



Trabajo de Fin de Máster

Máster Universitario en Formación e Investigación
Literaria y Teatral en el Contexto Europeo

Curso 2018–2019
Convocatoria de septiembre

HUMANIDAD SIN CONTENCIONES: RETRATOS DE LA LOCURA EN HAMLET, 4.48 PSYCHOSIS Y HOME

Gustavo Charles González

Licenciado en Filología Inglesa
Ingeniero Industrial

Centro Asociado UNED Pamplona

Directora: Dra. Marta Cerezo Moreno

Profesora Titular de Universidad

Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas

Facultad de Filología

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

Este Trabajo de Fin de Máster pretende reflexionar sobre la articulación de la voz que tres dramaturgos ingleses —William Shakespeare (*Hamlet*), Sarah Kane (*4.48 Psychosis*) y David Storey (*Home*)— dieron a la locura y, por ende, a la condición humana. Una voz entrecortada, ora queda, ora estridente, a veces rota, que expresa palabras que no siempre se nos antojan coherentes. Pero una voz libre de imágenes estereotipadas o sobrecompensadoras, que afirma categóricamente lo que otras —con su nutrido séquito de connotaciones culturales— parecen negar: que el horror mental del que brota la locura y que de ella, a su vez, brota, no resta ni un ápice de humanidad a quienes lo experimentan. Que tras el rostro de la locura —esa que, en palabras de Foucault, nos persigue desde hace siglos—; tras ese rostro, digo, en ocasiones desencajado, iracundo, absorto o bañado en lágrimas, hay un ser humano completo y complejo; una persona con virtudes y defectos, y todo lo que sea que hay en medio; una mente pensante y anhelante, angustiada y libre; una humanidad, en definitiva, intacta y esplendorosa, ni humillada, ni mermada ni esclavizada por la locura. Así de simple, y no por ello menos cierto. Así de obvio, y pese a todo, con tanta frecuencia obviado.

Palabras clave: locura, humanidad, normalidad, discapacidad, representación, teatro.

Abstract

This Master's Thesis aims to reflect on the articulation of the voice that three English playwrights —William Shakespeare (*Hamlet*), Sarah Kane (*4.48 Psychosis*) and David Storey (*Home*)— lent to madness and, thus, to the human condition. A faltering voice —now quiet, now loud, sometimes broken— which utters words that we do not always deem coherent. But a voice free of stereotyped or overcompensating images, which categorically affirms what other voices —with their large entourage of cultural connotations— seem to deny: that the mental horror whence madness sprouts —and which, in turn, sprouts from madness— in no way detracts from the humanity of those who experience it. That behind the face of madness —which, in Foucault's words, has been haunting us for centuries; behind that face, I say, occasionally distorted, angry, self-absorbed or bathed in tears, there is a whole and complex human being; a person with virtues and foibles, and everything in between; a thinking and yearning mind, anguished and free; humanity, in short, intact and splendid, neither humiliated, nor diminished or enslaved by madness. That simple, yet no less true. That obvious, and nonetheless so often ignored.

Keywords: madness, humanity, normality, disability, representation, theatre.

Agradecimientos

A la Dra. Marta Cerezo, por su extraordinaria dirección, por sus sabios consejos, y por compartir conmigo esa rara cualidad de quien vuela alto sin perder jamás de vista el detalle.

A Marta Velasco, que me ha prestado oídos, ideas, libros, comentarios, cariño y una infinita paciencia, todo ello sin plazo de devolución —que es como decir que todo me lo ha dado—.

A mi madre, que me hizo, y me hizo amar el teatro.

A Álvaro Viancos, Jorge Lobos y Luis Arellano, por las innumerables charlas. A aquellos cuyos actos y gestos llegan más lejos que cincuenta y seis mil de mis palabras.

A la “lokita” Rosa, a mi padre, mis hermanos y hermanas.

A todos los demás locos.

Índice de contenidos

1.	Introducción: planteamiento y objetivos	1
1.1.	Estado de la cuestión	3
1.1.1	Estudios sobre la locura	3
1.1.2	Estudios sobre discapacidad	6
1.1.3	Estudios sobre <i>Hamlet</i> , <i>4.48 Psychosis</i> y <i>Home</i>	14
1.2.	Terminología	17
1.3.	Los poetas y sus obras	23
2.	La insondable locura de Hamlet	29
2.1.	Introducción	29
2.2.	Evidencia textual de la locura de Hamlet	32
2.2.1	Hamlet sobre Hamlet, y otros testigos poco fiables	32
2.2.2	No todos percibimos el mismo Hamlet	35
2.3.	La locura de Hamlet más allá del texto	39
2.3.1	Soliloquios y apartes	39
2.3.2	No yerra quien llama loco a Hamlet	39
2.4.	¿Conclusiones?	40

3.	“Normalidad” y otros delirios: <i>4.48 Psychosis</i> , de Sarah Kane	43
3.1.	Introducción	43
3.2.	Delirio, soledad, identidad	46
3.3.	Lo psíquico y lo somático	51
3.4.	Angustia y suicidio.....	59
3.5.	Humor, imagería y meta-teatralidad	63
4.	Todos tenemos nuestras flaquezas: <i>Home</i> , de David Storey	69
4.1.	Introducción	69
4.2.	Institucionalización	72
4.3.	Nostalgia y vacío.....	77
4.4.	Locura y género.....	88
4.5.	Naturalismo, absurdo y preocupaciones mundanas	101
5.	Conclusiones.....	111
	Fuentes citadas	119

1. Introducción: planteamiento y objetivos

La locura es consustancial a la condición humana. Allá donde se halle el ser humano surgirán, más tarde o más temprano, la culpa, la angustia, la incomunicación, la nostalgia, el dolor o el vacío, y la locura encontrará un terreno abonado en el que germinar y florecer. Así ha sido desde tiempos inmemoriales, por siglos y siglos, antes de que la locura quedase casi indisolublemente ligada al concepto médico de psicosis. Y así sigue siendo hoy en día, me atrevo a afirmar, aún a sabiendas de que tal afirmación será contestada por muchos y tenida, quizás, por poco científica, e incluso por ideológica.¹ Sea. Estoy pronto a admitir tal sesgo, pues no niego ser lego en cuestiones médicas ni carecer de ideología, aunque no podría —por más que quisiera— explicar qué presuntas ideas informan mi visión de la locura.

* Nota sobre traducciones: En el presente trabajo se han empleado numerosas fuentes escritas en lenguas distintas al español. Cuando he recurrido a una traducción publicada de alguna de estas fuentes, el nombre del traductor y el título original de la obra se indican en el apartado de Fuentes citadas: es el caso de *Historia de la locura en la época clásica*, de Foucault; *Ecce homo*, de Nietzsche; *Clínica del vacío*, de Massimo Recalcati; y *Hamlet*, de Shakespeare. Todas las demás traducciones que aparecen en este trabajo son propias, y el texto original de cada cita figura en la correspondiente nota al pie, antes de la referencia bibliográfica. Las traducciones al español de *A History of Disability*, de Henri-Jacques Stiker, son también propias, pero las citas están tomadas de una traducción inglesa de la obra (originalmente escrita en francés).

† Nota sobre diálogos citados: Son frecuentes en este trabajo las citas que contienen diálogos, dado que las principales fuentes son obras de teatro. En todos los casos reproduzco el texto original del diálogo integrado en el texto de la correspondiente nota al pie, con las intervenciones de cada personaje acotadas por comillas simples. En las notas al pie no indico el personaje que interviene: en algunos casos —v.g. en los diálogos de *4.48 Psychosis*, de Sarah Kane— dicha información no figura en la obra original; en otros, esa información aparece explícita en la traducción del diálogo —en el cuerpo del texto—, o bien puede deducirse fácilmente por el contexto.

¹ José María Álvarez se refiere a la visión de Pinel de que la locura no arrasa todas las facultades como una “apuesta ideológica”. Álvarez, que se define a sí mismo, y a Freud, como “pinelianos” concede que este punto de vista sobre la locura es discutible y admite excepciones, pese a lo cual defiende que no hay enfermedad mental que gobierne por completo al sujeto, y que este, incluso durante un acceso maníaco, no pierde su capacidad de elegir. (“La locura versus la razón”, 19:40–21:44). Mi razonamiento aquí pasa por inferir que cualquier posición que matice la opinión —mayoritaria, según Álvarez— de que la locura es solo una enfermedad mental puede ser tenida por ideológica.

Yo no sé qué será la locura. No sé cuál es su tratamiento, ni cuáles sus causas. No sé si es una enfermedad mental, ni si radica en el alma o en el cerebro, o en algún otro lugar —material o no— más recóndito si cabe. Como mal menor, me gustaría poder afirmar de la locura aquello que el compositor y pianista Alberto Favero decía al presentar a su esposa y pareja artística Nacha Guevara —cuyo nombre el avieso maestro fingía olvidar— justo antes de que ella hiciera su aparición estelar en escena: “de todos modos la reconoceré... cuando la vea”. Pero no afirmaré tal cosa porque, desafortunadamente, ni siquiera de mi aptitud para reconocer a los locos puedo estar seguro. Así pues, carezco de certezas sobre la locura y, por ende, no esgrimiré ninguna en este trabajo. Empero, dedicaré las próximas páginas a hablar de ella, con el consiguiente —pero asumible— riesgo de no decir nada sobre el tema que psiquiatras y psicólogos no sepan ya, y sí ciertas cosas con las que estén en total desacuerdo.

Vaya, por tanto, por delante una disculpa. La cuestión de la locura es de naturaleza espinosa y, cuando uno la aborda —especialmente, como es mi caso, sin más pertrecho que un irrenunciable deseo de entender—, se expone a herir sensibilidades. Y no me refiero solo a las de los expertos en la materia, sino a la de todo aquel cuya vida haya estado marcada, de uno u otro modo, por la locura. Quizás huelgue decir que nada estaría más lejos de mi intención que la de afligir o agraviar a aquellos a quienes solo puedo estar agradecido por compartir conmigo estas reflexiones. Pero lo diré de todos modos: no pretendo ofender a nadie. Más aún: pretendo no ofender a nadie. Y, si fallo en mi objetivo y a alguien en algo ofendo, diré, parafraseando a Hamlet, que no soy yo quien ofende, sino mi torpeza, que es —como de Hamlet su locura— mi enemiga.

Así pues, nombraré la locura, y tildaré de locos a ciertos personajes. Y al hacerlo, tal vez yerre. Pero no me mueve en mi análisis ningún afán diagnóstico, ni busco tampoco impartir cátedra. Y quizás mi yerro sea menor —incluso disculpable— si esta mi modesta aportación contribuye al logro de, al menos, alguno de mis objetivos, entre los que incluyo los siguientes: limar el estigma que acompaña a la locura; superar el binomio ellos–nosotros al que indefectiblemente nos aboca el muro de prejuicios, miedo, incomprensión y silencio que se yergue entre los presuntos locos y los presuntos cuerdos; elevarnos por encima de la obviedad de que la locura está *entre* nosotros —y de que vino para quedarse—, y así poder contemplar serenamente el hecho de que la locura está también *en* nosotros, en todos y cada uno de nosotros, a la vuelta de la esquina, discreta y agazapada, pero siempre presente y al acecho.

Ni que decir tiene que no estaré solo en mi empeño. Muchas mentes preclaras se fijaron estos y otros objetivos más audaces, los persiguieron con denuedo y nos regalaron palabras sabias. Se ha dicho tanto sobre la locura... En la próxima sección presentaremos las fuentes de las que nos servimos en la realización de este trabajo.

1.1. Estado de la cuestión

1.1.1 Estudios sobre la locura

En el primer tema del seminario *Historia de la psicopatología para clínicos*, titulado “La locura versus la razón”, José María Álvarez enfatiza la importancia de una visión histórica de la psicopatología: “El sujeto tiene siempre una dimensión histórica”, afirma, y a continuación explica el proceso mediante el cual la “locura tradicional” se transforma, por obra y gracia del alienismo imperante en el siglo XIX y principios del XX, en “enfermedades mentales”. Tal transformación quiebra la trabazón que durante siglos mantuvo hermanadas a la locura y la cordura y, de paso, reduce una parte esencial de la condición humana a una mera colección de causas físicas y tratamientos biomédicos. El foco se traslada del individuo a su enfermedad: esta empieza a verse como gobernando a aquel, hasta tal punto que muchas cualidades tradicionalmente asociadas a la locura —o, cuando menos, no negadas a causa de ella— le son arrebatadas al individuo meramente por su condición de enfermo. El loco ya no es —ya no puede ser— un genio, una mente creadora.² Su libre albedrío está asimismo en tela de juicio. No puedo por menos que preguntarme si este es también el inicio de esa presunta tendencia —cuya existencia yo no niego ni afirmo, pero que ocupará gran parte de nuestro trabajo— a despojar al loco de cualquier rasgo de humanidad.

Esta nueva visión del loco como enfermo mental tiene en cuenta —en palabras de Álvarez— un cinco por ciento de todos los aspectos que conforman la locura. Todo lo demás se pierde. O, mejor dicho, todo lo demás se deja a los poetas y a los filósofos.³ Si ello es así, estamos en el buen camino. Porque uno de los fines que persigue este trabajo es arrancar la locura de las garras de la medicina, a cuyo ingente patrimonio quedó ligada tras un proceso de apropiación, no sé si indebida, pero creo que discutible. Pese a ello, sería erróneo pensar que el estamento médico es responsable —al menos, responsable único— de tal apropiación.

² Álvarez, “La locura versus la razón”, 33:51-41:38

³ Álvarez, 41:51-44:11

A fin de cuentas, ellos no han sido los únicos en codiciar una locura, que, a lo largo de la historia, también fue objeto de deseo para curanderos o exorcistas. Que en pleno siglo XXI sea la medicina la que esté ganando la partida no es cosa que sorprenda. Pero que la locura se haya convertido en un concepto casi exclusivamente médico, cuando el noventa y cinco por ciento de los aspectos que la conforman —o el setenta, o el treinta y dos, poco importa— son ajenos a la enfermedad mental, es cosa que debería preocuparnos. Como nos preocuparía que nuestra modesta economía doméstica fuera competencia exclusiva de los analistas del Banco Central Europeo. O como nos preocuparía si solo los teólogos tuvieran la facultad de debatir sobre Dios.

La locura ha sido, por tanto, una patata caliente —permítaseme el coloquialismo— para el ser humano. Se diría que nunca hemos tenido claro qué hacer con los locos y, más aún, que con escandalosa contumacia hemos obrado con ellos como si no nos constara que son personas. Huelga decir que, en toda época y lugar, una cierta sensibilidad ha informado a nuestros congéneres, de tal forma que —si tomamos como ejemplo el contexto europeo— no son pocas las prácticas que han sido total o parcialmente descartadas. Así pues, es de creer que las “naves de los locos”, las expulsiones, los azotes en la plaza pública o los manicomios forman ya parte de nuestra historia. De todo ello nos habla con profusión Michel Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica*, donde da cuenta de los muchos avatares que ha sufrido ese “rostro de la locura” que —en sus palabras— “ha perseguido desde el siglo XV la imaginación del hombre occidental”.⁴ Esta obra constituye uno de los referentes de nuestro trabajo. En ella —dice Álvarez— Foucault aborda el tema de la locura desde una perspectiva histórica y social, más que médica.⁵ Y es precisamente en dicha perspectiva en la que se inscribe este trabajo.

En su obra *Melancolía y paranoia*, Fernando Colina —que codirige la colección *La otra psiquiatría* junto a José María Álvarez— destaca el rol de Foucault como “primer historiador de la subjetividad” y artífice de “la inauguración de la temporalidad propiamente histórica en el seno del sujeto”.⁶ Sus palabras nos traen ecos de esa suerte de apropiación a la que antes nos referimos: “Como psicosis, hoy en día, entendemos unas alteraciones psíquicas graves y profundas, casi irreversibles, que surgen del genérico y antiguo término

⁴ Foucault, *Historia de la locura*, 30.

⁵ Álvarez, 8:06–8:25.

⁶ Colina, *Melancolía y paranoia*, 19.

de la locura”.⁷ Sin embargo, no es la cuestión terminológica la que quiero subrayar aquí, sino la importancia que Colina atribuye a la perspectiva histórica en el estudio de la locura. Tomando la esquizofrenia como ejemplo, Colina dice:

[S]i podemos mantener que la esquizofrenia es una alienación que debuta con la edad moderna es porque para su desencadenamiento precisa de una identidad dividida ... que solo encontramos en el hombre desde el momento en que los modernos entregaron media cabeza a la ciencia, quedando desde entonces divididos y escindidos...

[L]a esquizofrenia no es una enfermedad de la naturaleza sino de la cultura y, con más precisión, de la historia... No se nos puede ocurrir buscar algo parecido a la esquizofrenia entre los contemporáneos de Sócrates o en las selvas de la Amazonia. No es lo mismo estar loco en un siglo que en otro, ni entre los inuit que en Ginebra o en la desembocadura del río Congo.⁸

Trataré, pues, de ser consecuente con esa visión —que comparto— según la cual la locura es un concepto amplio y complejo, variable en el tiempo y en el espacio, y que abarca aspectos que van mucho más allá de la enfermedad mental con la que a menudo se asocia. Enfermedad —dicho sea de paso— cuyas causas desconozco, cuyos síntomas no distingo, y que, a lo largo del tiempo, ha sido objeto de tratamientos cuya mera mención me conmueve, o combatida con fármacos cuyos nombres no puedo recordar y apenas sí pronunciar. ¡Qué afortunado me siento de no tener que debatir sobre la psicosis! Pero sí, como creo y afirmo al comienzo de este trabajo, la locura —en su sentido extenso y antiguo— es consustancial a la condición humana, entonces no parece descabellado escuchar lo que sobre ella dicen quienes hacen de la condición humana su campo de estudio, quienes se dedican a escrutar el alma humana para después pintar, retratar o esculpir con palabras sus fracasos y éxitos, sus miserias y sus glorias, sus miedos y su horror.

Así pues, volveré mis ojos a los poetas y filósofos a los que aludía Álvarez. Y, dado mi interés por el teatro —no solo como género escénico, sino literario— y la literatura en lengua inglesa, he aquí que, de entre esos poetas y filósofos, he escogido a Sarah Kane y David Storey —dos dramaturgos contemporáneos ingleses—, además de a Shakespeare —que no es contemporáneo, pero sí eterno—, quienes en sus obras *4.48 Psychosis*, *Home* y *Hamlet* —respectivamente— dieron voz a la condición humana y la locura. Una voz

⁷ Colina, 12.

⁸ Colina, 18–20.

entrecortada, ora queda, ora estridente, a veces rota, aquí y allá ahogada en llanto, que expresa palabras que no siempre se nos antojan coherentes o relevantes. Pero una voz que afirma categóricamente lo que otras —con su nutrido séquito de connotaciones culturales— parecen negar: que el horror mental del que brota la locura y que de ella, a su vez, brota, no resta ni un ápice de humanidad a quienes lo experimentan. Que tras el rostro de la locura —ese que, en palabras de Foucault, nos persigue desde hace siglos—; tras ese rostro, digo, en ocasiones desencajado, iracundo, absorto, extasiado o bañado en lágrimas, hay —que no necesariamente *se oculta*— un ser humano. Así de simple, y no por ello menos cierto. Así de obvio y, pese a todo, con tanta frecuencia obviado.

