubo muchos intentos de clasificación, uno de los cuales es el de Georget.

Etienne-Jean Georget era alumno aventajado de Etienne Esquirol, quien a su vez sucedió a Jean-Baptiste Pussin, ayudante de Pinel, a su muerte en 1811 en La Salpêtrière. Esta genealogía precipitada, que puede parecer gratuita, tiene un sentido. La historia de Philippe Pinel, tal como nos cuenta Elizabeth Roudinesco², es una bonita leyenda inventada por Esquirol durante la Restauración con la única finalidad de mostrar a Pinel como un antijacobino puro y duro. Según el mito, en la época del Terror, Pinel recibió la visita de Couthon, un comisario político que buscaba sospechosos entre los locos. Pinel le condujo a los pabellones donde los enfermos permanecían atados y allí Couthon, asustado, le preguntó que por qué quería liberarlos. El

1 FOUCAULT, M., *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pág. 207.

2 ROUDINESCO, E., *Lecturas de la Historia de la Locura (1961-1986)*, en VV.AA., *Pensar la locura. Ensayos sobre Michel Foucault*, Barcelona, Paidós, 1996, págs. 12 y ss.

“moderno” Pinel respondió que se volvían más agresivos cuando se les privaba del aire o de la libertad, y Couthon le permitió quitarles las cadenas. Esta simple historia estaría en el principio de algo fundamental: el llamado “tratamiento moral”. Hay que tener en cuenta que durante todo el siglo XVIII y parte del XIX, la batalla entre el tratamiento moral y la autoridad absoluta de los médicos (que acabará venciendo) es un símbolo de la lucha en la comprensión de la locura como enfermedad desde el punto de vista de la razón positivista implacable, o desde otro punto de vista que, también desde la razón, se interroga constantemente sobre el carácter realmente “marginal” de la locura. La inversión que opera la Razón en este sentido es brutal; en las sociedades preclásicas, jerarquizadas y no igualitarias, el loco sólo era tolerado porque se lo consideraba infrahumano (la bestia insensata) o suprahumano (la posesión divina); curiosamente, en las sociedades modernas el loco será simplemente un enfermo, sobre todo desde que el poder de Esquirol o de Georget se instaure como el de los médicos únicos y absolutos.

Lógicamente, en la actualidad Georget no parece un personaje de mucho interés, y mucho menos por lo que respecta a su teoría llamada “orgánica” que sostiene la posibilidad de diagnosticar enfermedades mentales basándose en ciertas particularidades fisonómicas y en ciertos síntomas físicos. Es decir, que sostiene que la locura deja una huella en el físico de las personas, que la locura, en fin, es una escultora de huellas. En este sentido Gericault podía haber llevado a cabo simples vaciados de sus locos o unos cuadros más estrictamente realistas, más distanciados de su motivo, menos implicados. Pero precisamente lo que sorprende en este grupo de cuadros es la escasísima influencia de la mencionada teoría, porque el pintor parece buscar otras huellas, quizás menos físicas. No es la piel el sujeto por excelencia de todas las huellas que nos tocan más directamente. Pero habrá que esperar a Freud... Que se trata de seres alienados parece que está claro, pero no porque se hayan acentuado en exceso los síntomas físicos o porque tengan unos rasgos determinados. Una prueba del tratamiento todo



Gericault
Retrato de loco, 1823

lo contrario a clínico de este tema por parte del pintor, es que cuando se considera la discusión todavía sin resolver acerca de las homologaciones de algún otro retrato del mismo periodo con los cinco seguros de la serie, las opiniones son bastante discordantes.

Esta diversidad de opiniones, precisamente, es una prueba clara de que para el pintor no se trata, por tanto, de representar la locura como un puro desorden físico-psíquico. Únicamente en la mirada, en esa fijeza opaca pero obsesivamente penetrante, es donde se declara la supuesta anomalía de los personajes. Todo lo demás alude más bien a su condición social, al hecho de formar parte del variado mundo popular de la Francia de la época. Como señala Alfredo de Paz³, *el enfermo aparece como un ser humano cuya degradación posee ciertamente una razón patológica individual, pero asume, no casualmente, formas que hacen referencia a la normalidad social: el robo, la envidia, la guerra y el juego. Se trata, en suma, de la representación emblemática de los ídolos sociales (los pecados laicos de una sociedad laica) unidos bajo el común denominador de la locura.* Distantes y ausentes estos locos de Gericault están demasiado cerca de nosotros. Pero nos relacionamos con ellos con la extrañeza propia del cuerdo que no es capaz de ver allí la locura.

Recordemos, siguiendo de nuevo a Foucault⁴, que en el siglo XV la locura producía fascinación porque presuponía un cierto saber, un conoci-

3 DE PAZ, A., *La revolución romántica. Poéticas, estéticas e ideologías*, Madrid, 1992.

4 FOUCAULT, M., *Op. Cit.*, México, 2000.

miento difícil y cerrado que predecía el reino de Satán. La locura era diabólica y reinaba sobre todo aquello que de malo hay en el hombre. Por eso fascinaba. Posteriormente, a partir del siglo XVII, todo esto se humaniza y la locura empieza a convertirse en una relación sutil que el hombre mantiene consigo mismo. La locura ya no tendrá tanto que ver con la verdad y con el mundo, como con el hombre y la verdad de sí mismo. Su símbolo empezará a ser, y lo será por mucho tiempo, un espejo; un espejo, por supuesto, en el que la locura, como en los cuadros de Gericault, se reconoce y no se reconoce, pero en el que se debería ver todo lo que el hombre ha podido inventar respecto a las irregularidades de su propia conducta. Si pensamos además que en este momento todavía se internaba a los locos con los enfermos de enfermedades venéreas⁵, que la locura se avvicindaba con el pecado, concluiremos que la época clásica encontró a la vez en el internamiento una patria y un lugar de reducción comunes a los pecados de la carne (recordad al marqués de Sade) y a las faltas contra la razón. De alguna manera los identificaba. Por ejemplo, el libertino desde siempre era uno de los máximos exponentes de la presencia de la sinrazón en el interior de la razón misma. Es el que demostraba que el sentido y la locura aparecen en conjunto y que indefinidamente pueden pasar el uno por el otro. Ahora, en el siglo XVIII, el libertinaje se ha situado directamente del lado de la locura y designa un estado de servidumbre en el que la razón se hace esclava de sus deseos y sirvienta del corazón. Y es aquí donde su fortaleza empieza a flaquear. Los libres discursos de la locura, en Sade, por ejemplo, van a aparecer en la esclavitud de las pasiones y será allí donde nacerá el gran tema de una locura,

⁵ Hay que aclarar de Claude Quétel en *Le mal de Naples* (París, Seghers, 1986, colección *Medicine et Histoire*) ha demostrado que, por el contrario, los que padecían enfermedades venéreas estaban explícitamente excluidos del Hospital General, y que finalmente ingresaron en él porque no se sabía donde meterlos (los Hôtels. Dieu nunca los quisieron). Según Quétel, esto establece toda la diferencia entre un funcionamiento ideológico y un funcionamiento pragmático del Hospital General. Sin embargo, creemos que esto no evita que en el imaginario popular estén avvicindados y que lo que empezó siendo práctico acabe, por interés evidente, siendo ideológico.



Hugh Weich Diamond
Fotografía de insensato, 1850

digamos “ prerromántica”, que seguirá sin dudarle la línea de coacción del corazón, de las pasiones y, finalmente, de la naturaleza humana.