De estos poetas, y en especial de su obra, hablaremos más adelante. Baste por ahora con decir que serán los textos de estos dramaturgos y su modo de abordar, humanizándola, la locura —y no la locura en sí— la materia prima de este trabajo. Y ríndase también justo homenaje a aquellos otros dramaturgos cuyas meritorias y fascinantes obras —*Equus*, de Peter Shaffer; *The Pillowman*, de Martin McDonagh; y *Stacy*, de Jack Thorne— quedaron fuera de este trabajo simplemente por falta de espacio.

1.1.2 Estudios sobre discapacidad

La literatura contemporánea sobre discapacidad —especialmente la escrita en lengua inglesa— es abundante, y nos ofrece un marco teórico ideal para nuestros fines. Es justo admitir, sin embargo, que el encaje de la locura dentro de estos estudios no es, ni mucho menos, sencillo. Las recientes investigaciones sobre el tema tienden a gravitar en torno al contraste entre *trastorno*, entendido como una condición biológica, y *discapacidad*, que se sitúa en un contexto social más amplio.⁹ Lennard Davis describe del modo siguiente la relación entre ambos conceptos:

Discapacidad no es tanto la falta de un sentido o la presencia de un trastorno físico o mental como la recepción y construcción de esa diferencia... Un trastorno es un hecho físico, pero una discapacidad es una construcción social. Por ejemplo, la falta de movilidad es un trastorno, pero un entorno sin rampas convierte dicho trastorno en una discapacidad... Una

⁹ “Disability exists as it is situated within the larger social context, while impairment is a biological condition.” Braddock y Parish, “Institutional History of Disability”, 11.

discapacidad debe ser socialmente construida, debe haber un análisis de lo que significa tener o carecer de ciertas funciones, apariencia, etc.¹⁰

En el caso de la locura, el problema —a mi entender— estriba en determinar cuál es el presunto trastorno mental que la sociedad recibe y sobre el que construye la discapacidad que atribuimos a los locos. Como veremos más adelante en nuestro sucinto análisis sobre lo psíquico y lo somático, la diferencia física entre loco y cuerdo es, cuando menos, esquivada, si la comparamos con aquellas que parecen legitimarnos para tildar de “trastornos” la falta de movilidad, la sordera o la ceguera, por citar algunas. En realidad, no serán pocos quienes afirmen que si —con inusitada frecuencia— no hallamos rastro alguno que permita distinguir el organismo de un loco del de un cuerdo es porque tal diferencia no existe. Así pues, la frontera entre el trastorno y la discapacidad parece difuminarse cuando hablamos de la locura, y la quimera de un mundo “sin barreras arquitectónicas para locos” —un mundo, si se da por buena mi metáfora, con rampas, Braille y lenguaje de signos para quienes han perdido la razón— se aleja.

Pero tan errado sería obviar la complejidad de integrar la locura en el marco de los estudios sobre discapacidad como ignorar la penetrante luz que dichos estudios arrojan sobre muchos y variados aspectos relacionados con la locura. Las palabras de Davis aludidas arriba ya desvelaban que uno de los principios en los que se asienta el creciente interés académico y crítico sobre la discapacidad es que esta es, por encima de todo, una construcción social. Pues bien, ¿acaso no recuerda este enfoque a aquel otro que, en relación a la locura, defienden autores contemporáneos como los ya citados Foucault, Álvarez y Colina?

Como es lógico, las investigaciones sobre locura y discapacidad se nutren mutuamente. Henri-Jacques Stiker, destacado investigador en el campo de la discapacidad, encuentra en las obras de Foucault —y entre ellas la ya mencionada *Historia de la locura en la época clásica*— un punto de apoyo sobre el que afirmar su postura acerca de la naturaleza social y cultural de la discapacidad:

Michel Foucault ha demostrado, a lo largo de la historia de los sistemas de pensamiento... que no es posible un punto de vista dominante. No hay historia del pensamiento fuera de la

¹⁰ “Disability is not so much the lack of a sense or the presence of a physical or mental impairment as it is the reception and construction of that difference.... An impairment is a physical fact, but a disability is a social construction. For example, lack of mobility is an impairment, but an environment without ramps turns that impairment into a disability ... [A] disability must be socially constructed there must be an analysis of what it means to have or lack certain functions, appearance and so on.” Lennard Davis, “Dr. Johnson”, 56.

historia de los *sistemas* de pensamiento... No hay discapacidad, ni discapacitados, fuera de unas construcciones sociales y culturales precisas; no existe una actitud hacia la discapacidad al margen de una serie de ideas y referencias sociales. La discapacidad no siempre se ha *visto* del mismo modo...

Una sociedad se manifiesta en su forma de tratar ciertos fenómenos importantes. El problema de la discapacidad es uno de esos fenómenos.¹¹

No cabe duda de que la imagen de la discapacidad envuelta en un diacrónico manto de arbitrariedad es profundamente reveladora. Pero tanto o más lo es el hecho de que la idea misma de *normalidad* sea —amén de sorprendentemente reciente— asimismo voluble. Eso es lo que afirma Davis, que sitúa la entrada en la lengua inglesa de términos como *norma*, *normal* y *normalidad* —en referencia a lo habitual, común o estándar— entre los años 1840 y 1860.¹² “Vivimos en un mundo de normas”, dice Davis, “probablemente no exista un área de la vida contemporánea en la que no se haya calculado alguna idea de norma, media o promedio”.¹³ Si ello es así, cabe preguntarse sin más demora cuáles son los parámetros que definen una mente “normal”. Para Davis, “la idea de norma no es tanto una condición de la naturaleza humana como una característica de un cierto tipo de sociedad”.¹⁴ Por eso, no debería sorprendernos el cambio de paradigma que él propone, y cuya traslación al campo de la locura se traduciría en un mayor y muy saludable esfuerzo por nuestra parte por comprender qué es aquello que llamamos *cordura*:

Para entender el cuerpo discapacitado hay que regresar al concepto de norma, de cuerpo normal... Me gustaría centrarme no tanto en la construcción de la discapacidad como en la construcción de la normalidad. Hago esto porque el “problema” no es la persona con discapacidades; el problema es la manera en que construimos la normalidad para crear el “problema” de la persona discapacitada.¹⁵

¹¹ “Michel Foucault has demonstrated, throughout the history of systems of thought ... that a dominant point of view is not possible. There is no history of thought outside the history of systems of thought... There is no disability, no disabled, outside precise social and cultural constructions; there is no attitude towards disability outside a series of societal references and constructs. Disability has not always been *seen* in the same way... A society reveals itself by the way in which it treats certain significant phenomena. The problem of disability is one such phenomenon.” Stiker, *A History of Disability*, 14.

¹² Lennard Davis, “Constructing Normalcy”, 3.

¹³ “We live in a world of norms.... There is probably no area of contemporary life in which some idea of a norm, mean, or average has not been calculated.” Lennard Davis, “Constructing Normalcy”, 3.

¹⁴ “the idea of norm is less a condition of human nature than it is a feature of a certain kind of society.” Lennard Davis, “Constructing Normalcy”, 3.

¹⁵ “To understand the disable body, one must return to the concept of the norm, the normal body.... I would like to focus not so much on the construction of disability as on the construction of normalcy. I do this

Pues bien, no hay duda de que la representación artística de la discapacidad es una eficaz manera de construir esa presunta normalidad y, de paso, crear y perpetuar los “problemas” que, supuestamente, afligen a las personas discapacitadas. El tema, como no podía ser de otro modo, presenta una extraordinaria complejidad. Y no solo a causa del carácter social e histórico del concepto de *discapacidad*, o de la arbitrariedad y volubilidad del concepto de *norma*. No. Cuando hablamos de representación, cualquier análisis estará naturalmente condicionado por cuestiones éticas y estéticas que emanan de la idea misma de *arte* (tales como su propósito, la intertextualidad de la obra artística, o su capacidad para mostrar, ocultar, crear, apuntalar o subvertir esquemas mentales y connotaciones culturales).

Una de tales cuestiones, muy presente en los estudios recientes sobre representación de la discapacidad en la literatura y el cine, aborda conceptos que —me atrevería a afirmar— son tan ambiguos como *discapacidad* o *norma*: me refiero aquí a la categorización en “positiva” o “negativa” de la imagen que el lector o espectador percibe de la persona con discapacidad, a través de su representación en el arte. Veamos un ejemplo de ello:

La cuestión crítica persiste: ¿Por qué tantas representaciones de la discapacidad en el arte y la literatura son de carácter negativo, y muestran a las personas discapacitadas como dependientes, “no humanas”, “frikis”, marginales o incluso peligrosas? Como Deutsch y Nussbaum (2000), Mitchell y Snyder (1997), Thompson (1997), Longmore (1997) y Darke (1998) han señalado en su trabajo sobre estigma, imagen y representación, las imágenes visuales y verbales positivas de la discapacidad son prácticamente inexistentes.¹⁶

La pregunta formulada en este párrafo lleva claramente implícita una afirmación, que los numerosos autores citados parecen corroborar. Y es a dicha afirmación —o, más bien, a su traslación al terreno de la locura— a la que me referí anteriormente, cuando hablé de una presunta tendencia a despojar a los locos de cualquier rasgo de humanidad. ¿Es eso cierto? Las representaciones positivas —ya sean visuales o verbales— de la locura, ¿son prácticamente inexistentes? Reitero lo que antes dije: no lo niego, ni lo afirmo. Y ello, por varias razones. En primer lugar, porque una elemental cautela informa mis pasos, y sugiere que no está entre mis competencias negar lo que muchos estudiosos de gran prestigio

because the “problem” is not the person with disabilities; the problem is the way that normalcy is constructed to create the “problem” of the disabled person.” Lennard Davis, “Constructing Normalcy”, 3.

¹⁶ “The critical issue persists: Why are so many depictions of disability in art and literature negative in character, portraying disabled people as dependent, ‘nonhuman,’ ‘freaks,’ marginal, or even dangerous? As Deutsch and Nussbaum (2000), Mitchell and Snyder (1997), Thompson (1997), Longmore (1997), and Darke (1998) have noted in their work on stigma, image, and representation, positive visual and verbal imagery of disability is practically nonexistent.” Albrecht, Seelman y Bury, “Introduction”, 3–4.

sostienen. En segundo lugar, porque cabe pensar que la locura no esté en la mente de quien contiene que las representaciones positivas de la discapacidad son escasas. En tercer lugar, porque la expresión “prácticamente inexistentes” —sin duda elegida como contraposición a las numerosas representaciones negativas de la discapacidad— no descarta la existencia de representaciones positivas, y es lo bastante ambigua como para que una —o dos, o cinco— de tales representaciones la pongan en tela de juicio. Finalmente —y este es, a mi parecer, el punto más desconcertante— porque la idea de “imagen positiva” dista mucho de ser una que no admita matices. Así pues, igual que cuando hablamos de locura o cordura, de norma o discapacidad, sería pertinente preguntarnos qué queremos decir cuando hablamos de una “imagen positiva” de la locura representada en el cine o la literatura.

A este respecto, resulta esclarecedora la opinión de Ann Pointon y Chris Davies: “Es demasiado simplista hablar de imágenes ‘negativas’ en comparación con las ‘positivas’ porque, si bien las personas discapacitadas tienen, en general, bastante claro qué puede constituir aquellas, la identificación de ‘positivas’ está plagada de dificultades”.¹⁷ Así lo creo yo también. Sirva el siguiente ejemplo: ante la extrañeza que me produjo la presunta escasez de representaciones positivas de personas discapacitadas, acudieron a mi mente, como en tropel, varias películas y novelas que, por uno u otro motivo, dejaron huella en mí. La mayoría estaban protagonizadas por personas con alguna discapacidad mental o cognitiva, o bien con un trastorno del espectro autista: allí estaban, entre otras, la novela de Mark Haddon *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (*El curioso incidente del perro a medianoche*), y su adaptación al teatro; la película *Rain Man*, con Dustin Hoffman en el inolvidable papel de Raymond; *As Good as It Gets* (*Mejor... imposible*), en la que el obsesivo, compulsivo y misantrópico vecino estaba magistralmente interpretado por Jack Nicholson; o el reciente éxito de Javier Fesser, *Campeones*. “Vaya”, pensé, “he aquí una serie de películas en las que ni el exceso de sentimentalismo ni la falta de realismo dan al traste con una caracterización netamente positiva de las personas con discapacidad”.

La idea, huérfana de todo afán analítico, se sustentaba vagamente en que los personajes con discapacidad son caracterizados en estas obras mediante cualidades que, en general, tenemos por positivas: empatía, solidaridad, compromiso, generosidad, sentido del humor, afán de superación, sólidos principios, etc. Dicho de otro modo: que pese a ciertas

¹⁷ “It is too simplistic to talk about ‘negative’ compared with ‘positive’ images because although disabled people are in general fairly clear about what might constitute the former, the identification of ‘positive’ is fraught with difficulty.” Pointon y Davies, *Framed*, 1.

manifiestas manías, obsesiones o actitudes egocéntricas (quizá irritantes, pero no cismáticas, y siempre suficientemente explicadas por la discapacidad y, por ende, atenuadas) estos personajes “caen bien”. Y eso, pensé, es más de lo que se puede decir de muchos personajes sin presuntas discapacidades, los más de los cuales no solo no nos caen bien, sino que —y esto es lo peor— tampoco nos caen mal, es decir, nos dejan totalmente indiferentes.

¿Era, pues, tan sencillo encontrar ejemplos que sirvieran, si no para rebatir, al menos para matizar la supuesta escasez de representaciones positivas de la discapacidad en el cine y la literatura? Obviamente no. Lo digo pensando en *The Elephant Man* (*El hombre elefante*), la película dirigida por David Lynch. Su desdichado protagonista, Merrick, fue uno de los primeros personajes cinematográficos que se ofrecieron a mi mente como modelo de imagen positiva. Merrick, el hombre cuyo físico producía fascinación y terror entre sus congéneres; el ciudadano esclavizado, perseguido y apaleado por el mero hecho de que sus facciones y proporciones desafiaban toda convención; el objeto de burlas y crueldades sin fin; y, empero, un ser generoso, sensible, inteligente, agradecido y con una dignidad al alcance de muy pocas personas. Pues bien, Paul Darke dice acerca de la obra de Lynch: “no es la película liberal, tolerante y pro-diferencia que sus partidarios suponen que es... A menudo, la imagen positiva de la discapacidad es, realmente, muy negativa, de modo que ¡mucho cuidado con quienes os traen imágenes positivas!”¹⁸ David Mitchell y Sharon Snyder resumen así la opinión de Darke sobre los males de la película: distorsión de hechos y experiencias, un punto de vista “medicalizado” y restrictivo, y el uso de la imagen de Merrick como un objeto, como un espectáculo de la diferencia, para entretenimiento de su público.¹⁹

Para mi estéril consuelo, Mitchell y Snyder sugieren la existencia, dentro del marco de los estudios críticos sobre la discapacidad, de una “escuela de imagen negativa”, que en su afán por “diagnosticar la literatura como otro repositorio social de representaciones estereotipadas... descubrió que las representaciones literarias eran, en el mejor de los casos,

¹⁸ “[Lynch’s film] is not the liberal, tolerant, and pro-difference film ... its supporters ... suppose it to be ... [O]ften the positive image of disability is really very negative, so, beware of bearers of positive images!” Darke, “*The Elephant Man*”, 341.

¹⁹ “For Darke, not only did the film of Merrick’s life distort the facts of his experience within an incarcerating medicalized view of monstrous oddity, but the production also objectified his image in a freak show–like spectacle of difference for the titillation of its viewers.” Mitchell y Snyder, “Representation and Its Discontents”, 200.

deficientes, y, en el peor, humillantes”.²⁰ Leonard Kriegel, autor que Mitchell y Snyder adscriben a esta escuela, establece dos polos en la caracterización de las personas con discapacidad: nos hace sentirnos amenazados por ellas, pero excita nuestra compasión; es decir, maldecimos a los discapacitados, al tiempo que nos apiadamos de ellos.²¹ Paul Longmore, vinculado también por Mitchell y Snyder a esta corriente, “contribuyó a diagnosticar el cine y la televisión como influyentes refuerzos del prejuicio cultural hacia las personas discapacitadas... [e] identificó tres estereotipos comunes perpetuados por las representaciones en medios electrónicos:”²² “la discapacidad es un castigo por la maldad; las personas discapacitadas están amargadas por su ‘destino’; [y] las personas discapacitadas están resentidas con los no-discapacitados y, si pudieran, los destruirían”.²³

Si es así, resulta descorazonador. ¿Es esta, también, la imagen que nos ofrece de la locura su representación en la literatura? Y, si fuéramos capaces de hallar ejemplos de dicha representación sin esta cohorte de estereotipos negativos —el loco amenazador, destructivo, amargado y resentido, castigado por su maldad y que nos provoca lástima—; si pudiéramos, digo, encontrar tales ejemplos ¿seríamos asimismo capaces de señalar lo que de positivo tengan esas imágenes de la locura? Tal vez. Sin duda, nada nos impide intentarlo.

Con ese propósito, ahondemos algo más en el estudio de Mitchell y Snyder sobre la representación de la discapacidad, y fijémonos en lo que ellos llaman “un resurgimiento de la preocupación por las consecuencias de las representaciones deshumanizantes (v.g. monstruo, friki, loco..., histérico...)”, que sitúan a comienzos de la década de 1970.²⁴ Los subsiguientes estudios críticos propiciaron que la discapacidad fuera vista como “un patrón restrictivo de caracterización que, por lo general, sacrificaba la humanidad de protagonistas y villanos por igual”.²⁵ Kriegel, por ejemplo, declaró —refiriéndose a toda la tradición literaria— que “las representaciones de la discapacidad estaban muy lejos de constituir un

²⁰ “the negative image school of disability criticism that sought to diagnose literature as another social repository of stereotypical depictions ... found literary depictions to be, at best, wanting and, at worst, humiliating” Mitchell y Snyder, 197.

²¹ “The cripple is threat and recipient of compassion, both to be damned and to be pitied”. Kriegel, “Disability as Metaphor”, 32.

²² “Paul Longmore ... helped to diagnose film and television as influential reinforcers of cultural prejudice toward disabled people [and] found three common stereotypes perpetuated by electronic media representations”. Mitchell y Snyder, 197.

²³ “disability is a punishment for evil disabled people are embittered by their ‘fate’ disabled people resent the nondisabled and would, if they could, destroy them.” Longmore, “Screening Stereotypes”, 67.

²⁴ “Beginning nearly 30 years ago, a resurgence of concern over the consequences of dehumanizing representations (i.e., monster, freak, madman, ... hysteric, ...)”. Mitchell y Snyder, 196.

²⁵ “Disability was viewed as a restrictive pattern of characterization that usually sacrificed the humanity of protagonists and villains alike.” Mitchell y Snyder, 196.

retrato realista de la complejidad humana”.²⁶ Pues bien, un retrato tal —o sea, la complejidad humana encarnada de forma realista en el loco— ¿no constituiría *per se* una imagen positiva de la locura? ¿Qué puede haber más positivo que revelar, ante los ojos del incrédulo, aquello que es cierto, por más que sea ignorado? No está en nuestras manos dotar a la locura de un rostro y un alma humanos, porque el rostro y el alma de la locura son —y siempre fueron— humanos. Pero sí está al alcance de ciertos dramaturgos revelarnos ese rostro y esa alma en todo su esplendor. Así las cosas, a mí solo me restaría señalar a ese esplendor con un dedo.

La intención parece buena, pero la empresa no se antoja sencilla. Como Mitchell y Snyder afirman en su estudio, es difícil discernir entre una imagen negativa y una positiva,²⁷ sin duda porque no son pocos los artistas que sucumben a la tentación de eso que podríamos llamar *sobrecompensación*. De eso nos alerta Darke —quien, recordemos, dedicó palabras poco elogiosas a *The Elephant Man*— cuando advierte de que “aquello que hace alarde de ‘enmendar’ el historial termina a menudo convertido en el *pathos* de una vida individual o en el retrato falsamente súper-humano de un parálítico sobrecompensador”.²⁸ En esa misma línea, el realismo social —en el proceso de “identificar ejemplos de caracterizaciones inexactas”— “no recurrió a una petición superficial de ‘imágenes positivas’ que celebraran la vida de las personas con discapacidades desde una perspectiva idealizada”.²⁹ David Hevey suscribe esta opinión, pero va más allá cuando contiene que “representaciones aceptables” son aquellas que no “niegan, rechazan ni suprimen el locus de la lucha y la opresión que caracteriza a una comprensión contemporánea de la discapacidad”.³⁰

El camino parece ahora algo más despejado. Empezamos a estar familiarizados con aquello que queremos evitar, esto es: no solo los estereotipos que representan la locura como un castigo divino y al loco como un ser peligroso, marginal, amargado, resentido y digno de compasión; sino también las imágenes sobrecompensadoras, con su falso reflejo de una

²⁶ “Kriegel ... boldly declar[ed] that depictions of disability fell far short of realistic portrayals of human complexity.” Mitchell y Snyder, 197.

²⁷ “Yet the distinction between negative and positive proved a difficult one to define.” Mitchell y Snyder, 200.

²⁸ “that which parades itself as ‘fixing’ the historical record often ends up in the pathos of an individual life or in the falsely superhuman portrait of the overcompensating crip.” Darke, citado en Mitchell y Snyder, “Representation and Its Discontents”, 200–201.

²⁹ “In identifying examples of inaccurate characterizations, social realism did not resort to a superficial call for ‘positive images’ that would celebrate the lives of people with disabilities in a romanticized light.” Mitchell y Snyder, 200.

³⁰ “Hevey argued that acceptable portrayals primarily entailed the refusal to deny, disavow, or suppress the site of struggle and oppression that characterizes a contemporary understanding of disability.” Mitchell y Snyder, 201.

inexistente realidad de sociedades justas, individuos altruistas y locos heroicos. Y, no menos importante, comienza a tomar forma una idea —aún algo imprecisa— de la imagen que aspiramos a encontrar: la de un ser humano completo y complejo, tal vez en lucha contra un sistema opresor; la de una persona con virtudes y defectos, y todo lo que sea que hay en medio; la de una vida de alegrías y sinsabores, con sus fogonazos de gloria y miseria; la de una mente pensante y anhelante, angustiada y libre; la de una humanidad, en definitiva, intacta y esplendorosa, ni cercenada, ni humillada, ni mermada ni esclavizada por la locura.

1.1.3 Estudios sobre *Hamlet*, *4.48 Psychosis* y *Home*

Es mucho lo que se ha escrito hasta la fecha sobre la representación de la locura en el teatro, así como sobre cada una de las obras escogidas para la realización de este trabajo: *Hamlet*, *4.48 Psychosis* y *Home*. Tampoco faltan autores que aúnan en un mismo estudio dos o más de estos campos de interés. Uno de tales autores es Christopher Dingwall-Jones, cuya tesis doctoral “‘Antic dispositions?’ The representation of madness in modern British theatre” examina “cómo se ha representado la enfermedad mental en el teatro británico desde aproximadamente 1960 hasta nuestros días”.³¹ No es de extrañar que Dingwall-Jones abra su introducción con una cita de *Hamlet* —puesto que de esa cita sale la celeberrima expresión *antic disposition* que figura en el título de su tesis—, ni que recurra al trabajo de —entre otros— Michel Foucault “para explorar el papel del espacio institucional, y en particular sus implicaciones de género, en la representación escénica de la locura”.³² Más significativo resulta, en cambio, que utilice como fuente primaria *4.48 Psychosis* —junto con *Marat/Sade* de Peter Weiss y dos obras de Sarah Daniels— para lograr sus objetivos. Así, por medio de su análisis, Dingwall-Jones propone

un modelo de locura... como [algo] emergente entre cuerpos en el espacio; no hay locura fuera de los contextos sociales, espaciales y corporales. Esto, a su vez, sugiere un nuevo enfoque para comprender el papel que puede desempeñar el teatro a la hora de abordar la experiencia vivida de una enfermedad mental.³³

³¹ “This thesis examines how mental illness has been represented in British theatre from c. 1960 to the present day.” Dingwall-Jones, “Antic Dispositions?”, i.

³² “The first part of the thesis draws on the work of Michel Foucault ... to explore the role of institutional space, and in particular its gendered implications, in staging madness.” Dingwall-Jones, i.

³³ “a model of madness ... as emerging between bodies in space — there is no madness outside of social, spatial and embodied contexts. This in turn suggests a new approach to understanding the role theatre can play in addressing the lived experience of mental illness.” Dingwall-Jones, i.

Al igual que el presente trabajo, la tesis de Dingwall-Jones se aleja de cualquier enfoque “basado en la psiquiatría” y “explora la representación de la locura desde el punto de vista del propio teatro”.³⁴ A este respecto, el autor reconoce la influencia que han tenido en su estudio las obras de Femi Oyebode (*Madness at the Theatre*) y Derek Russell Davis (*Scenes of Madness: A Psychiatrist at the Theatre*), psiquiatras ambos que destacaron “la importancia del teatro como respuesta cultural a, y fuente de, imágenes de la locura”.³⁵ La obra de Russell Davis —que el autor afirma haber tardado veinticinco años en escribir—³⁶ vio la luz en 1991, y “presenta personajes dramáticos como estudios de caso psiquiátricos”.³⁷ En ella, Russell Davis contiene que “el espectador puede aprender tanto sobre la locura en el teatro como de cualquier libro sobre psiquiatría. Pero lo que se aprende es diferente”.³⁸

Otro interesante estudio que pone el foco no solo en la representación de la locura en el teatro, sino, concretamente, en la obra de Sarah Kane es el Trabajo de Fin de Máster de Margaret Peters, titulado “‘Utterly Unknowable’: Challenges to Overcoming Madness in Sarah Kane’s *Blasted*, *Crave*, and *4.48 Psychosis*”. En palabras de la autora, el trabajo

consistió en pensar y hablar sobre la locura en la obra de Sarah Kane, [sobre] cómo los estudios de discapacidad y los feministas no siempre siguen necesariamente el mismo camino. A veces, o tal vez a menudo, chocan... Raza, género y discapacidad implican formas complejas y entrelazadas de opresión.³⁹

A través de una lectura feminista interseccional, Peters “examina la conexión entre el rechazo a los tropos normativos sobre la discapacidad (o, específicamente, sobre la locura) y la desafiante forma teatral que Kane construye en cada uno de estos dramas”.⁴⁰ Uno de los aspectos más sugestivos del trabajo de Peters radica en aludir al texto de *4.48 Psychosis* para ilustrar ciertos postulados defendidos por activistas y simpatizantes de varios movimientos —relacionados entre sí— como los llamados en inglés *mad movement*, *mad studies* o *anti-*

³⁴ “By contrast to approaches based in psychiatry ... I will explore the representation of madness from the point of view of theatre and performance itself.” Dingwall-Jones, 2.

³⁵ “the significance of the theatre as both a cultural response to, and source for, images of madness”. Dingwall-Jones, 2.

³⁶ Hooper, “Obituary”.

³⁷ “presents dramatic characters as psychiatric case studies”. Dingwall-Jones, 1.

³⁸ “the playgoer may learn as much about madness at the theatre as from any book about psychiatry. But what is learned is different.” Russell Davis, *Scenes of Madness*, 1.

³⁹ “involved thinking and talking about madness in Sarah Kane’s work [about] how disability studies and feminist studies are not necessarily always on the same path. Sometimes, or perhaps often, they clash... [R]ace, gender, and disability involve complex and interlocking forms of oppression.” Peters, “This Week”.

⁴⁰ “examines the connection between the rejection of normative disability tropes (or madness, more specifically) and the challenging construction of theatrical form that takes place within each of these Kane plays.” Peters, “Utterly Unknowable”, iii.

psychiatry, así como las incompatibilidades y paradojas entre estos y la psiquiatría o los estudios sobre discapacidad.⁴¹

El trabajo de Peters es uno de varios estudios que, en tiempos recientes, han llevado a cabo una reevaluación del papel de Sarah Kane como mujer dramaturga, y del feminismo que algunos críticos perciben en sus dramas. De este renovado interés se hizo eco Graham Saunders en su segundo libro sobre la autora, titulado *About Kane: The Playwright and the Work*. El propio Saunders fue el primero en dedicar un libro completo a la dramaturgia de Kane, *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, publicado tres años después de la muerte de la escritora. Además de una introducción —que pone en contexto la obra de Kane y destaca su importancia—, y las transcripciones de varias conversaciones que Saunders mantuvo con personas vinculadas a Kane y al mundo del teatro, el trabajo incluye capítulos dedicados a cada uno de los cinco dramas que escribió la autora, y entre ellos *4.48 Psychosis*.

La literatura sobre *Hamlet* es prácticamente inabarcable. En el capítulo dedicado a esta tragedia haremos un modesto recorrido por algunos ensayos y artículos que han puesto el foco en la presunta locura del príncipe, y nos haremos eco de las diversas perspectivas desde las que se ha analizado la cuestión.

Home ha recibido menos atención crítica que *Hamlet* y *4.48 Psychosis*. Herbert Liebman y William Hutchings analizan este drama —junto con muchas de las obras de Storey— en sus respectivos trabajos *The Dramatic Art of David Storey* y *The Plays of David Storey: A Thematic Study*. Liebman halla conexiones entre *Home* y la célebre *Waiting for Godot (Esperando a Godot)* de Samuel Beckett, y en un artículo de Jasper Rees publicado tras la muerte de Storey —y que reproduce una entrevista con el autor— descubrimos que dichas conexiones trascienden lo estrictamente dramático para adentrarse en el anecdotario: en efecto, muchos años antes de que los reputados actores ingleses Sir Ralph Richardson y Sir John Gielgud estrenaran *Home*, este convenció a aquel de que no interpretara el texto ininteligible cuyo desconocido autor había entregado en mano a Richardson, pidiéndole que lo leyera. Ese “desconocido” era Beckett, y su ininteligible texto se ha convertido en una de las obras de referencia en la historia del teatro.⁴²

⁴¹ Peters, “Utterly Unknowable”, 78–82.

⁴² Rees, “Writer David Storey”.

Al igual que quien escribe, Hutchings pone de relieve la paradoja de que “incluso las privaciones y dificultades de los años de guerra parecen preferibles a la situación de posguerra”,⁴³ y destaca la creciente alienación de los protagonistas del drama: “La fuente de aflicción de todos los personajes de *Home* es el colapso de la familia moderna”.⁴⁴ “Aislado de otros individuos por el fracaso de la comunicación, el hombre no está menos aislado de Dios”.⁴⁵ Aislamiento y alienación son temas recurrentes en la obra de Storey: Rees define el drama *In Celebration* (1969) como aquel en el que cristaliza “la preocupación de Storey por el creciente dolor de una generación de posguerra alienada de sus propias raíces”.⁴⁶ Veremos que esos mismos cristales —refulgentes, duros y afilados— están muy presentes en *Home*.

1.2. Terminología

Antes de presentar a los autores y obras que guiarán nuestros pasos, encaremos —por ahora, sin su ayuda— el primer gran escollo en nuestro camino: la cuestión, nunca baladí, de las etiquetas. El lenguaje, nuestro gran tesoro, parece a veces querer arrebatarnos con una mano las dádivas que, generoso, nos regala con la otra. Cuando es la locura el tema a tratar, cualquier término se nos antoja insuficiente, inexacto, impreciso o impropio, y alguno de ellos resulta, por añadidura, hiriente. Y, sin embargo, sería tal vez injusto atribuir dicha inquietud al tan traído y llevado debate sobre lo políticamente correcto. No me parece a mí que la batalla de significantes se alimente, en este caso, de sentimientos de adoración o aversión hacia uno u otro término.⁴⁷ Más bien se diría que nos fuera imposible albergar en

⁴³ “Even the deprivations and hardships of the war years seem preferable to the postwar condition.” Hutchings, “Ordinary People, Really”, 126.

⁴⁴ “The wellspring of the affliction of all of the characters in *Home* ... is the breakdown of the modern family.” Hutchings, 125.

⁴⁵ “Isolated from other individuals by the failure of communication, man is no less isolated from God.” Hutchings, 122.

⁴⁶ “... *In Celebration*, crystallising Storey’s preoccupation with the growing pains of a post-war generation alienated from its own roots”. Rees, “Writer David Storey”.

⁴⁷ Me refiero con esto a que, en mi opinión, términos como “loco” o “locura” no son, en general, percibidos como vejatorios, como sí sucede, en cambio, con otras etiquetas que encarnan y alimentan el estigma de quienes las padecen —típicamente grupos minoritarios y personas vulnerables— tales como “moro”, “sudaca”, “maricón”, “tortillera”, “mongolo” o “sidoso”. El creciente rechazo que generan en la sociedad los términos citados —y muchos otros— emana, qué duda cabe, de su uso sistemáticamente despectivo, y es justo admitir que tal vez la palabra “loco” no esté en absoluto libre de esa mácula. Empero —y esto conviene no olvidarlo— la percepción como insultos de los términos a los que antes aludimos parece sustentarse también en el hecho de que existe otro término, uno más “neutral” —por decirlo de algún modo—, para denotar lo mismo y evitar connotaciones. Así, podríamos usar “magrebí”, “sudamericano”, “gay”, “lesbiana”, “persona con síndrome de Down” y “enfermo de SIDA”, y podría argüirse que estos términos acarrear la misma carga connotativa —poca o mucha— que otros como “andaluz”, “norteamericano”, “heterosexual”, “persona con síndrome de Estocolmo” o “enfermo de hepatitis”. No quiero con esto decir que el estigma desaparezca sin más que cambiar la etiqueta, pero sí que, con el cambio, evitamos reforzarlo. Ahora bien, dudo que esto sea aplicable, por ejemplo, a sustituir la palabra “locura” por expresiones del tipo “enfermedad mental”: de un lado, porque —como ya vimos— lo denotado pasa de ser una parte de la condición humana a ser una mera

la mente un significado claro y concreto para un referente tan ambiguo y —en apariencia— inaprehensible como es... en fin, eso que yo llamaré *locura*.

Cabe decir que otros muchos me precedieron en la ingrata tarea de bendecir un nombre cuando aquello que se aspira a nombrar es un concepto tan heterogéneo, voluble y —en cierto modo— desconocido como la locura. En tales circunstancias, no es de extrañar que el nombre elegido resulte ser, en el mejor de los casos, el menos malo. A modo de ejemplo, y sin alejarnos del tema que nos ocupa, mencionaremos la nota sobre terminología que Dingwall-Jones antepone a la introducción de su Tesis Doctoral, y en la que el autor hace una somera mención a este debate de términos:

La cuestión sobre qué lenguaje usar cuando se habla de discapacidad, y especialmente de salud mental, es compleja y controvertida. Todavía se debate, por ejemplo, si es más apropiado referirse a “personas discapacitadas”, enfatizando la solidaridad de un grupo socialmente oprimido, o “personas con discapacidades”, enfatizando la identidad única del individuo separada de cualquier deficiencia médica.⁴⁸

Dingwall-Jones explica así por qué elige los términos que emplea:

Cualquier elección de terminología será susceptible de cuestionamiento. Dada la variedad de perspectivas analizadas... usaré el término “locura” para referirme tanto al concepto de “sinrazón” como a las experiencias subjetivas específicas de los individuos (donde el contexto no sugiera otra terminología) [y] el término “enfermedad mental” donde el contexto sea específicamente biomédico.⁴⁹

También Stephen Harper incluye una nota acerca de la terminología en su artículo sobre locura, medios de comunicación y el discurso anti-estigma, en la que afirma que “los problemas involucrados en la elección de una terminología adecuada y no estigmatizante

condición médica; del otro, porque no advierto diferencias significativas entre el potencial de una y otra opción para evitar reforzar el estigma. Sin duda, las tropelías cometidas con locos y cuerdos por igual so pretexto de que padecían algún tipo de “locura” no ha contribuido al buen nombre del término. Y, sin embargo, no habrán sido pocos los muertos en la hoguera que habrían preferido ser tildados de lo que eran —esto es, locos— en lugar de ser tenidos por brujos o posesos.

⁴⁸ “The question of what language to use when discussing disability, and especially mental health, is complex and contested. There is still debate, for example, over whether it is more appropriate to refer to ‘disabled people,’ emphasising the solidarity of a socially oppressed group, or ‘persons with disabilities,’ emphasising the unique identity of the individual separate from any medical impairment.” Dingwall-Jones, “Antic Dispositions?”, vi.

⁴⁹ “[A]ny choices of terminology will be open to challenge. Due to the range of perspectives discussed ... I will use the term ‘madness’ throughout to refer to both the concept of ‘unreason’ and the specific, subjective experiences of individuals (where other terminology is not suggested by the context) [and] the term ‘mental illness’ where the context is specifically biomedical”. Dingwall-Jones, vi.

mediante la que describir ‘enfermedad mental’ o ‘locura’ son extremadamente complejos”.⁵⁰ Harper aprecia menos carga estigmatizante en la expresión “enfermedad mental” que en “problemas de salud mental”, pero, al igual que Dingwall-Jones, emplea “locura” allá donde “el significado del término va más allá del discurso psiquiátrico”.⁵¹

Simon Cross, por su parte, defiende la “versatilidad de la locura” (cuyas “imágenes y representaciones culturales han emanado, en general, de percepciones cotidianas”) frente a las “tendencias reduccionistas del lenguaje de la psiquiatría clínica”.⁵² Resulta reveladora la interpretación que hace Dingwall-Jones de este trabajo sobre representaciones culturales del trastorno mental, cuando afirma que “especialmente importante para [Cross] es la sugerencia política de que las experiencias vividas por aquellos identificados como ‘locos’ no pueden mejorarse simplemente identificando locura con enfermedad, y luego ‘eliminando el estigma’ de esa enfermedad”.⁵³

Peters, en su trabajo sobre la locura en la obra de Sarah Kane, se inclina asimismo por el uso de términos como “loco” y “locura” en lugar de “enfermedad mental” para “cerrar la brecha entre la teoría literaria, la teoría feminista interseccional y el emergente campo de los Estudios Locos”.⁵⁴ Muy vinculada con estos estudios —a través de la llamada “anti-psiquiatría”— y con el feminismo está Bonnie Burstow, quien —en palabras de Peters— “subraya la importancia de usar un lenguaje radical cuando se habla de supervivientes psiquiátricos, argumentando que la psiquiatría no será puesta en tela de juicio a menos que se cuestionen términos patologizantes, como ‘enfermedad mental’”.⁵⁵

José María Álvarez dedica una parte importante de las jornadas tituladas “La locura versus la razón” a explicar los motivos por los que él emplea comúnmente el término

⁵⁰ “The issues involved in deciding on a suitable and nonstigmatizing terminology through which to describe ‘mental illness’ or ‘madness’ are extremely complex”. Harper, “Media, Madness and Misrepresentation”, 462.

⁵¹ “‘mental illness’ ... is generally regarded as a (relatively) non-stigmatizing term.... I ... use the term ‘madness’ in other contexts, where the meaning of the term exceeds psychiatric discourse.” Harper, 462.

⁵² “cultural images and representations of madness have by and large emerged out from everyday perceptions ... side-stepping the reductionist tendencies of clinical psychiatric language ... explore the versatility of madness”. Cross, *Mediating Madness*, 3.