En cualquier caso, el siglo XVII fue especialista en internar a los insensatos. Allí se los encontrará Gericault, en La Salpêtrière, y allí intentará recuperar la seriedad dramática de la locura, de una locura aislada y clasificada, la misma a la que Pinel, Esquirol, Georget y la psiquiatría del siglo XIX estaban prestando una atención diferente, la misma que estaba fotografiando Hugh Weich Diamond en los años cincuenta, aunque luego la vuelvan a dejar allí convencidos de haberla liberado; y allí siga. Y es que la rectitud que conduce al pensamiento racional hasta el análisis de la locura

como enfermedad, debe ser, como hace Foucault, reinterpretado. Podemos incluso pensar que la locura tiene su lógica propia y que debería analizarse fuera del monólogo de la razón. Entonces notaremos que bajo cada una de sus formas oculta de manera completa y peligrosa esta experiencia trágica a la que no ha logrado reducir del todo. Trágica e invencible como el mismo ejercicio de la pintura para Gericault, esa pintura que el Clasicismo cortesano y la Ilustración habían estado a punto de convertir en una actividad intelectual definible con claridad y apoyada en unas reglas del gusto que podían explicarse, juzgarse y aprenderse con mayor o menor dificultad. Exactamente igual que nuestra "vanguardia" más formalista, con el apóstol Clement Greenberg a la cabeza. Menos mal que artistas como John Latham se indigestaron a tiempo. Porque seremos nosotros, los modernos, los que empecemos a darnos cuenta de que bajo la locura, bajo la neurosis, bajo las inadaptaciones sociales, corre una especie de experiencia común de la angustia. Y el loco empezará a emerger como el ideal de alguien que frente a la razón ha sabido mantener de modo subterráneo algo sustancial: el sentido trágico de la vida. Porque la locura será una de las formas mismas de la razón y se integrará a ella como una de sus formas secretas, como uno de los momentos de su manifestación o como la forma paradójica en la cual puede tomar conciencia de sí misma. Como ha señalado René Major⁶, Freud reconstruyó su teoría de las pulsiones con el miedo confeso de estar loco, exponiéndose a la locura y protegiéndose de ella, sin excluir que la razón que revela sea más loca que la locura, o que la locura sea más racional que la razón, más próxima a la percepción endopsíquica de los procesos inconscientes, *más próxima*, dirá Derrida en su *Cogito et histoire de la folie*⁷, *a la fuente viva aunque silenciosa o murmurante del sentido*.

6 MAJOR, R., *Crisis de la razón, crisis de la locura o la "locura" de Foucault*, en VV.AA., *Pensar la locura. Ensayos sobre Michel Foucault*, Barcelona, Paidós, 1996, págs. 106 y ss.

7 DERRIDA, J., *L'Écriture et la Différence*, París, Le Seuil, 1967, pág. 96-97.

Esto lo sabía muy bien Peter Weiss cuando decidió enfrentarse a Sade y a Marat en su *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representado por el grupo teatral de la Casa de la Salud de Charenton bajo la dirección del marqués de Sade* (1965, edición alemana con variantes). Sade representaba realmente obras con locos en Charenton y será allí donde encontraremos a la otra pareja representativa de la batalla en la comprensión de la locura que ya hemos visto en La Salpêtrière. Como cuentan Jacques Postel y François Bring⁸, las peleas entre el médico Antoine-Athanase Rayer-Collard y el abate Simonnet de Coulmiers sobre este tema han pasado a la historia de la psiquiatría. De hecho, la leyenda médica oficial ha empañado en exceso el recuerdo del abate, a favor del héroe médico. Sin embargo, en su libro sobre el psicodrama, D. Anzieu lo considera con mucha justicia como uno de los pioneros de esta forma de psicoterapia. Sin su presencia, es seguro que los últimos años asilares del marqués de Sade habrían sido mucho más dolorosos.

En 1965, Weiss decidió enfrentarse al individualismo llevado al máximo de Sade con uno de los principales representantes de la Ilustración, Marat, pero de una Ilustración que había impuesto el terror de la guillotina en las calles de París. Como dice Sade⁹: *Ya no hay bellas muertes individuales; sólo queda una rutina mortal, anónima, por la que pueden ser pasados pueblos enteros (...); ahora veo donde conduce esta Revolución. Conduce a una lenta muerte del individuo, a una lenta extenuación en la uniformidad, a una agnición del juicio, al cruel reniego de uno mismo, a una fatal sujeción al Estado, cuya esfera, infinitamente lejana, invulnerable, planea muy por encima de cada uno de nosotros*. El propio Marat había pedido al principio seiscientas cabezas bajo la guillotina y llegó a exigir doscientas setenta mil. Está claro que en el París de entonces todo el mundo perdía la cabeza y la racionalidad de las

8 POSTEL y BING, *Philippe Pinel y los "conserjes"*, en VV.AA., *Pensar la locura. Ensayos sobre Michel Foucault*, Barcelona, Paidós, 1996, págs. 45 y ss.

9 WEISS, P., *Marat/Sade*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1969, pág. 76 y pág. 106.

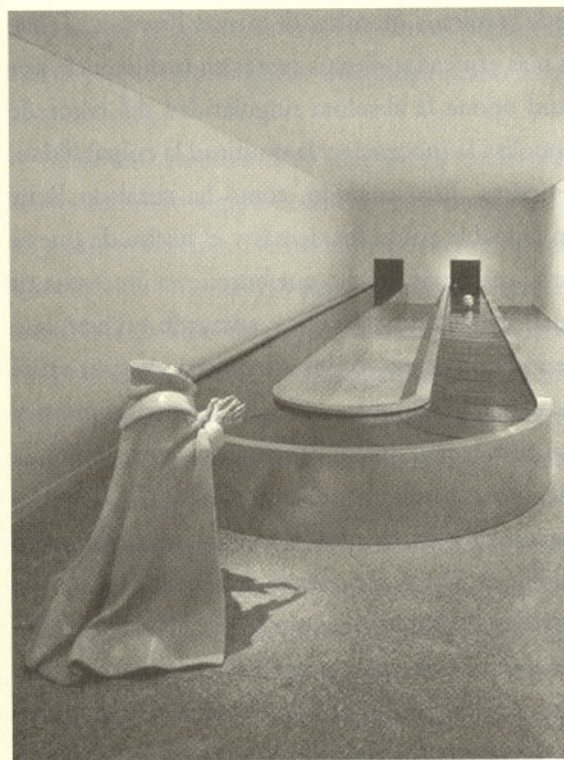
Luces aparece momentáneamente rodeada por un sordo acompañamiento de sinrazón. Sin duda, el sueño de la razón produce monstruos.

Como dice Francesc Torres¹⁰, *“perder la cabeza” retrotrae a la idea del estado temporal de la locura que parece ser, la mayor parte de las veces, el motor de la historia (...) [es] el estado alterado de la consciencia, o la locura funcional necesaria para poder acometer cualquier acción de naturaleza trascendente: convertir el mundo en un paraíso terrenal, enamorarse con una sensación de irrevocabilidad, el arrebató de misticismo religioso, cosas que se basen en creer que algo es posible a pesar de que no soportaría el examen de una mente fría y calculadora.* Como querer matar a más de doscientas mil personas para mantener la higiene de una Revolución ya adulterada.

En la instalación *Perder la cabeza*, Francesc Torres se basa en esta idea de desaparición y retorno de la razón o de la locura, escenificada por un santo mártir extraído de un cuadro de Zurbarán que “ve” como su cabeza aparece y desaparece en una simple cinta transportadora de aeropuerto.

Los hombres pueden perder la cabeza, pero también los Estados pueden hacerlo. La sociedad pensante europea después de la Segunda Guerra Mundial debió tener la sensación de que había vivido una locura. Toda la cultura, toda la razón, toda la civilización europea no había llevado más que al Holocausto. Y volvería a hacerlo. Los accionistas vieneses, formados en la sociedad del bienestar, son literales contemporáneos de las guerras de Vietnam y Corea. En aparente consecuencia, Rudolf Schwarzkogler encapsula y asfixia su cuerpo en su *Acción 6* de 1966, y Günter Brus se corta por la mitad en su *Acción 6* de 1964, o se humilla y se pincha en *Automutilación III* (Viena, 1965). En otras palabras, lanzan sus cuerpos hacia la destrucción desde el furor, el arrebató y la violencia, desde la dramaturgia del exceso. Creen que hay que llevar el cuerpo a la mutilación, a la distorsión, a la aniquilación, hasta hacerlo irreconocible como producto de la civilización y de la razón, hasta sentirlo en lo animal, en