⁵³ “Especially important for [Cross] is the political suggestion that the lived experiences of those identified as ‘mad’ cannot be improved simply by identifying madness with illness and then ‘removing the stigma’ of that illness.” Dingwall-Jones, 3.

⁵⁴ “I focus on the contemporary terms ‘mad’ or ‘madness’ to bridge the gap between literary theory, intersectional feminist theory, and the emergent field of Mad Studies. I use the term ‘mad’ or ‘madness’ in the place of ‘mental illness’ ...” Peters, “Utterly Unknowable”, 9.

⁵⁵ “Burstow highlights the importance of using radical language when discussing psychiatric survivors, arguing that psychiatry will not be questioned unless pathologizing terms, like ‘mental illness,’ are challenged.” Peters, “Utterly Unknowable”, 9.

“locura”. Tras situar el origen de la moderna vinculación entre locura y psicosis en la obra del médico francés Philippe Pinel (1745–1826), Álvarez nos recuerda —al igual que hace Foucault en su obra— que el concepto de locura, antes de su especialización para fines médicos, estuvo siempre ligado al concepto de razón, en una relación que era a un tiempo de oposición y de complementariedad. Álvarez contiende que la práctica psiquiátrica, por cuanto trata de la persona, no es —ni puede ser— científica, sin que ello deba ser óbice para que se lleve a cabo con rigor. En sus propias palabras, “se puede ser muy riguroso sin ser científico”,⁵⁶ y con ello reivindica el uso de términos profanos y coloquiales que permiten hablar rigurosamente de cosas profundas sin caer en alardes científicas. A ese respecto, Álvarez aduce varias razones en defensa de la palabra “locura”. En primer lugar, el término no presupone conocimientos en medicina, psicología o psiquiatría. Además, la locura es un concepto antropológico que está en la esencia misma de la condición humana y, por ende, no puede circunscribirse al campo de la patología mental. Cuando se aborda el tema, son relevantes los puntos de vista y contribuciones de varios campos del conocimiento. Finalmente, términos como “psicosis” o “enfermedad mental” parecen abrir un abismo entre quienes la padecen y quienes no. “Locura”, si bien se opone a “cordura”, permite una mayor identificación entre loco y cuerdo (dado lo mucho que ambos conservan en común) y deja más espacio para debatir cuestiones tales como la creatividad y el libre albedrío del loco.⁵⁷

No tengo mucho que añadir, salvo mi total acuerdo con dichas apreciaciones. Pero Álvarez va más allá, cuando vincula los estudios de psicopatología al debate filológico. El autor nos recuerda que lo que hoy conocemos como “locura” es lo que durante siglos se ha denominado “locura parcial”, porque quien la experimentaba estaba “cuerdo en casi todo y loco en algo muy concreto”, en relación a un objeto.⁵⁸ Esa locura parcial, la del melancólico, se oponía a la “locura total” del maníaco, aquel que —en palabras de Álvarez— “daba voces, se gastaba el dinero, cantaba y estaba loco del todo”.⁵⁹ La distinción se remonta a la antigüedad, y permite adoptar cierta posición frente al loco que engarza con la idea que hemos planteado más arriba: si se acepta la existencia de una locura total, habrá que admitir que dicha locura arrasa completamente con las facultades del loco, es decir, que la enfermedad gobierna siempre y en todo momento al individuo; si se rechaza que tal locura exista, entonces habrá que admitir —como dice Álvarez— “que siempre hay un sujeto dentro

⁵⁶ Álvarez, “La locura versus la razón”, 12:27–16:40.

⁵⁷ Álvarez, 7:45–12:10.

⁵⁸ Álvarez, 17:39–18:15.

⁵⁹ Álvarez, 18:15–18:28.

de la locura”, es decir, que “la locura, por intensa [que sea], no consigue arrasar todas las facultades [del individuo]”.⁶⁰ Si esto último es cierto, se puede afirmar que la locura siempre es parcial y referirse a ella, simplemente, como “locura”.

Aprovechando que —como se diría coloquialmente— hemos abierto el melón de la filología, propongo que nos demos con él un pequeño festín. Sin entrar en absoluto en disquisiciones etimológicas, me gustaría llamar la atención sobre las muchas y variadas —si no en sus denotaciones, sí en sus connotaciones— acepciones del término “loco” que nos ofrece el Diccionario de la Real Academia Española. Así, junto al esperado sentido de “loco” como aquel “que ha perdido la razón”, o es “de poco juicio, disparatado e imprudente”, hallamos otros que denotan lo “que excede en mucho a lo ordinario o presumible”, o bien a una persona “entusiasmada o muy contenta” o “que siente gran amor o afición por alguien o algo”.⁶¹ Más aún, el término se emplea entre jóvenes, en ciertos países de habla hispana, “para dirigirse o llamar a otro”.⁶² De esto último doy fe, y me atrevería a añadir algún país a aquellos que lista la RAE, y a afirmar que este uso es común también entre los no tan jóvenes.

Vemos, por tanto, que el término “loco” —y creo que, por extensión, también el término “locura”— está en la lengua castellana muy ligado a conceptos como pasión, entusiasmo o lo extraordinario, con una clara connotación positiva. En nuestro imaginario, el loco no es —o, al menos, no es solo— la persona que ha perdido el juicio, y de ello dan fe numerosas obras de la cultura popular en las que el loco es representado como una figura tal vez grotesca, pero también libre, activa, apasionada, inconformista, rebelde, espontánea, franca, generosa, divertida y nada convencional. Por paradójico que resulte, el loco es, precisamente, el que no admite camisas de fuerza, ni uniformes, ni mordazas.

Encontramos magníficos ejemplos de esta imagen del “loco lindo” —si se me permite la expresión— en dos inolvidables piezas de la canción popular argentina. En una de ellas, la “Balada para un loco”, con letra del poeta uruguayo Horacio Ferrer —para siempre unida a la magistral música de Astor Piazzolla— nos topamos con un estrafalario personaje que aparece de esta guisa: “medio melón en la cabeza, las rayas de la camisa pintadas en la piel, dos medias suelas clavadas en los pies, y una banderita de taxi libre

⁶⁰ Álvarez, 18:43–19:39.

⁶¹ *Diccionario de la lengua española* en línea, s.v. “loco², ca,” Real Academia Española, 2018, <https://dle.rae.es/?id=NYEMbrp|NYFsSZ5>.

⁶² *Diccionario de la lengua española* en línea, s.v. “loco², ca.”

levantada en cada mano”.⁶³ La “Balada para un loco” puede interpretarse convencionalmente como una oda a la vida y un canto al amor. Pero el poeta o vividor, el músico o enamorado que la protagoniza es un personaje ajeno a toda convención. Lejos de ser un amante al uso, el loco de nuestra balada es el inventor mismo del amor, el que desvelará nuestro corazón con un poema y un trombón, y lo hará enloquecer de libertad. Es un ser que salta, ríe, baila y vuela. Sobre todo, vuela. Su imagen está indisolublemente ligada a las aves, y estas, a su vez, son un símbolo universal de libertad.

Mirando la ciudad desde el nido de un gorrión, con su peluca de alondras al viento y una golondrina en el motor de su ilusión,⁶⁴ el loco de la “Balada” nos recuerda a ese otro loco inolvidable que “quiso volar igual que las gaviotas, libre en el aire, por el aire libre”.⁶⁵ Alberto Cortez levanta este maravilloso himno a la libertad titulado “Castillos en el aire” sobre los cimientos de esa oposición —de la que antes hablamos— entre razón y locura. Aquí los cuerdos son caracterizados como personajes anodinos, uniformados, obsesionados con las normas y las formas, recelosos y envidiosos de la dicha ajena. Ellos ven en el loco un pobre idiota que trata de ser feliz de cualquier modo, un iluso cuya chifladura —quién sabe si contagiosa— ha de ser, necesariamente, contenida y neutralizada. Su respetable postura —la de los cuerdos— podría pasar, sin ímprobo esfuerzo por nuestra parte, por totalitaria y coercitiva. Otros puntos de vista son, por fortuna, posibles, y no faltará quien vea en el loco —esto es, en quien extiende sus alas hacia el cielo, construye castillos en el aire y llega allá donde la razón no alcanza—⁶⁶ un inconformista, un soñador, un idealista, alguien que no representa una amenaza para sus congéneres, pero cuya actitud entraña el riesgo de darse de bruces con la realidad, entre ilusiones perdidas, ideales contrariados y sueños rotos.

Pero, pese a lo expuesto en este apartado, nosotros mismos daríamos muestras de haber perdido la razón si creyéramos que es posible la unanimidad —o, siquiera, un cierto consenso— acerca de la terminología. Dejaré, pues, que cierre la sección una voz crítica con el uso de la palabra “locura”: para Simon Kane, hermano de la autora de *4.48 Psychosis*, “las

⁶³ Ferrer, “Balada para un loco”, 0:22–0:36.

⁶⁴ Ferrer, 1:35–3:43.

⁶⁵ Cortez, “Castillos en el aire”, 0:00–0:11.

⁶⁶ Cortez, 0:21–1:02.

cosas son más complicadas”.⁶⁷ Y así es como expresó sus sentimientos sobre la locura, muerte, y obra póstuma de su hermana:

Sarah se suicidó, y estaba escribiendo una obra sobre lo que se siente cuando se tiene depresión y tendencias suicidas. En... 4.48 está borrando los límites... La enfermedad mental se sentimentaliza muy a menudo, o se representa como locura — odio esa palabra. Sarah quería transmitir que, si bien puede ser patológica, no es necesariamente ilógica.⁶⁸

1.3. Los poetas y sus obras

Pensemos, por tanto, en la cuestión terminológica no como en un escollo insalvable, sino más bien como en un lastre que dificultará, sin impedirlo, nuestro avance, y echemos un último vistazo atrás hacia el lugar del que venimos, con estas palabras de Lennard Davis sobre la representación literaria de la discapacidad:

Las novelas encarnan los prejuicios de la sociedad hacia las personas con discapacidad... Las estructuras sobre las que descansa la novela tienden a ser normativas, enfatizando ideológicamente la cualidad universal del personaje central, cuya normatividad nos anima a identificarnos con él o ella.⁶⁹

Nuestra senda es la de la representación de la locura en el teatro inglés, y confiamos en hallar en el camino personajes centrales cuya *humanidad* sea la cualidad universal que nos anime a identificarnos con ellos. Prestaremos, además, atención al significado múltiple que encierra la palabra *humano*: aquel que se corresponde con la voz inglesa *human*, es decir, lo que es propio del hombre; y aquel que se corresponde con la voz inglesa *humane*, y denota comprensión y sensibilidad a los infortunios ajenos.⁷⁰ Tal vez seamos capaces de identificar signos de esta humanidad en el trato que el autor dispensa a sus personajes locos, y en la forma en la que estos interactúan. Y, lo que es más importante, quizá descubramos que las

⁶⁷ Dickson, “Strange Thing”.

⁶⁸ “Sarah did kill herself, and she was writing a play about what it feels like to be suicidally depressed. In ... 4.48, she’s blurring boundaries... Mental illness is so often sentimentalised, or portrayed as madness — I hate that word. Sarah wanted to convey that while it may be pathological, it isn’t necessarily illogical.” Dickson.

⁶⁹ “[N]ovels embody the prejudices of society toward people with disabilities... [T]he very structures on which the novel rests tend to be normative, ideologically emphasising the universal quality of the central character whose normativity encourages us to identify with him or her.” Lennard Davis, “Constructing Normalcy”, 11.

⁷⁰ *Diccionario de la lengua española* en línea, s.v. “humano, na,” Real Academia Española, 2018, <https://dle.rae.es/?id=KncKsrP>.

mismas congojas que atribulan a dichos personajes son las que nos afligen a todos, y que sus defensas son las nuestras, incluido ese “algo” indescifrable que llamaremos locura.

A tal fin, en el segundo capítulo de este trabajo analizaremos la tragedia *Hamlet*, de William Shakespeare (1564–1616), probablemente el autor teatral más leído, citado y —aún hoy— representado en todo el mundo. La personal y dramática reelaboración de la historia del príncipe danés que el Bardo escribió hacia 1600 figura entre sus obras más conocidas, y es una que quedará por siempre ligada a la idea de locura, por más que muchos lectores y espectadores sigamos especulando con la posibilidad de que su protagonista no estuviera, en absoluto, loco. Esta aparente insondabilidad del verdadero estado mental de Hamlet dará pie a nuestra reflexión sobre la enorme complejidad que entraña identificar la locura. Con Hamlet, quizá más que con ningún otro personaje de ficción, se hace palpable la afirmación de Colina, cuyas palabras me he permitido alterar ligeramente:

Si por algo podemos identificar al sujeto y a la locura es por su capacidad para escapar de la reducción científica. De hecho, si alguien realmente piensa que puede definir la [locura] o conocer su causa es que en cierto modo ha perdido la *razón*.⁷¹

Y bien, ¿no se expresó Polonio en parecidos términos? Recordemos su sentencia, dirigiéndose a Claudio y Gertrudis: “Vuestro noble hijo está loco: loco digo yo, pues definir la verdadera locura, ¿qué es sino nada más que estar loco?”⁷²

Pero, con *Hamlet*, nos serviremos además de la cuantiosa y variada producción que ha generado su recepción crítica a lo largo de más de cuatro siglos para subrayar ese carácter de construcción social e histórica que los estudios contemporáneos advierten en la locura. Y es a causa de dicha producción —de la inusitada divergencia de argumentos y conclusiones; del asombroso rango de trastornos psíquicos que estudiosos de diversas épocas han atribuido al príncipe: delirio, melancolía, depresión, síndrome de Ganser o complejo de Edipo, entre otros— que me atrevo a proclamar a Hamlet candidato idóneo para lograr aquello que Colina se propone en su obra *Melancolía y paranoia*:

[R]ebuscar en la transformación intrínseca que a lo largo del tiempo muestran los trastornos mentales..., interrogarse sobre el cambio profundo de la subjetividad que viene producido

⁷¹ Colina, *Melancolía y paranoia*, 21. En el texto original aparece “esquizofrenia” en el lugar de “[locura]”.

⁷² Shakespeare, *Hamlet*, II, II, p. 81. La edición de la traducción al español de *Hamlet* que cito en este trabajo carece de numeración de versos, por lo que las referencias incluyen acto y escena —en numeración romana— y página —en numeración árabe—.

por modificaciones específicas del espacio de la conciencia, de la simetría y profundidad de las relaciones con los demás o del grado de individualidad e intimidad adquiridas en el transcurrir de las épocas. Variaciones que indefectiblemente modifican la sustancia de la enfermedad psíquica.⁷³

Hamlet sigue siendo el mismo desde 1600. Nosotros no. Nuestra subjetividad ha cambiado, y con ella se ha modificado no solo la *sustancia* de la locura, sino —lo que, creo yo, es la otra cara de una misma moneda— nuestra *percepción* de la misma.

El tercer capítulo estará dedicado al nada convencional drama *4.48 Psychosis*, que Sarah Kane (1971–1999) terminó de escribir a finales de 1998, apenas unas semanas antes de su muerte. Desde un espacio vacío, característico del afán de Kane por experimentar y de su renuncia consciente al naturalismo escénico, resuena alta y clara la voz de una locura en apariencia inconfundible y homologable a lo que hoy conocemos como “psicosis”, es decir, a una condición médica caracterizada por esas “alteraciones psíquicas graves y profundas” de las que nos habla Colina y sobre las que, además, añade que

no sabemos juzgar exactamente como enfermedades a semejanza de las orgánicas... porque tampoco conocemos su soporte físico ni la posibilidad cierta de que ese estribo material sea de rango causal o no. Pero, con todo, como de algún modo hay que hacerlo, las acabamos identificando a grandes rasgos con desórdenes que giran en torno al delirio, la soledad y la pérdida de identidad.⁷⁴

Pues bien, habida cuenta de que —a diferencia de lo que me sucede con *Hamlet*— no albergó duda alguna de que lo que mis sentidos captan en *4.48 Psychosis* es la imagen misma de la locura, me propongo indagar en ese deslumbrante retrato en pos de toda la humanidad que alberga; de la que muestra, y también de la que oculta. Y, puedo anunciarlo ya —puesto que la obra no me es ajena—, será mucha la que encuentre. Me apoyaré, además, en las palabras de Colina para estructurar mi relato en torno al delirio, la soledad y la identidad, y para reflexionar acerca de los puntos de vista psíquico y somático que animan el debate sobre la cuestión —nada trivial— de dónde radica la locura. Huelga decir que no lo haré desde una perspectiva médica, porque no me compete ni es lo que quiero. Escucharé al ser humano —autora o personaje— que se expresa a través del texto y nos habla, con excepcional lirismo, humor negro e ironía, de la condición humana y lo que —a veces—

⁷³ Colina, 16.

⁷⁴ Colina, 12.

entraña: vergüenza, culpa, dependencia, incomunicación, angustia vital y un atroz miedo a la muerte.

Home, de David Storey (1933–2017), ocupará nuestros esfuerzos en el capítulo cuarto. La obra, que nos abre una ventana por la que asomarnos a la vida de cinco personajes recluidos en un manicomio, se estrenó en 1970, justo al comienzo de ese proceso que llamamos “desinstitucionalización”, y que, apenas unas décadas después, acabará por poner en Europa un punto final —o, cuando menos, un punto y aparte— a ese “gran encierro” del que nos habla Foucault, y que había comenzado más de tres siglos atrás:

El confinamiento es una creación institucional propia del siglo XVII... Como medida económica y precaución social, es un invento. Pero en la historia de la sinrazón, señala un acontecimiento decisivo: el momento en que la locura es percibida en el horizonte social de la pobreza, de la incapacidad de trabajar, de la imposibilidad de integrarse al grupo; el momento en que comienza a asimilarse a los problemas de la ciudad.⁷⁵

En *Home* seremos testigos de una locura que podría perfectamente asimilarse no ya a los problemas de una ciudad, sino a los de toda una nación. El imperio británico afronta su ocaso con la piel surcada por las cicatrices —aún apenas disimuladas— de una guerra cruenta, y lo hace a lomos de una industrialización salvaje que empieza a dar visos de estar desbocada y galopar hacia el precipicio. Justo cuando el hombre acaba de alcanzar su sueño de llegar a la Luna, Inglaterra parece poblarse de lunáticos, seres de carne y hueso que viven y se marchitan de espaldas a la naturaleza; afanándose por mantener sus empleos absurdos, más propios de máquinas que de humanos; incapaces de comunicarse con millones de otras personas que son como ellos y, al mismo tiempo, perfectos desconocidos; alienados, cada día más, en una vorágine de vacío, nostalgia y soledad.

Finalmente, dedicaremos el capítulo quinto a exponer nuestras conclusiones.

No pretendo, por tanto, hacer un estudio comparativo de las obras objeto de nuestro análisis, sino una lectura detenida de los textos que en modo alguno excluirá las referencias cruzadas entre ellos. No habrá tampoco apenas alusiones a las puestas en escena de estas obras —por más que mi pasión por el teatro abrace también su naturaleza escénica, y no solo su condición de género literario— ni a las biografías de sus autores —dado que no comparto en absoluto el interés moderno por el biografismo—. A este respecto, me haré eco de las

⁷⁵ Foucault, *Historia de la locura*, 124.

palabras de David Greig sobre las obras de Sarah Kane, y con ellas —palabras sabias que se pueden hacer extensivas a todos los dramas y a toda obra literaria— cerraré esta introducción y daré paso a los poetas:

Leer estas obras por lo que nos dicen sobre su autor es, en mi opinión, un acto forense sin sentido. Las obras se acaban verdaderamente cuando se leen por lo que nos cuentan sobre nosotros.⁷⁶

⁷⁶ “To read these plays for what they tell us about their author is, to my mind, a pointlessly forensic act. The work’s true completion comes when the plays are read for what they tell us about ourselves.” Greig, introducción a *Complete Plays*, xviii.

2. La insondable locura de Hamlet

2.1. Introducción

La locura en *Hamlet* —y más concretamente la *presunta* locura *de* Hamlet— ha sido durante siglos una fuente inagotable de debate y controversia, tanto en círculos académicos como entre lectores legos en cuestiones de índole literario, psicológico o psiquiátrico. De la investigación sobre el asunto ha resultado una formidable cantidad de artículos, ensayos y análisis, académicos o no, que abordan el tema desde varias perspectivas y disciplinas. Tal grado de interés en la condición mental de un personaje literario no hallará, probablemente, parangón si es comparado con el tiempo y esfuerzo dedicados a otros locos ilustres de la literatura occidental. Pero ¿qué distingue tan claramente a la locura de Hamlet de otras tan famosas como las de Áyax, Hierónimo, Don Quijote, Lear, Bertha Mason, el Capitán Ahab o Kurtz¹, por mencionar solo algunas?

Incluso un somero análisis de la abundante literatura sobre la salud mental de Hamlet revelará que muchos autores se esfuerzan en defender su firme convicción, bien de que la locura de Hamlet es *fingida*², bien de que es *real*³. Ocasionalmente encontramos

¹ Los personajes literarios citados son de Áyax de Sófocles, *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, *King Lear* de Shakespeare, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, *Moby-Dick* de Herman Melville y *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, respectivamente.

² V.g. Samuel Johnson contiene que “[t]he pretended madness of Hamlet causes much mirth ... Of the feigned madness of Hamlet there appears no adequate cause” (*Johnson on Shakespeare*, 204). Simon A. Blackmore dice: “All [the] indications scattered through the drama are intermittent flashes, which, amid the darkness of doubt, illumine the objective truth of Hamlet’s feigned madness.” (“Real or Assumed Madness”). Kiernan Ryan, al analizar lo que él considera el error fundamental de asumir que Hamlet está obligado a vengar a su padre, afirma: “Hamlet’s retreat into the dramatic limbo of his ‘antic disposition’ ... isn’t a symptom of some mysterious malaise that’s incapacitated him, but the only sane response to an insane predicament in a society that no longer makes sense.” (“*Hamlet and Revenge*”).

³ V.g. Joseph C. Allen opina que “Shakespeare intended to depict Hamlet as really insane at times” (“Miscellaneous: Was Hamlet Insane?”, 434). Paul A. Jorgensen “[is] not primarily concerned with the almost hopeless task of precisely diagnosing Hamlet’s malady, and [he is] glad to agree with most critics that it is

autores que sostienen que Hamlet es un *loco que finge estar loco*⁴. Menos numerosos son aquellos que parecen aceptar la imposibilidad de una solución al enigma que plantea la locura de Hamlet⁵. Baste citar ciertas expresiones incluidas en los títulos de algunos artículos sobre el estado mental del joven príncipe para que el misterio que lo envuelve quede expuesto: “¿método o locura?”, “la ‘locura’ de Hamlet”, “la locura real o falsa de Hamlet”, “¿estaba loco Hamlet?”⁶ Y bien, ¿lo estaba?

Produce cierta extrañeza que tantas personas cultivadas sientan la necesidad de establecer la *existencia* misma —o, en su caso, la *ausencia*— de enfermedad mental en Hamlet. ¿No debería bastar, según la filiación de cada cual, simplemente con evaluar sus síntomas, causas y efectos; o con discutir el método y propósito de Hamlet a la hora de encarnar a un hombre trastornado? Empero, más chocante aún resulta la cantidad de argumentos a favor o en contra de la locura de Hamlet basados únicamente en la evidencia textual que la obra nos proporciona. “Pero, ¡si acabo de leerla!”, podría protestar cualquier lector. “¡Se trata de la *misma* obra!” Si dicho lector osó declarar a Hamlet loco o cuerdo tras una primera lectura, tal vez sienta la necesidad de releer la obra para contrastar los argumentos. Hecho esto, quizás el lector concluya que, pese a los muchos y dignos esfuerzos realizados lo largo de la historia de la crítica literaria, llegar a comprender la auténtica naturaleza de la locura de Hamlet se antoja una tarea irrealizable.

Si analizamos cualquier episodio de presunta locura de Áyax, Don Quijote, Lear o tantos otros héroes y heroínas literarios, es probable que nos ocupen y preocupen cuestiones varias en torno a las siempre espinosas preguntas de qué es la locura y cómo nombrarla. Pese a ello, tal vez podamos estar de acuerdo en que estos personajes atraviesan períodos en los que parecen afectados por una suerte de *condición mental* —sea cual fuere el nombre que le demos— que redibuja en sus mentes la frontera entre lo real y lo imaginado; que difumina

mainly patho-logical grief and its consequent disturbance, melancholia.” (“Paul A. Jorgensen”, 1). P.J. Aldus sostiene que “it seems reasonable to postulate the fact of schizophrenia as preliminary to attempts to formulate metaphoric parallels to Hamlet in the prison of his mind.” (“P.J. Aldus”, 28).

⁴ Los doctores Stern y Whiles, citados en T.M. Davie, afirman que “Hamlet suffered from the Ganser state occurring during the course of another psychosis.” (Davie, “Hamlet’s ‘Madness’”, 449). En palabras de Davie, “[b]y this theory they hope to reconcile the seemingly contradictory views that Hamlet was insane, and that he was pretending to be so. He was both, they say, and the latter because of his being in the Ganser state.” (Davie, 449).

⁵ Tenney L. Davis, por ejemplo, afirma que “We can not know truly whether Hamlet was mad or not. But we can describe his symptoms and define his psychosis. He appears to have had an over-fondness for logic.” (“The Sanity of Hamlet”, 634).

⁶ Los títulos citados son, respectivamente, de los siguientes trabajos: “Method or Madness? Jury Decides Hamlet’s Fate”; “Hamlet’s ‘Madness’”, de Davie; “The Real or Assumed Madness of Hamlet”, de Blackmore; y “Miscellaneous: Was Hamlet Insane?”, de Allen.

sus límites, ya sean impuestos o autoimpuestos, ya deriven del honor, el decoro o el instinto de supervivencia; que los hace propensos a representar un peligro —real o percibido— para sí mismos o para otros (recordemos, por ejemplo, a Áyax y el rebaño de bueyes, a Lear en la tormenta, a Don Quijote contra los molinos de viento). Esta condición mental no siempre es permanente: en ocasiones somos testigos de cómo el personaje abandona su sinrazón, para luego volver a sumergirse en ella. Con todo, puede que entendamos las causas que informan tales transiciones, e incluso apreciemos una forma de coherencia tanto en su locura como en su cordura, de modo que hasta su incongruencia nos parezca consistente con su estado, y sus objetivos y metas se nos antojen sólidos y firmes, aunque sean delirantes. En resumen, todos estos personajes, pese a su innegable complejidad, parecen ofrecernos *certezas* —a veces frágiles, y sin embargo positivamente no contradictorias— sobre su enfermedad mental.

Y luego, por supuesto, está Hamlet. Y, con él, toda certeza parece derrumbarse, hasta el punto casi absurdo de que mucho de lo que el melancólico príncipe hace o dice parece servir por igual como prueba incontestable de su locura real y de su locura fingida. Pero —tal vez nos preguntemos— ¿cómo puede una evidencia ser usada —aun por distintas personas— para demostrar tanto una hipótesis como su contraria? Una posible respuesta sería la manifiesta falta de unanimidad sobre lo que realmente es la locura. Y, aquí, volvemos a tropezar con la cuestión de las etiquetas. Pero esto, me atrevo a decir, no es sino “la punta del iceberg”. Lo que se esconde bajo la sorprendente “refutabilidad” en todo lo tocante a la enfermedad mental de Hamlet es mucho más complejo que un debate ontológico sobre la locura, si bien tal debate sea, en sí mismo, demasiado complejo para figurar en este modesto trabajo.

Son, por tanto, muchos y variados los factores que contribuyen a que la caracterización de Hamlet sea lo bastante ambigua como para hacer inviable siquiera un mínimo consenso sobre su estado de salud mental. En las siguientes secciones pretendo esbozar algunos de estos factores, tratando de discernir entre la evidencia que emana del texto y esa otra, más especulativa, que deriva de tesis varias, notoriamente diacrónicas y ancladas en nuestros —presuntos— conocimientos sobre el autor, su época, la filosofía del arte o la condición humana.

2.2. Evidencia textual de la locura de Hamlet

2.2.1 Hamlet sobre Hamlet, y otros testigos poco fiables

En primer lugar, Hamlet expresa lo que, a mi parecer, se puede interpretar como una intención consciente de fingirse loco. Dos de sus más conocidas declaraciones apuntan en este sentido: así, al final del Acto I, tras su primer encuentro con el fantasma de su padre, dice ante Horacio y Marcelo que “quizás en lo sucesivo [le] parecerá oportuno adoptar un humor caprichoso”;⁷ después, cuando el príncipe da la bienvenida a sus amigos Rosencrantz y Guildenstern, y astutamente obtiene de ellos la admisión de que los reyes les han mandado llamar, Hamlet bromea así sobre su supuesta locura: “No estoy loco más que a nornoroeste; cuando sopla viento sur, distingo un halcón de un serrucho”.⁸

Igualmente significativa es la abrumadora profusión con que se habla de la enfermedad mental de Hamlet en la obra. Palabras como *mad*, *madness*, *lunacy*, o *ecstasy* aparecen no menos de cincuenta veces en el texto, en más de cuarenta ocasiones referidas específicamente a Hamlet.⁹ Otros personajes —v.g. Ofelia y el bufón del rey, Yorick, la famosa calavera en la escena del sepulturero— son también tildados de “locos”¹⁰, pero es la de Hamlet la locura de la que todos hablan, el tema de conversación favorito en la corte. Pero, ¿por qué? ¿Y quién habla en estos términos acerca del príncipe?

Hamlet, sin ir más lejos, habla de un modo tan pródigo como contradictorio sobre su propia locura, ahondando en la ambivalencia que, mayoritariamente, lectores y público sentimos en lo tocante a su salud mental. El príncipe bromea con Rosencrantz y Guildenstern y da a entender sutilmente que está loco cuando quiere, o sea, que no está loco en absoluto. En su escena con la reina, Hamlet niega tajantemente que sus reproches a Gertrudis sean el resultado de un estado de éxtasis,¹¹ y pide a su madre que, en presencia de Claudio, *finja*

⁷ Shakespeare, *Hamlet*, I, V, p. 69. (En lo sucesivo, en este capítulo, citaré esta obra como Ham).

⁸ Ham, II, II, p. 94.

⁹ Los autores de “Method or Madness? Jury Decides Hamlet’s Fate” —pese a que su contribución no pasa de ser la inocente parodia de un juicio a Hamlet, emitido en un programa de radio— parecen haber llevado a cabo también un recuento de palabras: Lowell, representando al “acusado” Hamlet, dice que “If you look at the whole record ... and the fact that everybody who knows him well, over 40 times in the play, declare him to be mad, you just have to see that there’s textual references for the fact that he is a whacko.” (1:51–2:10).

¹⁰ V.g. Horacio, sobre Ofelia, afirma que su discurso es “informe” y las cosas que dice “no tienen sentido más que a medias” (Ham, IV, V, p. 159); Laertes jura que “esta locura [de su hermana] se pagará al peso”, y lamenta que su discurso sea “una enseñanza en la locura” (Ham, IV, V, p. 166); el sepulturero describe a Yorick como “hideputa de tío loco” y “bribón de loco” (Ham, V, I, p. 189).

¹¹ Ham, III, IV, p. 143.

creer que el príncipe está loco.¹² Pero, más tarde, atribuye a esta misma locura —que con tanta vehemencia ha negado— cualquier mal cometido sobre Laertes.¹³ Es más: Hamlet rechaza toda responsabilidad sobre tales fechorías, dado que no puede hacer mal a Laertes quien “no es él mismo”. “¿Quién lo hace entonces? Su locura... su locura es el enemigo del pobre Hamlet”.¹⁴

Pero lejos de agotarse con el propio Hamlet, la lista de quienes llaman “loco” al príncipe es larga y variada: Polonio, Guildenstern, Claudio, Ofelia, Gertrudis... Incluso el sepulturero se une al coro de los que ven en Hamlet a un lunático. O, al menos, así dicen. Porque, sepulturero aparte —su caso es distinto: no conoce personalmente a Hamlet, y su opinión sobre la salud mental del príncipe se basa en informaciones que, en el mejor de los casos, son de segunda mano¹⁵— estamos ante personajes cuya percepción de la presunta locura de Hamlet es tan dudosa y poco fiable como los juicios que emiten acerca de la misma. Por decirlo suavemente: lo que dicen no se corresponde necesariamente con lo que ven, y lo que ven no se corresponde necesariamente con lo que sucede.

Rosencrantz, Guildenstern y Polonio, por ejemplo, hacen gala de una ingenuidad que raya en estupidez, y son —al menos desde la perspectiva del lector— sistemáticamente ridiculizados por Hamlet. No menos importante es que todos ellos tienen intenciones ocultas, pues tales son su afán por espiar al príncipe y por complacer al rey. Por tanto, en lo que atañe a su *percepción* de la locura de Hamlet, cabe esperar un notable sesgo. Pero, ¿y su *descripción* de la misma? Guildenstern informa a Claudio de que Hamlet evita ser sondeado “con astuta locura”.¹⁶ Polonio admite en un aparte que “[a]unque esto sea locura, hay método en ella”.¹⁷ Ambos podrían estar admitiendo que una locura que tiene astucia y método puede no ser, en absoluto, locura.

En cuanto a Claudio, no hay duda de que tras su obstinación por declarar loco a Hamlet se oculta un irrefrenable temor a que se descubra el atroz crimen que ha cometido. Lo que, en mi opinión, no resulta ni mucho menos evidente es en qué medida dicho temor introduce un sesgo en su percepción de la locura de Hamlet. ¿Qué hay en el comportamiento

¹² Ham, III, IV, p. 144.

¹³ Ham, V, II, p. 204.

¹⁴ Ham, V, II, pp. 204–205.

¹⁵ En la larga conversación que el sepulturero mantiene con Hamlet (Ham, V, I, pp. 186–189) no delata en ningún momento conocer al príncipe. Cuando habla de él, lo hace en tercera persona, como el “joven Hamlet, el que está loco y le han mandado a Inglaterra”. (Ham, V, I, p. 188).

¹⁶ Ham, III, I, p. 107.

¹⁷ Ham, II, II, p. 86.

del príncipe, tras su primer encuentro con el fantasma de su padre, que incite al rey a ordenar a Rosencrantz y Guildenstern que lo espíen? Nada se nos dice acerca de este particular, salvo por algunos vagos comentarios sobre la “transformación” que Hamlet ha sufrido.¹⁸ Tan solo un episodio de la “anormal” conducta de Hamlet es relatado al detalle por Ofelia,¹⁹ pero cuando esto sucede los amigos de Hamlet ya han llegado a la corte para sondear al príncipe sobre la causa de su “distracción”. Sea lo que fuere que en la conducta de Hamlet requiere vigilancia, no es descartable que una suerte de paranoia informe la obsesión que manifiesta Claudio por averiguar lo que Hamlet sabe. Paranoia que, naturalmente, induciría a Claudio a creer que su crimen y la locura de Hamlet están de algún modo vinculados, lo cual, a su vez, le generaría una sensación de inminente peligro.

Empero, conviene no olvidar que Claudio es un hombre astuto. Por tanto, tampoco debería sorprendernos que sea capaz de percatarse de que la actitud de Hamlet encierra astucia. Aun en ausencia de otras motivaciones, la mera *sospecha* de que Hamlet está loco ofrece a Claudio una excusa perfecta para espíarlo. Y, a medida que se desencadenan los acontecimientos —especialmente tras la representación de “La Ratonera” y el asesinato de Polonio—, la *certeza* generalizada de que Hamlet realmente está loco proporciona a Claudio una excusa para librarse de él, alejándolo de la corte. Es cuando menos dudoso que los trucos de Hamlet —si es que lo son— logren engañar al rey, porque justo después de espíar a Hamlet en la “escena del convento”²⁰ Claudio afirma que “lo que dijo, aunque le faltara algo de forma, tampoco se parecía a la locura”.²¹ Pero lo que parece fuera de toda duda es que Claudio hace lo posible por pregonar la locura de Hamlet. A diferencia de Rosencrantz, Guildenstern y Polonio, que informan de la salud mental del príncipe solo al rey y la reina, Claudio difunde su opinión de que Hamlet está loco a todo el que le presta oídos: lo hace con Polonio, al final de la escena del convento;²² con Rosencrantz y Guildenstern tras la representación de “La Ratonera”,²³ y también tras el asesinato de Polonio;²⁴ con Gertrudis justo después de la “escena del armario”²⁵, al inicio del cuarto acto;²⁶ y con Laertes durante

¹⁸ Ham, II, II, p. 78.

¹⁹ Ham, II, I, p. 76–77.

²⁰ Con este nombre se conoce en español la llamada en inglés “nunnery scene”.

²¹ Ham, III, I, p. 113.

²² “La locura en los grandes no debe dejar de vigilarse”. Ham, III, I, p. 114.

²³ “No me gusta, ni resulta seguro para nosotros dejar que su locura ande dando vueltas... Las condiciones de nuestro Estado no pueden consentir tan grave riesgo como el que crece de hora en hora con sus locuras”. Ham, III, III, p. 133.

²⁴ “Hamlet, en su locura, ha matado a Polonio”. Ham, IV, I, p. 150.

²⁵ Con este nombre se conoce en español la llamada en inglés “closet scene”.

²⁶ “deberíamos haber refrenado y sujetado a este joven loco”. Ham, IV, I, p. 150.

la “escena del cementerio”²⁷, en el acto final.²⁸ El rey no escatima esfuerzos para hacer valer su opinión, y así, como agua que corre colina abajo, su visión parcial sobre la presunta locura de Hamlet impregna toda la corte y llega más allá, alcanzando incluso al sepulturero.

Por último, tenemos razones para poner en tela de juicio la visión de Gertrudis y Ofelia sobre la locura de Hamlet. Aquella, madre; amante, esta; ambas están unidas al príncipe por un fuerte vínculo sentimental. Más allá de que el suyo sea un temor genuino a que Hamlet esté loco, su sentimiento de culpa informa un temor aún mayor a que Hamlet esté loco *a causa de ellas*. Ofelia, cuando en la escena del convento lamenta pesarosa que una mente tan noble como la de Hamlet esté “agostada por la locura”, seguramente no ignora que el amor contrariado que el príncipe siente por ella es la razón más plausible de su trastorno.²⁹ En cuanto a Gertrudis, si bien no sabemos si ella —al igual que Hamlet— ve su unión con Claudio como un pecado, sí sabemos que sospecha que tal unión es causa de la locura de Hamlet. De hecho, en estos mismos términos le habla a Claudio cuando, en el segundo acto, discuten “el origen y fuente de todo el trastorno de [su] hijo”: “Temo que no haya otra cosa sino que lo principal es la muerte de su padre y nuestra precipitada boda”.³⁰

Además de esto, otra circunstancia problemática informa la percepción que Gertrudis tiene de la locura de Hamlet: en la escena del armario, la reina es testigo del asesinato de Polonio a manos de Hamlet, quien luego parece conversar con un fantasma al que ella no puede ver ni oír. En el texto que precede a esta escena, Shakespeare apenas deja espacio para la duda; el fantasma existe —amén de Hamlet, otros tres personajes lo ven en varias ocasiones— y sus acusaciones están fundadas —somos testigos de cómo Claudio admite su crimen—. Difícilmente debería sorprendernos que, ante los eventos tan perturbadores que tienen lugar en su vestidor, Gertrudis concluya que Hamlet está mentalmente trastornado, y que el espectro “es pura acuñación de [su] cerebro”.³¹

2.2.2 No todos percibimos el mismo Hamlet

En el apartado anterior he discutido la percepción que varios personajes de la obra —incluido el propio Hamlet— tienen de la locura del príncipe, basándome en los comentarios que sobre ella hacen, y en sus presuntas intenciones ocultas. Y hasta ahora poco

²⁷ Con este nombre se conoce en español la llamada en inglés “graveyard scene”.