10 Entrevista con Hugh Davies en el catálogo de la exposición en Madrid, Fundación Telefónica, enero de 2000, pág. 27.



Francesc Torres
Perder la cabeza, 2000

lo oscuro, en lo rechazado, en lo que la sociedad no permite vivir, latir o jadear. Esta sería una actitud que haría justicia a nuestro tiempo; la otra, para Mühl¹¹, sería la del esquizofrénico.

Sin embargo, estos abismos de éxtasis y agresión, esta búsqueda de la libertad dando rienda suelta a los instintos, no es una cura precisamente freudiana. Acostumbrados como estamos al diván de los psicoanalistas (esa otra “ciénaga”, como los llamaba Deleuze), estos artistas pueden parecer locos. O quizás héroes que, como en la tragedia griega, son también víctimas, víctimas de un sacrificio que puede parecer capaz de cortar la violencia, porque se inscribe en la espiral del rito y exige una mirada de culto.

11 En SOLANS, P., *Accionismo vienes*, Fuenterrabía, Nerea, 2000, pág. 15.

Cuestión complicada esta de la mirada de culto. El mismo Freud en *Tótem y tabú*¹², una de sus obras más criticadas, llega a recaer en la diferencia por antonomasia. A la multitud opone la absoluta singularidad del héroe de manera que el héroe monopoliza la inocencia y la multitud la culpabilidad. O sea, el héroe es pura víctima. Pero cuidado, como ha señalado René Girard¹³, la víctima es tan culpable como los demás y el hecho de que se autoinmole no la libera de su carga por mucho que busque su inocencia en el territorio de lo irracional, demasiado pensado y ensayado en este caso para que sea realmente instintivo. Por eso, en los accionistas vieneses existe algo, a primera vista, imposible e irrealizable; cualquier aplicación práctica parece condenada a una tal abstracción que su interés permanece limitado. Y el mundo contemporáneo no es precisamente abstracto.

Los locos de Sade saben muy bien a quien matan cuando ejecutan a Marat. Los enfermos mentales de *Monos como Becky*, también. *Monos como Becky* es una película dirigida en 1998 por Joaquín Jordá y Nuria Villazán con los enfermos mentales de tres hospitales psiquiátricos catalanes como actores. Joaquín Jordá había sufrido hacía poco un infarto cerebral y tuvo que ser sometido a una dura operación quirúrgica. Ambas cosas le dejaron serias lagunas en el cerebro. Desde entonces, Jordá empezó a interesarse por la vida del Premio Nobel portugués Egas Moniz (el tema de la película), un neurólogo que en un Congreso de Neurocirugía en 1935 conoció los experimentos de Jacobsen con Becky, un chimpancé hembra a la que había quitado la agresividad gracias a una dura operación cerebral, aunque al parecer Becky perdió algo más que la agresividad. Egas Moniz decidió aplicar esta operación (la leucotomía cerebral o lobotomía) a seres humanos y entre 1935 y 1936 operó a unos veinte pacientes, tal como cuenta en su monografía clásica, de éxito en éxito, aunque siempre se olvida de comentar si

después de la operación estos pacientes podían llevar una vida normal. Lo cierto es que el prestigioso neurólogo acabó su vida asesinado por uno de sus enfermos.

Conviene recordar que, además, en su momento, esta operación se vio como un modo seguro de liberar a los hospitales psiquiátricos de su excesiva y cara población. De hecho, en aquel momento había otros medios que actuaban de una manera parecida sobre el cerebro, como los tratamientos somáticos (a base de comas de insulina), por ejemplo, o, un poco más tarde, el electroshock. Curiosamente, muchos psicofármacos en la actualidad funcionan también como inhibidores de determinadas zonas del cerebro. Es más, parece que actualmente sigue practicándose esta operación y no sólo en pacientes agresivos, sino también en otros con neurosis, obsesiones, fobias o trastornos afectivos que no consiguen hacer una "vida normal". En definitiva, se trata de técnicas agresivas psiquiátricas de intervención que anulan la vida individual del paciente y le dejan simplemente una vida genérica, una vida de especie.

De todos los enfermos que aparecen, el que resulta más interesante es, sin duda, Ramsés, un paciente atiborrado de pastillas neuromusculares (tiene que tomar más de cinco cada día) que lleva ya seis meses ingresado. A lo largo de toda la película resulta sorprendentemente lúcido, a pesar de estar drogado con toda evidencia. Durante los ensayos le dice al supuesto Moniz: *Este método [la lobotomía] es inhumano ya que deja a la persona como un animal. Y en la actuación definitiva: Cambio de conciencia ¿no? Cambiar la conciencia humana y suprimirla a la esclavitud del cuerpo en vez de a la libertad de la mente. ¿Usted cree que eso es positivo? Usted es un farsante.*

Al final, cuando están viendo el resultado de la película, Ramsés tiene un largo monólogo: *Yo opino que soy como una planta —dice—, me tienen que abonar, me tienen que dar diplomacia, me tienen que dar ética, que tratarme bien. Eso es lo primero (...). Hablando también se puede curar (...) y entendiendo al enfermo (...). Siempre he dicho, me dais pastillas y me curáis con las*

12 FREUD, S., *Tótem y tabú*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, págs. 1745 y ss.

13 GIRARD, R., *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1998, pág. 209.

pastillas, pero hablando no me curáis (...). Tiene que haber una ética psiquiátrica para entenderse con el enfermo (...) no somos niños, si sufrimos es porque necesitamos algo.

De un modo confuso, Ramsés vuelve a poner el dedo en la llaga. ¿Cómo tratamos ahora a los locos? Lo cierto es que en la actualidad los insensatos pasan poco tiempo en los centros de salud. Se podría incluso decir que están “liberados” en el conjunto del territorio, pero es un territorio que está ahora completamente controlado. De hecho hay dos modos de control básicos: por un lado el que cronológicamente ha llevado del manicomio a la operación y a la medicación; por otro, el psicoanálisis, el modo aplicado a la mayor parte de la sociedad. El primer modo articula directamente entre sí el diagnóstico y la terapéutica, es decir, el conocimiento de la naturaleza de la enfermedad y la supresión de sus manifestaciones. Se trata de hacer callar a la enfermedad mental, de reducirla al mínimo indispensable para que pueda ser diagnosticada en tanto que tal, y tratada con técnicas precisas. El segundo modo es inverso al anterior: en teoría el psicoanálisis quiere que la enfermedad se exprese, mientras se esfuerza por conservar el control sobre el enfermo, creando reglas y lugares privilegiados por medio de un poder unilateral, sin ninguna devolución. Las reglas de la entrevista de dos personas, de la libre negociación entre el médico y el enfermo, muchas veces comparadas a la confesión religiosa, significan, para Agostino Pirella¹⁴, la reconstitución del poder médico en tanto que productor de la verdad, en tanto que descifrador del sentido, de nuevo privilegiado. Parece que al final hemos conseguido vaciar los hospitales psiquiátricos.

Deleuze y Guattari, en *El AntiEdipo*¹⁵, demostraron que el triángulo edípico padre-madre-niño no revela en realidad una verdad atemporal, ni una

verdad profundamente histórica de nuestro deseo. Ambos intentaron mostrar que este famoso triángulo edípico constituye, para los analistas que lo manipulan en el interior de la cura, un cierto modo de contener el deseo, de garantizar que el deseo no va a incardinarse, a extenderse en el mundo que nos rodea, en el mundo histórico, que el deseo permanece en el interior de la familia y se desarrolla como un pequeño drama casi burgués entre el padre, la madre y el niño. Edipo sería para ellos un instrumento de limitación y de coacción que los psicoanalistas, a partir de Freud, utilizan para contener el deseo y hacerlo entrar en una estructura familiar definida por nuestra sociedad en un momento determinado. Edipo no es el contenido secreto de nuestro inconsciente, sino la forma de coacción que el psicoanálisis intenta imponer a nuestro deseo y a nuestro inconsciente en la cura psicoanalítica. No por casualidad, Castel, en un libro posterior¹⁶, defiende la idea de que, en último término, el psicoanálisis pretende únicamente desplazar, modificar, en fin, retomar, las relaciones de poder de la psiquiatría tradicional.