²⁸ “¡Ah, está loco, Laertes!” Ham, V, I, p. 193.

²⁹ Ham, III, I, p. 113.

³⁰ Ham, II, II, p. 80.

³¹ Ham, III, IV, p. 142.

se puede concluir, habida cuenta de que la astucia, la ingenuidad, el miedo, la ambición, la culpa o el amor informan cada opinión, de modo que los juicios que los personajes emiten sobre el estado mental de Hamlet se nos antojan poco fiables. Pero este análisis apenas logra arañar la superficie: existe, además, en *Hamlet* una desconcertante falta de concordancia entre las experiencias que los diversos personajes tienen de la locura del príncipe, sin duda porque Hamlet se comporta de manera notoriamente distinta en función de con quién interactúa. Es decir: los personajes de la obra no perciben el mismo Hamlet.

Más importante aún es el necesario desacuerdo entre la experiencia —en lo tocante a la locura de Hamlet— de cualquier personaje de la obra y la de cualquier lector de la misma. Con ello quiero decir que hay en el texto dos fuentes significativas de “ruido” que entorpecen nuestros intentos de aclarar el estado mental de Hamlet: por una parte, los numerosos apartes y soliloquios del príncipe nos abren una ventana a su mente y nos ofrecen una visión de sus pensamientos, sentimientos y anhelos que queda fuera del alcance de cualquier personaje; por otra, la elipsis de dos meses entre los dos primeros actos de la obra nos oculta relevantes eventos en el momento crucial en que Hamlet se entera del asesinato de su padre y sufre el rechazo de Ofelia.³² En suma, Shakespeare escamotea hábilmente a los lectores aquello que, generoso, ofrece a los personajes. Y a la inversa. El resultado es que los lectores de la obra no percibimos, ni mucho menos, el mismo Hamlet que sus personajes.

Un somero análisis de las sorprendentemente diversas interacciones de Hamlet con el resto de personajes nos permitirá delinear algunas tendencias en su modo de comunicarse. El discurso de Hamlet solo “carece de forma” en presencia de aquellos a quienes percibe como una amenaza potencial para sus planes. No es de extrañar que estos sean, precisamente, los mismos personajes que lo tildan de loco, a saber: Polonio, Ofelia, Claudio, Gertrudis, Rosencrantz y Guildenstern.³³ De estos, los cuatro hombres —el fratricida Claudio y sus

³² La estimación de la duración de esta elipsis se basa en evidencia textual: por un lado, el primer soliloquio de Hamlet nos ayuda a datar la Escena II del Acto I (y, por extensión, el resto del acto, pues sabemos que finaliza al amanecer del día siguiente) aproximadamente dos meses después de la muerte del rey Hamlet, dado que el príncipe dice sobre su padre: “¡Sólo hace dos meses muerto! ¡No, ni siquiera, ni dos!” (Ham, I, II, p. 46); por otro lado, el comentario de Ofelia durante la representación de “La Ratonera” nos ayuda a datar todo el tercer acto aproximadamente cuatro meses después de la muerte del desaparecido monarca, cuando dice de dicha muerte que “hace el doble de dos meses” (Ham, III, II, p. 120). Otras evidencias en el texto indican claramente que el segundo y tercer actos tienen lugar en días consecutivos, de modo que podemos concluir que pasan, al menos, dos meses enteros entre el final del primer acto y el comienzo del segundo.

³³ No hemos incluido al sepulturero porque, como vimos antes, carece de información de primera mano sobre Hamlet. Rosencrantz figura en esta lista porque sus opiniones sobre Hamlet son virtualmente indistinguibles de las de Guildenstern.

espías— representan para Hamlet un peligro real e inminente: cuando se dirige a ellos, Hamlet recurre a un discurso que parece incoherente y lleno de acertijos, y sin embargo es rico en método y respuestas preñadas; que es menos apasionado y más cerebral; que denota un amargo desprecio del príncipe hacia sus interlocutores sin revelar sus razones; que evita acusaciones directas pero rebosa de una fe arrogante en la capacidad de Hamlet para burlarse de sus oponentes.³⁴

Con Ofelia y Gertrudis, Hamlet se comporta de un modo más temperamental, incluso colérico. No le son ajenos ni el amor ni el afecto por ellas, pese al menoscabo causado por los pecados que el príncipe aprecia en sus actos. Hamlet siente como traiciones el rechazo de Ofelia y la precipitada boda de Gertrudis con Claudio, y se convence de que su crueldad para con ambas hará que ellas abran los ojos ante la maldad de sus propios actos. Pero la cercanía de ambas mujeres con los enemigos de Hamlet impide al príncipe compartir con ellas su secreto. Ellas no son oponentes, pero no pueden ser amigas, ni tampoco pueden ser abordadas con franqueza. Esto enfurece a Hamlet, cuyo comportamiento se torna agresivo cuando está a solas con Ofelia en la escena del convento, y con Gertrudis, en la escena del armario. Sus apasionadas arengas durante dichos encuentros transmiten ideas que no siempre parecen congruentes con los temas tratados. Pero la actitud de Hamlet es consistente a lo largo de la obra y, cuando por fin se decide a “mostrar sus cartas” —durante la escena del armario—, su discurso recupera una coherencia que —en mi opinión— difícilmente puede ser eclipsada por la más que discutible naturaleza de su contenido.

Por último, ciertos personajes en la obra —v.g. Horacio, Bernardo, Marcelo, los actores o el sepulturero— no son vistos por Hamlet como sospechosos de interferir con sus objetivos. Me atrevo a afirmar que la mayoría de lectores tendríamos serias dificultades para encontrar una sola objeción a la cordura de Hamlet cuando interactúa con dichos personajes. A todos ellos —también a Rosencrantz y Guildenstern, antes de que confiesen haber acudido a la corte a requerimiento del rey— Hamlet los admite en su presencia de forma amistosa, cortés, incluso obsequiosa, siempre presto a recordar anécdotas pasadas que lo vinculan con sus interlocutores, compartiendo con ellos sus opiniones sobre temas diversos, con comentarios nunca faltos de humor y profundidad filosófica. Si, basándonos únicamente en

³⁴ Es significativo lo que Hamlet espeta a Rosencrantz tras acusarle de ser una “esponja” para el rey —acusación que Rosencrantz no alcanza a entender o, quizás, pretende no hacerlo—: “las palabras de pícaro duermen en oídos necios”. (Ham, IV, II, p. 152). Tal vez Hamlet perciba a sus oponentes como una poderosa amenaza (especialmente al rey Claudio) pero eso no le impide tenerlos por “necios”. En consecuencia, su discurso se torna “pícaro”.

estas conversaciones, tratáramos de evaluar el estado mental de Hamlet, su cordura —casi con certeza— sería proclamada por unanimidad.

Al tratar la opinión que a Claudio le merece la locura de Hamlet, he hecho hincapié en lo poco que el texto nos revela sobre la conducta del príncipe durante los dos meses que transcurren entre su primer encuentro con el fantasma y la llegada de Rosencrantz y Guildenstern a la corte. Una elipsis tan extraordinaria en un momento crucial de la obra no es sino otro ingenioso recurso de la fantasía de Shakespeare para apuntalar nuestra idea de que el personaje de Hamlet está afectado por una marcada tendencia a la introspección, la procrastinación y la inacción. El recurso dramático de la elipsis dificulta aún más la ya de por sí ardua tarea de evaluar la locura de Hamlet, porque sume al lector en una oscuridad que no es compartida por la mayoría de personajes de la obra. Justo cuando un Hamlet afligido por su pérdida y abrumado por la unión de Gertrudis y Claudio descubre que su padre ha sido asesinado; cuando el rechazo de Ofelia ya asoma por el horizonte y el amor contrariado afila sus garras; cuando el joven príncipe se carga de razones para volverse loco, súbitamente investido de la horrible obligación de vengar el regicidio, resuelto a fingir su locura; en un momento así, digo, ¿qué es lo que Hamlet *hace realmente*? No lo sabemos. En el mejor de los casos, cuando la acción se reanuda en el segundo acto, podemos inferir lo que *no* ha hecho: a saber, suicidarse o matar a Claudio.

¿Qué desencadena la sospecha de que Hamlet está loco? En su comportamiento durante esos dos meses, ¿qué hay que mueve al rey a ordenar que lo vigilen?³⁵ Merece la pena señalar que, tras la segunda escena del primer acto, no asistimos a ninguna interacción entre Hamlet y Gertrudis hasta la escena del armario al final del acto tercero; ni entre Hamlet y Claudio hasta la tercera escena del acto cuarto; más allá, en ambos casos, de un breve y público intercambio de frases durante la representación de “La Ratonera”. La perturbadora elipsis de Shakespeare entre el primer y segundo acto; su silencio en torno a la misteriosa “transformación” de Hamlet; su astuto modo de “robarnos” toda posibilidad de vislumbrar siquiera la relación de Hamlet con Claudio y Gertrudis tras su encuentro con el fantasma; todo ello ahonda la ambigüedad que rodea la locura de Hamlet.

³⁵ A.C. Bradley afirma que “Hamlet, so far from analysing his duty, is not thinking of it at all, but ... literally *forgets* it ... during the long time which elapsed between the appearance of the Ghost and the events presented in the Second Act.” (*Shakespearean Tragedy*, 107). En efecto, diríase que Hamlet no da un solo paso en pos de su venganza durante este tiempo. Y, sin embargo, la pregunta sigue siendo relevante: ¿Qué es, entonces, lo que ha hecho —o lo que *no* ha hecho— para que el rey Claudio convoque a Rosencrantz y Guildenstern a la corte?

2.3. La locura de Hamlet más allá del texto

2.3.1 Soliloquios y apartes

En la sección anterior he sugerido que hay en *Hamlet* notorias diferencias entre el modo en que los personajes de la obra perciben la locura de Hamlet y el modo en que lo hacemos los lectores, dada nuestra privilegiada visión de los pensamientos del príncipe a través de sus numerosos soliloquios y apartes. Estos constituyen, para muchos, una evidencia innegable —amén de textual— de la cordura de Hamlet, así como una de las cimas más resplandecientes del arte del Bardo. Los discursos de Hamlet —su alma abierta en canal ante nuestros ojos, delatando su culpa, su miedo, su cobardía, su determinación, su hastío, sus profundos anhelos— rebosan de elocuencia, coherencia, pasión, poesía, furia y profundidad filosófica. Pero, siendo así, ¿por qué no podemos creer, simplemente, que Hamlet es un joven sensible, inteligente, astuto, afligido y cuerdo —sobre todo, cuerdo— embebido en planear su venganza? Pues bien, la pregunta nos conduce al núcleo mismo del asunto aquí tratado —a saber: la naturaleza insondable de la locura de Hamlet— y justifica que usemos sus soliloquios para presentar, aunque sea someramente, la más espinosa de cuantas cuestiones atañen a la salud mental del príncipe: ¿a qué nos referimos exactamente cuando afirmamos o negamos que Hamlet está loco?

2.3.2 No yerra quien llama loco a Hamlet

Tal vez la mayoría de lectores y estudiosos de *Hamlet* estarían de acuerdo en que hay suficiente evidencia en el texto como para dirimir, más allá de toda duda razonable, ciertas cuestiones a menudo ligadas a la presunta locura —o cordura— del príncipe: v.g. que Hamlet lamenta profundamente la muerte de su padre; que está afligido por la unión de su madre con Claudio; que mata a Polonio con su espada; que demora su venganza; incluso que realmente finge locura de cuando en vez... Pero el debate sobre la locura de Hamlet presenta con frecuencia consideraciones que se extienden más allá del texto, consideraciones que anclan toda o parte de la evidencia a favor o en contra de la locura de Hamlet en campos tan variados como la psiquiatría, la psicología y el psicoanálisis,³⁶ la lógica,³⁷ o la filosofía del arte³⁸. Además, encontramos innumerables ejemplos en los que dichas consideraciones no

³⁶ Encontramos ejemplos en los trabajos de Aldus, Allen —en respuesta a otro artículo escrito por el *alienista* (es decir, psiquiatra) Profesor Flint—, Cameron, Davie y Jorgensen.

³⁷ Se encuentran ejemplos en Tenney L. Davis.

³⁸ V.g.: “A little reflection on the nature and principles of art will engender a repugnance to any theory of Hamlet’s real madness.” (Blackmore, “Real or Assumed Madness”)

solo ponen en cuestión las verdaderas *intenciones* de Shakespeare y su *capacidad* para representar con precisión lo que pretendía,³⁹ sino que entran también a valorar qué actitudes pueden considerarse sintomáticas de cierta condición mental y, en última instancia, qué condiciones mentales pueden considerarse enfermedades mentales, tanto en nuestros días como en el momento en que se escribió la obra. Y, en mi opinión, un debate así planteado se convierte en un insoluble *catch-22*.

A modo de ejemplo, un lector que suscriba la tesis de que los soliloquios de Hamlet forman parte del hermoso y magistral retrato de un hombre cuerdo —aunque melancólico— podría verse tentado a admitir que hay algo “patológico” en la introspección del príncipe, en su incapacidad para superar el dolor, en su propensión a retrasar la acción, en sus tendencias suicidas.⁴⁰ Porque, si la melancolía era considerada una enfermedad mental en tiempos de Shakespeare, si fue la intención del autor retratar a un hombre melancólico, y si logró su propósito, ¿no estaría ese mismo lector admitiendo que Hamlet fue realmente caracterizado como un loco? Lo mismo podría decirse del asesinato de Polonio, pese a que tal crimen es la encarnación misma de la intención declarada de Hamlet de vengar la muerte de su padre, y el único acto que nos muestra al príncipe liberado al fin de su melancolía paralizante. Y, sin embargo, ¿no hay algo perturbadoramente “irracional” en el hecho de que Hamlet atraviese con su estoque el tapiz, sin saber siquiera quién está detrás? Un ataque de ira tal que lleva a Hamlet a matar al azar, sin que percibamos una amenaza inmediata para él, ¿no raya en locura? Y, desde una perspectiva más contemporánea, ¿es la preocupación de Hamlet por la vida sexual de su madre sintomática de una fijación? Y, de ser así, ¿es este complejo de Edipo no resuelto una condición que refleje un trastorno mental?⁴¹

2.4. ¿Conclusiones?

Hamlet no nos brinda ninguna certeza acerca de la locura de su personaje principal. Ninguna en absoluto. Y, pese a la incuestionable profusión con que se habla de ella en la obra, la existencia misma de dicha locura no es sino un enigma tras la tupida red de

³⁹ V.g.: “Since Hamlet ... exhibits accurately all the symptoms of dementia, the question of his real or pretended madness can be solved only by ascertaining the intention of the Poet.” (Blackmore). Por otro lado, Allen cuestiona en varias ocasiones la capacidad de Shakespeare de retratar de forma precisa la locura.

⁴⁰ Eileen Cameron afirma que “[e]ven though Hamlet is feigning madness and ‘acting a part’ it is also fair to suggest that [he] also suffers from his own grief in mourning the loss of his father. In Freud’s seminal essay, ‘Mourning and Melancholia’ (1917), Freud’s definition of melancholia ... is called depression”. (“The Psychology of Hamlet”, 168).

⁴¹ V.g. Cameron afirma que “Hamlet’s Oedipal complex is evident”, y que “He expresses resentment towards his mother Gertrude and displays a passive aggressive anger towards Claudius” (“The Psychology of Hamlet”, 165).

afirmaciones contradictorias, actitudes fingidas, testigos interesados, opiniones sesgadas e intenciones ocultas magistralmente entretejidas por Shakespeare.

Hamlet es caracterizado como un personaje dotado de una gran inteligencia, además de astuto, egocéntrico, sensible, obsesivo, arrogante e introspectivo. Nada nos resultaría más fácil que creerlo capaz de elevarse a las más altas cumbres y hundirse en los más profundos abismos emocionales; más, si cabe, habida cuenta de que no le faltan motivos para verse arrastrado a la locura: en un breve espacio de tiempo el joven príncipe llora la muerte de su rey y progenitor, pierde el trono, asiste apesadumbrado a la boda de su madre, descubre que su tío y padrastro es el asesino de su padre y sufre el rechazo de su amada Ofelia. Con todo, nos asalta la duda de que realmente se vuelva loco. Pero tampoco acabamos de creernos que esté consistentemente fingiendo su locura, pese a su declarada intención de hacerlo. Por tanto, una sombra de duda se cierne sobre su presunto trastorno y, en consecuencia, toda discusión acerca de las causas y efectos, la naturaleza o los síntomas de su locura se torna especulativa.

Más allá del texto es donde muchos estudiosos buscan respuestas al enigma de la locura de Hamlet. Y más allá del texto descubrimos con frecuencia que las siempre cambiantes opiniones de la sociedad sobre cuestiones varias como la enfermedad mental, la filosofía del arte, las convenciones dramáticas o el complejo edípico son —tal y como sucede con la notoriamente ambigua evidencia textual— muy difíciles de conciliar con cualquier hipótesis sobre la condición mental del príncipe. Así pues, la locura de Hamlet se ha convertido en un misterio insondable para estudiosos y lectores por igual, y —me atrevo a conjeturar— continuará siéndolo durante mucho tiempo.

Y, sin embargo, la melancólica figura de Hamlet quedará por siempre ligada a la locura, y nada —ni la calculada ambigüedad con la que Shakespeare caracterizó al príncipe, ni nuestras dudas, opiniones y conjeturas, indefectiblemente sometidas a los tumultuosos vaivenes del tiempo— lograrán romper este vínculo. Porque la locura de Hamlet es mucho más que un simple oropel, o un mero acertijo, o una reinterpretación personal de la locura fingida que el Bardo encontró en sus fuentes. La locura de Hamlet es una locura *necesaria*, por cuanto es irresistiblemente *humana*, y podemos hacerla nuestra, e identificarnos con ella. Otras voces contemporáneas nos han trazado retratos de la locura que comparten con *Hamlet* esta inmensa humanidad. Escuchémoslas: tal vez nos digan algo que arroje luz sobre la aparentemente insondable locura de Hamlet.

3. “Normalidad” y otros delirios: *4.48 Psychosis*, de Sarah Kane

3.1. Introducción

El 20 de febrero de 1999 Sarah Kane se quitó la vida en un baño del Hospital King’s College de Londres, donde estaba hospitalizada tras un intento previo de suicidio. Acababa de cumplir 28 años y ya era una de las dramaturgas de mayor renombre en la escena británica. Su muerte no solo privó al mundo del teatro de una de sus creadoras más audaces y brillantes, sino que alteró significativamente la recepción de sus obras, y muy especialmente de la que aquí nos ocupa: *4.48 Psychosis*.