En cualquier caso, los actores/enfermos que acabáis de ver sufren en su mayoría trastornos de personalidad. Hay un momento de la película en que algunos de ellos cuentan su drama, y resulta ser un drama muy real y muy cercano a todos nosotros. El médico historiador Antonio Rey repite, poco antes de empezar el documental: *Ya no estamos para tratar a los locos, sino para tratar a toda la población, para tratar a toda la población.* Quizás por eso Deleuze se pregunta¹⁷: *¿Quién habla y quién actúa? Siempre son una multiplicidad los que hablan y actúan, incluso en la propia persona... Todos somos todos.* Si los medios de masas y los espectadores tienen una relación especular, es decir, si el espectador busca su identidad en las imágenes tecnológicas, entonces forzosamente tiene que cambiar de un modo rápido y constante de una identidad a otra.

16 CASTEL, R., *El Psicoanálisis*, Madrid, Siglo XXI, 1973.

17 *Los intelectuales y el poder*, entrevista de Gilles Deleuze y Michel Foucault, 4 de marzo de 1972, publicada en *L'Arc*, nº 49, págs. 3-10. Reproducida también en FOUCAULT, M., *Estrategias de poder*, Barcelona, Paidós, 1999, pág. 106.

14 PIRELLA, A., *Historia de la locura en Italia o la crítica de la psiquiatría*, en VV.AA., *Pensar la locura. Ensayos sobre Michel Foucault*, Barcelona, Paidós, 1996, págs. 100 y ss.

15 DELEUZE y GUATTARI, *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1995.

Este es el problema de Tony Oursler: todo lo que afecta al individuo en una cultura de soledad e incomunicación masificada. Su obra es el resultado de una acusada sensibilidad respecto al impacto de las nuevas condiciones culturales de masas creado por la inagotable influencia de los medios de comunicación, en los recovecos de la intimidad psíquica del individuo. En muchos momentos Oursler ha declarado su fascinación por los intentos de codificar la mente humana, como, por ejemplo, en el MMPI (Inventario de Personalidad Multifásica de Minneápolis), un test utilizado para determinar los desórdenes de personalidad. De hecho, a menudo la crítica, y el propio artista en algunas entrevistas¹⁸, han vinculado su trabajo con trastornos de personalidad tales como el síndrome de personalidad múltiple. El síndrome de personalidad múltiple es una niña que imagina que el abuso le está sucediendo a otro. En *Judy*, de 1994, Oursler cita las palabras de una "múltiple", quien, en un lúcido conocimiento de su condición, dice: *Yo sólo experimento aislamiento cuando floto sobre la habitación mirando debajo de mí como los invasores torturan los cuerpos de las otras niñas. Yo he creado eso para poder sobrevivir*¹⁹. Es, en definitiva, una fragmentación defensiva del ser. Como señala el propio Oursler²⁰: *El trastorno de personalidad múltiple ocurre generalmente en las víctimas de los casos más extremos de traumas sexuales, violentos o psicológicos. Una defensa se desarrolla para proteger el "ser nuclear", que crea distintas personas para aceptar aspectos de la insoportable tortura infligida sobre éste. La disociación es el mecanismo de defensa inconsciente en el que el grupo de actividades mentales "se separa" de la corriente principal de la conciencia y*

18 Hacia una gramática psicodramática de las imágenes en movimiento: una conversación con Tony Oursler, de Elizabeth Janus, publicada primero en el catálogo de la exposición de Tony Oursler en Jalzburger Kunstverein (1994) y en castellano en el catálogo de la exposición en Rekalde, Bilbao, 1998.

19 En catálogo de la exposición *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, Londres, Hayward Gallery, 2000, págs. 204-205.

20 Citado por Octavio Zaya en *La casa de los alters de Tony Oursler*, catálogo de la exposición, Madrid, Soledad Lorenzo, 30 de noviembre a 5 de enero de 1996, pág. 13.



Tony Oursler
Judy, 1994

funciona como unidad separada. Por eso, en piezas como *Lost and Found*, de 1995, o *Chase*, de 1994, ambas interpretadas por Catherine Dill, las personas, proyectadas sobre una nube de algodón que cuelga del cielo, intentan alcanzar a su doble, encontrándose a ellos mismos, sin éxito, sin culminación. Y en *Up/Down, Down*, de 1997, el individuo se encuentra aprisionado entre el cielo (*Soñador, soñador, soñador*, dice el monólogo en off, *pero yo, yo te voy a salvar*) y la tierra (*Baja, baja, baja*, insiste la voz), incapaz de moverse (*Ayúdame, ayúdame, ayúdame. No siento nada en mi cabeza*). El ser humano vuelve a estar fragmentado entre el cielo (el sueño y la fantasía) y la tierra de la razón. Como se dice vulgarmente, *la cabeza en las nubes y los pies en la tierra*. En una tierra que le oprime y le agobia prácticamente sin esperanza. *Bull's Balls*, de 1997, es una proyección de unos labios humanos moviéndose dentro de una jarra de cristal que con-

tiene el órgano de un animal conservado en formol. Las voces emanan desde la jarra hablando de la angustia en relación a la naturaleza solitaria y fragmentada del cuerpo humano. Y es como si la voz sin cuerpo que emana de los labios que se mueven sugiriera la idea de “preservación” del alma. La fotografía, el video y el sonido se presentan aquí de alguna manera como nuestro modo contemporáneo de preservar la esencia de la especie humana.

El aumento de los Desórdenes de Personalidad Múltiple en los Estados Unidos, y la atención concedida a esta condición por los medios de masas, va ligada a las famosas muñecas que gritan de Tony Oursler. La expresión visual de este trastorno de personalidad múltiple en películas como la pionera *Las tres caras de Eva* (1957), la primera película acerca de este tema que estaba basada en un best seller del mismo nombre, y *El exorcista* (1973), tuvieron un impacto muy profundo en las audiencias. De hecho, los comportamientos extremos, dramáticos y violentos asociados con la enfermedad han alimentado muchas veces la imaginación del público americano y, en consecuencia, del público occidental.

Las piezas más conocidas de Oursler, tienen un carácter escultórico y están basadas en la inquietante presencia en el espacio de muñecos provistos de cabezas parlantes mediante la proyección en video de rostros que hablan y se expresan sobre una forma-cabeza yuxtapuesta a un cuerpo construido por ropas.

Los guiones de los monólogos, interpretados preferentemente en los últimos años por la actriz Tracy Leopold, se han redactado siguiendo un procedimiento en el que se sintonizaban la radio y la televisión en emisoras diferentes y al mismo volumen, haciendo “zapping”, es decir, navegando por las ondas y mezclando temas, asuntos, emociones... Se genera así un desorden que refleja fielmente el estado de permanente disociación y dispersión al que se ven sometidos todos los individuos contemporáneos. Desde luego el video acota el cuerpo, pero el cuerpo se reduce casi exclusi-



Tony Oursler
Hysterical, 1997

vamente a la cabeza, a la cara, al rostro, al “espejo del alma”, al núcleo de expresividad y de comunicación de todo lo que se agita en el territorio del interior psíquico.

Del interior psíquico de todos nosotros, de toda la población, angustiada por un lado, y entretenida, disociada, fragmentada, por otro, gracias a los medios de comunicación que ponen a nuestra disposición todas las personalidades, individuos e intimidades que podamos desear, para que no notemos el dolor de nuestro “núcleo central”, la ausencia, para que no nos volvamos locos o, al menos, para que seamos como todos: unos locos drogados.