Parafraseando a la propia autora y tomando prestada una pizca de su genial ironía, podría decirse que pocas cosas interfirieron más en la obra de Sarah Kane que su suicidio. Y no me refiero solo a las muchas y maravillosas páginas que —hipotéticamente— habría escrito si su vida hubiera sido más larga: me refiero, más bien, a aquellas que dejó escritas y que, de un día para otro, fueron ensombrecidas por esa suerte de autobiografismo —en mi opinión, mal entendido— que busca incansable en la obra de un artista revelaciones sobre su vida y su muerte. Y viceversa. Las tristes circunstancias que rodearon la muerte de Kane alentaron una suerte de reescritura de su drama *4.48 Psychosis* —tan pronto este vio la luz— por parte de críticos y gentes del teatro; una reescritura que apilaba sobre el texto capas y más capas de explicaciones e interpretaciones que asfixiaban su belleza y su universalidad; que lo limitaban y constreñían. Que lo concretaban.

* Nota sobre citas que contienen “versos”: En el presente capítulo cito con profusión de la obra de teatro *4.48 Psychosis*, de Sarah Kane, cuya poco convencional mezcla de poesía y drama se refleja en una característica disposición del texto que, en muchos pasajes, parece estar formado por versos. A fin de mantener en lo posible dicha disposición y, al mismo tiempo, facilitar la lectura, he empleado la pleca (|) para separar “versos” allá donde una cita que incluya dos o más esté integrada en el texto, en lugar de en bloque.

4.48 Psychosis fue la última obra que Sarah Kane escribió. La había terminado apenas unas semanas antes de su muerte. En ella nos presenta a un personaje que sufre una profunda depresión; un personaje psicótico, medicado, angustiado y con tendencias suicidas; un personaje cuya mente ha colapsado. Con la biografía de Kane en una mano y su texto en la otra, la comparación entre el personaje y su autora se nos antoja a todas luces inevitable. Andrew Dickson escribió para *The Guardian*, con motivo del estreno de una versión operística de *4.48 Psychosis*, que “la obra en sí parecía presagiar eventos con una precisión asombrosa”.¹ Así pues, la pretensión de que poco o nada hay de autobiográfico en este drama sería —si alguien osara albergar tal pretensión— poco menos que ingenua. Pero de ahí a considerar la obra como una mera “nota de suicidio” hay un trecho, y, ese trecho, ningún crítico, ningún productor, ningún director, debería haberlo recorrido. Y muchos lo hicieron,² y quisieron ver en Kane una “mártir torturada, arrastrada a poner su propia psique sobre el escenario”.³

Afortunadamente, hubo quienes no lo hicieron. O quienes desanduvieron el camino. Y también quienes expresaron abiertamente su temor a que los árboles de la biografía de Kane nos taparan el frondoso bosque de su obra. El dramaturgo David Greig —amigo de Kane y autor de la introducción a sus *Complete Plays*— escribió que sería “una pena si, por estar atentos a la mitología de la autora, nos perdiéramos la explosiva teatralidad, el lirismo, la potencia emocional, y el sombrío humor que contienen [sus] dramas”.⁴ La propia Kane había manifestado su deseo de que *4.48 Psychosis* se llevara a escena.⁵ En junio de 2000 —dieciséis meses después de su muerte— se le tributó a la dramaturga el póstumo honor de representar *4.48 Psychosis* en un teatro. Desde entonces y hasta nuestros días han sido muchas y variadas las producciones de este desgarrador drama.

4.48 Psychosis es una obra compleja. En su afán por experimentar —que se hace palpable en todas sus piezas— Kane creó un texto que rebosa poesía, ironía, humor negro y un excepcional sentido del absurdo, pero cuya puesta en escena plantea incuestionables retos que exigen al director —en palabras de Greig— “tomar decisiones escénicas radicales”.⁶ No

¹ “The play itself seemed to foreshadow events with uncanny accuracy.” Dickson, “Strange Thing”.

² “4.48 Psychosis was called Kane’s suicide note.” Dickson.

³ “Kane the tortured martyr, driven to put her own psyche on stage.” Dickson.

⁴ “it would be ... a pity if, in attending to the mythology of the author, we were to miss the explosive theatricality, the lyricism, the emotional power, and the bleak humour that is contained within the plays themselves.” Greig, introducción a *Complete Plays*, ix.

⁵ “Kane made it clear that ... she wanted [*4.48 Psychosis*] to be staged.” Dickson.

⁶ “Every one of her plays asks the director to make radical staging decisions”. Greig, xiii.

hay acotaciones, ni descripción del espacio, ni lista de personajes. No se indica acción alguna, ni el número, ni la edad, ni el sexo de los personajes. Se intuye una división en escenas, delimitadas por una serie de guiones en el centro de la página, pero las divisiones carecen de encabezado o numeración. Algunas de estas escenas solo contienen números, o siglas, o apenas unas palabras repetidas docenas de veces. Hay largos pasajes que carecen por completo de signos de puntuación. Forma y contenido se realimentan y funden en un conjunto extraño y fascinante donde las repeticiones, la fragmentación, el monólogo interior, la posición del texto en la página, la métrica, la versificación, el uso arbitrario de mayúsculas y signos, o los violentos cambios de tono contribuyen a una magistral representación del colapso mental, del delirio, de eso que Greig denomina “el paisaje interior de la psicosis suicida, un paisaje más extremo y despiadado incluso que los descritos en las cuatro obras anteriores”.⁷ El propio Greig define así la obra y las circunstancias en que fue escrita:

4.48 Psychosis es un relato desde una región de la mente que la mayoría de nosotros esperamos no visitar jamás, pero de la que muchas personas no pueden huir. Normalmente, a quienes están allí atrapados su trastorno les deja sin voz. Que la autora escribiera la obra durante una depresión, que no es un trastorno creativo sino destructivo, fue un acto de generosidad. Que la obra sea un éxito artístico es definitivamente heroico.⁸

Igual que le sucede al director que pone *4.48 Psychosis* en escena, el investigador que analiza el texto debe someterse a un proceso de toma de decisiones. Tal vez la más relevante de ellas consista en determinar quiénes son los personajes. En este estudio hemos optado por la siguiente solución al dilema: intervienen tres personajes. Hay un paciente que padece una psicosis suicida: es quien se expresa en todas las escenas —salvo en una— en las que no se indica expresamente que haya más de un personaje; es también uno de los dos personajes que intervienen en aquellas escenas que reproducen fragmentos de diálogo. Los diálogos —así lo entendemos— se caracterizan convencionalmente por el guion que abre cada nueva intervención, y en ellos toma parte un segundo personaje, al que le asignamos el papel de psiquiatra. Un tercer personaje habla en una única escena en la que se nos presenta

⁷ “The whole play describes the internal landscape of suicidal psychosis. A landscape more extreme and pitiless even than those described in the four previous plays.” Greig, xvi.

⁸ “*4.48 Psychosis* is a report from a region of the mind that most of us hope never to visit but from which many people cannot escape. Those trapped there are normally rendered voiceless by their condition. That the play was written whilst suffering from depression, which is a destructive rather than a creative condition, was an act of generosity by the author. That the play is artistically successful is positively heroic.” Greig, xvii.

—en tono científico— un informe del diagnóstico, síntomas, medicación y hospitalizaciones del paciente.

Hay indicios en el texto que permiten concluir que el paciente es una mujer.⁹ Por eso, y puesto que no hay nombre con el que referirnos a ella, la llamaremos, simplemente, Ella. Y habida cuenta de que la lengua española abunda en marcas de género sintáctico que hacen virtualmente imposible referirse a una persona sin especificar su sexo, hablaremos del psiquiatra —y esto es completamente arbitrario— en masculino. Por último, trataremos las divisiones del texto como “escenas” y les asignaremos un número —de la 1 a la 24—, a pesar de que en la obra original no se las etiqueta como tales ni se las numera.¹⁰

Dickson escribió que “*4.48 Psychosis* ha estado atrapada en las sombras de lo que le sucedió a su autora”.¹¹ Ojalá este trabajo contribuya, siquiera modestamente, a arrancarla de esas sombras y hacer que reluzca por lo que es: un drama extraordinario.

3.2. Delirio, soledad, identidad

“Lo demás es silencio”,¹² son las últimas palabras que pronuncia el príncipe Hamlet antes de morir. Y con un silencio muy largo empieza *4.48 Psychosis*. Alguien habla. Nadie responde. El mismo alguien insiste. Pregunta. Nadie responde. Se repite la pregunta. No hay respuesta. Se repite la pregunta. Silencio. Fin de la primera escena.

Hábilmente, Kane entresaca de su penúltima escena este fragmento y nos lo sirve frío, a modo de aperitivo. O, en términos menos culinarios, más dramáticos, *4.48 Psychosis* abre con un prólogo que es epílogo, en el que no sabemos quién habla y tampoco quién no habla. Una escena inicial en la que las preguntas —según la producción a la que asistamos— llegan desde allende el escenario, o bien se las hace a sí mismo un personaje que declina responderse, o bien las formulan diversos personajes. Y así, en apenas unas palabras y con la complicidad de quien dirige la obra, Kane delinea algunas de las cuestiones que aborda esta pieza teatral, llamada a introducirnos de lleno en el caótico e inaprensible universo de la psique humana. Y digo bien: de la psique *humana*, *no solo* de la psicosis. Porque su

⁹ V.g. “When I’m an old lady living on the street” (Kane, “4.48 Psychosis”, 218). (En lo sucesivo, en este capítulo, citaré esta obra como Psy).

¹⁰ En los tres primeros dramas de Kane, la autora sí señala expresamente una división en escenas numeradas. Así, *Blasted* contiene cinco escenas; *Phaedra’s love*, ocho; y *Cleansed*, veinte.

¹¹ “*4.48 Psychosis* has been trapped in the shadows of what happened to its author.” Dickson, “Strange Thing”. (Énfasis propio)

¹² Shakespeare, *Hamlet*, 210.

personaje principal es en esencia una persona afectada por los miedos, preocupaciones, tribulaciones y deseos que le son propios al ser humano. Y si, en el transcurrir de la obra, por momentos no sabemos si lo que vemos es real o imaginado, pasado o futuro, no habrá mal alguno en recordar que ni las obsesiones, ni las pesadillas, ni los *déjà-vu*, ni las ensoñaciones son patrimonio exclusivo de los psicóticos. ¿Quién no ha hablado con un amigo imaginario? ¿Quién no se ha hecho a sí mismo y de viva voz preguntas retóricas, y quién no ha pronunciado respuestas a preguntas mudas que solo se dieron en su mente? ¿Quién no recreó mentalmente una y cien veces una conversación pasada, y quién no repasó mentalmente una y cien veces una conversación futura? ¿Y quién, al fin, no tuvo esa sensación tan perturbadoramente real de haber vivido antes, mucho antes, una escena que está viviendo por primera vez?

Tal vez se hallen entre nuestros congéneres quienes no han experimentado ninguna de estas cosas. Claro está que ello no supondría un menoscabo de su condición humana. Pero permítaseme —aun a riesgo de concitar una paradoja en este contexto de cuestionamiento de nuestros cánones— que me ocupe aquí no de la excepción, sino de la *norma*: la mente humana no es —o, al menos, no es *solo*— sus momentos de *lucidez*. Esos, en el mejor de los casos, son pedacitos de una larga hebra de lana monocolor, límpidamente dispuestos uno a continuación del otro, rectos, ordenados, cada uno con su principio y su final. La mente humana es más como una gran cesta llena de estos pedazos, y también de ovillos y recortes de muchos colores, y de bufandas a medio tejer. Un revoltijo, en otras palabras, de sueños, obsesiones, anhelos, frustraciones, recuerdos, proyecciones... Quizás el problema estribe en que a veces llega un momento en nuestras vidas en el que todo el material de la cesta, toda esta lana de colores, no nos alcanza siquiera para zurcir un calcetín. Un momento, un período, acaso una eternidad, en que todos nuestros conocimientos, habilidades, principios y experiencias se revelan inútiles ante la parálisis, el terror y la angustia que nos invaden. Y esto, en mi opinión, es de lo que habla Sarah Kane en *4.48 Psychosis*.

En la obra, el personaje de Ella ha alcanzado este momento. Su grito desesperado resuena con el horror del delirio, de la soledad más absoluta, de la identidad perdida. La prisión ya no es, como en *Hamlet*, el mundo, ni Dinamarca su mazmorra. La prisión que Ella habita es su propio cuerpo, y en la mazmorra de su mente —doquiera que esta se encuentre— languidece su alma. Pronto —ya en la segunda escena— asistimos a la violenta separación entre continente y contenido de la mente humana, dos entidades acaso distinguibles solo por una mente alucinada, una mente como la de Ella: “[su] conciencia habita en un salón oscuro

junto al techo”, en una habitación llena de gente que conoce su nombre, y el suelo de este lugar se mueve “como diez mil cucarachas”.¹³ Poco después, Ella nos dice que se escabulle “como un escarabajo”.¹⁴ Estas imágenes de insectos y rostros escrutadores e inescrutables conforman una pesadilla que se repite a lo largo de la obra, y son profundamente evocadoras de un *delirium tremens*. Pero no son, ni mucho menos, las únicas llamadas a generar en la audiencia una ilusión de alucinación: más adelante veremos cómo los acusados contrastes entre luz y oscuridad, las alusiones a la guerra y la violencia, la imaginería religiosa... todo en esta pieza está destinado a transmitir la terrible sensación de estar viviendo un delirio.

¿Y qué decir de la soledad, que atraviesa como una espada cada página de la obra? Para Ella, soledad es silencio. Un silencio inevitable, atronador y ubicuo, que emana no de la *ausencia* sino de la *imposibilidad* de la comunicación. Da lo mismo que alguien hable, si nadie escucha, nadie entiende y nadie responde. “Una sinfonía para solista”, nos dice Ella.¹⁵ Así pues, si la pregunta que se formula al comienzo de la obra se pierde en el tiempo sin hallar respuesta no es porque no haya interlocutor: es porque la interlocución, en sí misma, es una entelequia. La pregunta lleva implícita una afirmación perturbadora: hay que ofrecer algo a los amigos para que te den su apoyo.¹⁶ Mercantilismo puro y duro. Dar algo solo a cambio de algo, también en el amor y en la amistad. Pero, ¿qué? ¿Y cómo responder a esta absurda pregunta? Los códigos que creíamos conocer han cambiado: vivimos en una gran Torre de Babel donde cada cual habla su propio idioma, un lugar incomprensible en el que ya no hay traductor que valga. “Ningún hablante nativo”, dice Ella.¹⁷ No lo dice porque esté en un país lejano y exótico. A finales del siglo XX, en su mundo, donde cada hogar tiene un teléfono, donde la televisión y la radio escupen incesantemente sus mensajes, donde Internet y los móviles ya son una realidad... en un mundo así, ya no hay nada que decir. En cualquier caso, ya no hay nadie a quien decírselo. Existe, quizás, “una verdad que nunca nadie pronuncia”,¹⁸ sin duda porque la verdad ya no interesa. Así, al menos, lo ve Ella. Ella, a quien “todo le fue revelado” una noche. Ella, que tampoco puede hablarle al mundo.¹⁹ La verdad, parece ser, deja sordos a muchos, y a otros los deja mudos.

¹³ “a consolidated consciousness resides in a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind whose floor shifts as ten thousand cockroaches”. Psy, 205.

¹⁴ “I scuttled like a beetle”. Psy, 206.

¹⁵ “a solo symphony”. Psy, 242.

¹⁶ “What do you offer your friends to make them so supportive?” Psy, 205, 236.

¹⁷ “No native speaker”. Psy, 222.

¹⁸ “a truth which no one ever utters”. Psy, 205.

¹⁹ “I had a night in which everything was revealed to me. How can I speak again?” Psy, 205.

Dijimos en la introducción a esta obra que 4.48 *Psychosis* carece de acotaciones. En rigor, esto no es del todo cierto. En casi cincuenta ocasiones a lo largo de la pieza, Kane da indicaciones que contienen la palabra “silencio”, en alguna de estas formas: “Silencio”, “Un silencio”, “Un largo silencio”, “Un silencio muy largo”.²⁰ Difícil es negar el asfixiante peso que ejerce sobre Ella este silencio cruel, acaso solo rasgado por el sonido de su pluma deslizándose sobre el papel: “Escribo para los muertos | los no nacidos”.²¹ Como la mujer que Ella ama, y no nació.²² Como su mujer amada, que ya murió.²³ Y Ella sigue mordiéndose la lengua con la que nunca hablará a esta mujer,²⁴ y sigue escribiendo para quien no existe, y anhelando una comunicación imposible, porque —como ella misma confiesa— fue “hecha para estar sola | para amar a los ausentes”.²⁵

Soledad y silencio, ¿acaso no pueblan las pesadillas de muchos seres humanos? La idea de la muerte ¿no es más aterradora cuando imaginamos morir solos, sin nadie que nos escuche y nadie que nos conforte? Ella sabe que al final estará sola,²⁶ pero esta certeza apenas logra atenuar la angustia de que nadie le preste su voz cuando empieza a bajar el telón. “Creía que todo estaba en silencio | hasta que se hizo el silencio”, se lamenta Ella al comienzo de la última escena.²⁷ Su discurso se vuelve urgente, apremiante, desesperado, suplicante: “Habla | Habla | Habla”.²⁸ Pero este no es un final feliz. Y, al final, “nadie habla”.²⁹

Sin embargo, mucho antes de que el personaje de Ella se desvanezca envuelto en soledad y silencio, su identidad ya se ha perdido. Ella siente una dolorosa dependencia de un Otro, un constante y perentorio afán por ser validada que se manifiesta sin ambages a lo largo de toda la obra. “Esta necesidad vital por la que [Ella] moriría | ser amada”³⁰ refleja algo mucho más profundo que la búsqueda infructuosa de un amor romántico. Porque ningún amor romántico podrá jamás llenar el vacío estructural que hay en Ella, esa herida sangrante que deja en algunas almas la falta de deseo en el Otro —padre, madre, amiga, hermano—, la insoportable constatación de que nunca más se hará realidad esa fantasía que anida en

²⁰ “(Silence)”, “(A silence)”, “(A long silence)”, “(A very long silence)”.

²¹ “I write for the dead | the unborn”. Psy, 213.

²² “I miss a woman who was never born”. Psy, 218.

²³ “In ten years time she’ll still be dead.” Psy, 218.

²⁴ “I gnaw my tongue with which to her I can never speak”. Psy, 218.

²⁵ “Built to be lonely | to love the absent”. Psy, 219.

²⁶ “it’s just | fucking | over | and I must stand alone”. Psy, 218.

²⁷ “I thought it was silent | till it went silent”. Psy, 238.

²⁸ “Speak | Speak | Speak”. Psy, 243.

²⁹ “No one speaks”. Psy, 243.

³⁰ “this vital need for which I would die | to be loved”. Psy, 242–243.

nuestro inconsciente, según la cual, en algún momento de nuestra vida, lo fuimos *todo* para un Otro. Y porque la búsqueda de un amor romántico no persigue ningún fin, sino que *es*, en sí misma, *el fin*: una perpetua manifestación de ese deseo llamado a quedar siempre insatisfecho, una más de las *patologías del vacío* —como se las llama hoy en día—, totalmente asimilable a tantas conocidas adicciones, v.g. al alcohol u otras drogas, las apuestas o las compras.

Tal y como sucede con la comunicación, lo que Ella percibe como la ausencia de un amor romántico no es sino la natural consecuencia de la imposibilidad de ser amada. Y no me refiero aquí a la manida afirmación —calculadamente ambigua y efectista— de que no se puede amar a quien no se ama a sí mismo. Nada hay de bivalente en el amor que uno siente por sí mismo: más al contrario, son infinitos, en mi opinión, los grados y matices. No: me refiero más bien a la imposibilidad de amar a alguien que ha renunciado a su cuerpo, que lo desprecia y ve como algo ajeno, que no lo habita. Alguien que, como Ella, ha establecido una disociación tan absoluta entre su mente y su cuerpo como total es la identificación entre su ser y su mente. Sobre este particular volveré en el apartado siguiente. Por ahora, baste decir que, para Ella, buscar el amor romántico no es abandonarse al ideal de que haya alguien que la complete, sino rendirse a la utopía de que haya alguien que la cree de la nada, que la afirme, la refrende y la rescate de la absoluta invisibilidad de su mente incorpórea.

Se puede especular mucho sobre si la crisis de identidad que experimenta Ella está vinculada a un rechazo visceral hacia su propio sexo biológico. Algo de ese primer monólogo suyo, deshilachado y en apariencia incoherente, apunta en ese sentido. Ella se autodenomina “hermafrodita” y, empleando un pronombre inventado e intraducible al español, se refiere a su persona en masculino y femenino simultáneamente.³¹ Más adelante, Ella se preguntará angustiada si es posible que una persona nazca en el cuerpo equivocado,³² y yo no puedo dejar de preguntarme en virtud de qué puede un cuerpo ser el “equivocado”, tal vez en virtud de su etnia, tal vez de la altura o la complexión o el color de los ojos, tal vez en virtud de alguna discapacidad física. Y sin embargo, lo admito, mi primer pensamiento se posó en esa diferencia —que algunos califican de “irreductible”— en virtud de la cual toda persona nace o bien hombre o bien mujer.

³¹ “the broken hermaphrodite who trusted herself alone”. Psy, 205.

³² “Do you think it’s possible for a person to be born in the wrong body?” Psy, 215.

Digo que se puede especular mucho sobre este particular, pero mi especulación acaba aquí. Porque lo que me ocupa en este apartado son los efectos que este sentimiento de pérdida de identidad —independientemente de sus causas— tienen sobre el ser humano, aquello que es común a todos cuantos desconocen quiénes son en realidad, a tantas personas estigmatizadas, vituperadas y vilipendiadas, a esas cuya personalidad ha sido anulada, ignorada o silenciada. Ella es una de estas personas, y no es difícil imaginar que su padre sea uno de los estigmatizadores. Los dos únicos comentarios que Ella le dedica en la obra así lo sugieren.³³ El resultado salta a la vista en cada página del drama. La vergüenza que Ella siente la ahoga;³⁴ los rostros de desconocidos que saben su nombre pueblan sus sueños;³⁵ los rostros inescrutables de médicos que la observan, la juzgan y huelen su fracaso pueblan sus recuerdos.³⁶ Hasta en cinco ocasiones a lo largo de la obra Ella grita, suplica, implora que no la miren, que aparten de ella la mirada.³⁷ La identidad hecha añicos deja tras de sí pedazos rotos de lo que Ella quiere ser, de cómo se ve, de cómo la ven los demás, de cómo los otros quieren que sea. Y al final, como Ella expresa amargamente, el ser humano cuya identidad se ha quebrado ha de enfrentarse a la incongruencia de convertirse en lo que ya es.³⁸ Pero Ella ya no puede hacerlo sola, y esa es su gran tragedia. “Encuétrame”, le pide a un Otro inexistente.³⁹ Su súplica final, antes de desvanecerse, nos conmueve: “Valídame | Mírame | Veme | Ámame”.⁴⁰

3.3. Lo psíquico y lo somático

En las jornadas llevadas a cabo bajo el título “La locura versus la razón”, dentro del seminario *Historia de la psicopatología para clínicos*, José María Álvarez esboza las diferencias que tradicionalmente han enfrentado a dos contrastadas visiones de la locura, encarnadas, ya en la Antigüedad, por Sócrates y Platón de un lado, y los médicos hipocráticos del otro. En el siglo XIX, en Alemania, estas dos corrientes comienzan a denominarse según el punto de vista adoptado por sus respectivos defensores: los *psíquicos* enfocaban la locura

³³ “fuck my father for fucking up my life for good” (Psy, 215); “What am I like? | just like my father | oh no oh no oh no” (Psy, 240).

³⁴ “Shame shame shame. | Drown in your fucking shame.” Psy, 209.

³⁵ “and they were all there | every last one of them | and they knew my name”. Psy, 206.

³⁶ “Dr This and Dr That ... Watching me, judging me, smelling the ... failure”. Psy, 209.

³⁷ “LOOK AWAY FROM ME” (Psy, 227); “Look away from me” (Psy, 228, 230); “look away from me” (Psy, 243).

³⁸ “I need to become who I already am and will bellow forever at this incongruity”. Psy, 212.

³⁹ “Find me”. Psy, 219.

⁴⁰ “Validate me | Witness me | See me | Love me”. Psy, 243.

“más desde el punto de vista psicológico —del alma, como se decía entonces—”, mientras que los *somáticos* hacen un enfoque más médico, centrado en el cuerpo.⁴¹

Desde entonces, partidarios de una y otra visión de la locura han sufrido un cierto proceso de radicalización, enrocados en un debate aparentemente insoluble o, al menos hasta la fecha, irresoluto. Ambas posturas se tensan bajo el peso abrumador de la evidencia: nada puede demostrarse, ni en uno ni en otro sentido. ¿Dónde radica la locura? ¿Es en el cerebro? No hay pruebas concluyentes de que así sea: al menos, no en todos los casos.⁴² Pero entonces, ¿dónde? ¿Puede la locura ser una enfermedad del alma? Y, si así fuera, ¿dónde está el alma? ¿Existen desórdenes de la mente sin reflejo alguno en el soporte neuroanatómico de la misma, sin lesión, sin causa orgánica?

Álvarez alude también a las consecuencias de ser partidario de una u otra visión de la locura. Quienes presumen que la enfermedad radica en el cerebro sostienen también que la persona es gobernada por su enfermedad. En consecuencia el tratamiento es esencialmente médico y centrado en la enfermedad, no en la persona. Por otro lado, quienes defienden que la causa de la locura estriba en cuestiones psíquicas, mentales o anímicas han de hallar los mecanismos para accionar sobre la persona, que es el fin que persiguen actualmente, v.g., las técnicas de la psicoterapia, a través de la palabra.⁴³

Ecos de este eterno debate en torno a las causas y el tratamiento de la locura desde los puntos de vista enfrentados de lo somático y lo psíquico resuenan por doquier en *4.48 Psychosis*. Y lo hacen en una sorprendente multiplicidad de formas. Comencemos por el final: el tratamiento. La escena 14 nos revela, con la monotonía propia de un informe, la naturaleza médica del mismo. Podríamos decir que, en el caso de Ella, han triunfado las posiciones defendidas por los somáticos, y se pone en marcha la gran maquinaria psiquiátrica llamada a combatir el mal diagnosticado —“pena patológica”— domeñando sus síntomas —“no come, no duerme, no habla, sin deseo sexual, desesperada, quiere morir” —.⁴⁴ Arranca lo que se nos antoja una alocada carrera de pruebas y errores. Aquellas, las pruebas, incluyen un colorido muestrario de antidepresivos, anticonvulsivos, sedantes, ansiolíticos, antipsicóticos y fármacos Z —v.g. sertralina, zopiclona, tioridazina, citalopram, seroxat,

⁴¹ Álvarez, “La locura versus la razón”, 50:15–51:27.

⁴² Álvarez, 51:27–56:10.

⁴³ Álvarez, 56:10–57:24.

⁴⁴ “Symptoms: Not eating, not sleeping, not speaking, no sex drive, in despair, wants to die. | Diagnosis: Pathological grief.” *Psy*, 223.

clorpromazina, venlafaxina, fluoxetina—, en dosis varias.⁴⁵ Estos, los errores, incluyen síntomas no resueltos, otros empeorados, y un fenomenal abanico de efectos secundarios no deseados. Por citar algunos: más insomnio, ansiedad severa, anorexia, alteraciones bruscas de peso, más ideas suicidas, sarpullido, paranoia, pérdida de memoria, temblores, mareo, confusión, ideas delirantes, apetito errático, incapacidad para alcanzar el orgasmo, baja presión arterial y dolores de cabeza.⁴⁶

A la vista de los datos, hay que hacer un notable esfuerzo para no olvidar que lo que hay bajo nuestra lupa es una obra de *ficción*, y no una determinada manera de entender y tratar la locura. No es mi intención enjuiciar la visión somática de la locura como enfermedad mental radicada en el cerebro, ni denostar la profesión psiquiátrica o invalidar los tratamientos farmacológicos y médicos. Pero sería también un error olvidar lo que en el teatro hay de *representación*, lo que hay de *posible* en lo verosímil y lo que en toda obra literaria hay de *biográfico* o autobiográfico. En otras palabras, tan aventurado sería presumir—sin más evidencia que el texto y la biografía de la autora— que lo que narra *4.48 Psychosis* es lo que realmente vivió Sarah Kane, como ingenuo sería creer que la experiencia vivida por el personaje Ella no la han vivido miles, si no cientos de miles de personas de carne y hueso aquejadas de una u otra forma de locura.

Así pues, me parece difícilmente eludible el cuestionar la eficacia de medicar de forma sistemática a las personas con trastornos mentales. Aunque no sirviera a ningún otro fin, dicho cuestionamiento debería contribuir al objetivo último que persigue este trabajo: enfatizar el carácter humano de la locura que se desprende de su representación en el teatro inglés contemporáneo, y que encarna—con sus luces y sus sombras— el personaje de Ella en *4.48 Psychosis*. Humano es, qué duda cabe, sentirse una cobaya cuando tu cuerpo sirve de banco de pruebas para una docena de fármacos. O experimentar ira y frustración cuando toda cura falla, cuando lo que está mal empeora y lo que está bien se estropea. Humano es querer abandonar el hospital sin un permiso médico, o rechazar cualquier tratamiento ulterior cuando ninguno de los anteriores ha funcionado. Y humano, muy humano, es querer que todo termine ya.

Pero los ecos del debate psíquico-somático no se limitan, ni mucho menos, a esa escalofriante letanía de medicamentos, dosis y efectos secundarios que Kane hace, en un

⁴⁵ “Sertraline, 50 mg.,” “Zopiclone, 7.5 mg.,” “Melleril, 50 mg.,” etc. (Psy, 223–225).

⁴⁶ “Insomnia worsened, severe anxiety, anorexia,” “increase in suicidal thoughts,” etc. (Psy, 223–225).

tono calculadamente fáctico y desapasionado, en la escena 14. Más al contrario, son muchas las referencias a la “enfermedad” y “cura” que la autora pone en boca del personaje de Ella. Y varias de ellas apuntan a una idea que, me atrevo a aventurar, es compatible con el espíritu de los psíquicos, pero que difícilmente se compadece con la visión de la locura que tienen los somáticos: la idea de que, de algún modo, en algún lugar de su mente, los locos *saben* mejor que nadie qué les puede curar o, cuando menos, qué es lo que no les va a curar. Así, vemos como Ella accede de nuevo —obviamente a regañadientes— a tratarse con fármacos. De ninguna manera lo hace porque tenga fe en un tratamiento que Ella describe como una “lobotomía química” que apaga “las funciones superiores del cerebro”.⁴⁷ Lo hace a requerimiento de su psiquiatra, porque confía en él, porque lo tiene por un amigo, porque lo ama. Lo hace porque está desesperada, y porque no sabe qué otra cosa hacer. Lo hace, en definitiva, para así, quizá, “ser un poco más capaz de vivir”.⁴⁸ Pero antes de firmar la rendición, Ella ha dejado meridianamente claro un hecho que pocos se atreverán a contestar y nadie será capaz de rebatir: “no hay droga en el mundo que pueda dar sentido a la vida”.⁴⁹

De lo que Ella habla es del vacío.⁵⁰ Ese vacío estructural y existencial al que nos referimos en nuestra disertación sobre delirio, soledad e identidad, y cuyas raíces y ramas son tan sólidas como esquivas: infancia, falta de deseo en el Otro, pecado, vergüenza, culpa... Ese vacío al que tantos seres humanos se asoman bajo las sábanas de perfectos desconocidos, o al que retan botella en mano, o del que huyen a lomos de un caballo que solo galopa por sus venas. Una forma, según Ella, de “angustia congénita” para la que los psiquiatras no tienen otra respuesta que la de “ofrecer curas químicas”.⁵¹ Pero Ella va mucho más allá, y se rebela ante el psiquiatra que juega a ser Dios y que, en su infinita sapiencia —nótese la ironía— cree conocer lo que Ella realmente necesita: un doctor, no un amigo. “Qué equivocado estás”, le espeta ella,⁵² y su motín nos trae ecos de Freud: un Freud —él sí— sabio, un Freud que ya ha entendido que hacer consciente lo inconsciente es una condición tan necesaria como insuficiente para tratar la locura, y que aboga por la cura a través de la transferencia. Y no: tampoco el psicoanalista es un amigo. Pero puede convertirse —y en ocasiones lo hace— en aquel que mira al paciente, y que lo ve. Que lo escucha y lo oye. Que lo *valida*. Aquel que pone frente al paciente un espejo, aquel por quien el paciente desea

⁴⁷ “let’s do the chemical lobotomy, let’s shut down the higher functions of my brain”. Psy, 221.

⁴⁸ “perhaps I’ll be a bit more fucking capable of living.” Psy, 221.

⁴⁹ “There’s not a drug on earth can make life meaningful.” Psy, 220.

⁵⁰ “nothing can fill this void in my heart”. Psy, 219.

⁵¹ “doctors ... offer chemical cures for congenital anguish”. Psy, 209.

⁵² “‘You don’t need a friend you need a doctor.’ ‘You are so wrong.’” Psy, 236.

sanar. Y así —en ocasiones, digo— una parte de esa inexpresable angustia se vuelve, si no tangible, al menos *pensable*. Así, lo cuantitativo infinito se vuelve cualitativo finito, enmarcable; el horror encuentra su traducción simbólica; y una parte, por pequeña que sea, de esa locura, acaba por diluirse a través del lenguaje.

De nuevo el lenguaje. Pero para Ella, la realidad es bien distinta: una en la que el lenguaje ha perdido su capacidad sanadora, y las palabras se han vuelto rutinarias, falsas, acusadoras, hirientes y carentes de sentido. La imposibilidad de la comunicación se torna lacerante en la escena 5, donde Ella describe el “fracaso”, la “desesperación”, el “pánico”, el “horror” y la “vergüenza” que la ahogan,⁵³ sometida al escrutinio cruel y burlón de un puñado de “médicos inescrutables, médicos que creerías que son putos pacientes si no te dieran pruebas de lo contrario”.⁵⁴ Tamaño quebranto de la esperada ética de la relación médico-paciente podría interpretarse como un hecho excepcional y aislado. Sin embargo, no es así, al menos si la literatura —yo así lo creo— es representación.

En su magnífico artículo sobre el estigma en la novela *The Sea* de John Banville, Marta Cerezo sitúa el origen de dicho estigma —que persigue al narrador, Max, y a su mujer Anna— precisamente en una interacción médica: el encuentro de Max y Anna con el Doctor Todd en el que este revela al matrimonio que Anna padece un cáncer terminal.⁵⁵ Los paralelismos entre estos dos encuentros, tal y como se narran en la novela de Banville y en el drama de Kane, resultan perturbadores. En la novela, dice Cerezo, la descripción del despacho del doctor “confiere a todo el espacio un aire gélido y preocupante que, en lugar de resultar acogedor para los pacientes, los ‘deslumbra’”.⁵⁶ En *4.48 Psychosis*, el lugar del encuentro es descrito por Ella como “una sala de rostros inexpresivos que observan su dolor, fijamente y sin interés, tan carentes de sentido que tiene que haber una intención perversa”.⁵⁷ En *The Sea*, a Max le parece “artificial” el comportamiento del doctor, e interpreta sus signos de vacilación como “una rutina ‘estudiada’ ... una actuación médica planeada”.⁵⁸ En la obra

⁵³ “the crippling failure”, “my desperation”, “all-consuming panic”, “I gape in horror”, “my aching shame”. Psy, 209.

⁵⁴ “Inscrutable doctors ... doctors you’d think were fucking patients if you weren’t shown proof otherwise”. Psy, 209.

⁵⁵ Cerezo, “Traces of Stigma”, 126.

⁵⁶ “give[s] the whole space an icy and troubling tone that instead of welcoming patients “dazzle[s]” them.” Cerezo, “Traces of Stigma”, 127.

⁵⁷ “A room of expressionless faces staring blankly at [her] pain, so devoid of meaning there must be evil intent.” Psy, 209.

⁵⁸ “Mr. Todd’s behavior is seen by Max as artificial. Max reads his signs of hesitancy as a ‘studied’ routine ... [a] designed medical performance.” Cerezo, “Traces of Stigma”, 127.

de Kane, Ella caracteriza a los doctores “Fulano y Mengano y Zutano que pasaba por ahí y pensó en dejarse caer un rato para cachondearse él también”⁵⁹ por sus actos mecánicos y rutinarios: “el Doctor Fulano escribe... el Doctor Mengano hace un amago de balbuceo comprensivo... todo el mundo sonrío... hace las mismas preguntas, pone palabras en mi boca”⁶⁰.

Citando de los trabajos de Richard Zaner y Rita Charon, Cerezo analiza el encuentro entre médico y paciente descrito por Banville en *The Sea* en términos de una “inversión” ética que es aplicable, punto por punto, a la experiencia que vive Ella con sus psiquiatras en *4.48 Psychosis*:

El encuentro clínico implica la confianza del paciente en el médico; para el médico, debe convertir la medicina en el locus de una ética clínica “receptiva” para consolar o incluso curar a los pacientes a través de la narrativa, es decir, “contándoles historias y escuchando las historias que cuentan”. Pero este proceso clínico recíproco también puede lograrse a través de lo que Charon llama “relatos performativos”. Los médicos deben escuchar los “cuerpos auto-expresivos” de los pacientes, y también deben dejar que sus propios “cuerpos auto-expresivos” hablen para que los pacientes sean conscientes de su preocupación y comprensión, y no solo de su experiencia clínica.⁶¹

Comprensión, no solo experiencia. Comunicación, y no solo ciencia. Empatía y afecto, amén de fármacos, diagnóstico y teorías. Para Max y Anna, en *The Sea*, “un silencio deshumanizado precede al diagnóstico fatal”.⁶² “Lo que debería haber sido un encuentro humano... se transforma en un punto de inflexión para Max y Anna..., tratados como ‘no del todo humanos’ por los médicos”.⁶³ En esta misma línea de denunciar la “pobreza afectiva” de algunos médicos se inscriben los comentarios que hace Stiker en la introducción a su obra *A History of Disability*:

⁵⁹ “Dr This and Dr That and Dr Whatsit who’s just passing and thought he’d pop in to take the piss as well.” Psy, 209.

⁶⁰ “Dr This writes ... Dr That attempts a sympathetic murmur ... everyone is smiling ... ask[s] the same questions, put[s] words in my mouth”. Psy, 209.

⁶¹ “The clinical encounter implies the patient’s reliance on the clinician; for the physician, it should turn medicine into the locus of a clinical ‘responsive ethics to comfort or even heal the patients through narrative, that is, by ‘telling them stories and listening to the stories they tell.’ But this reciprocal clinical process can also be accomplished through what Charon calls ‘performative tellings.’ Clinicians must listen to the patients’ ‘self-telling bodies’ and they must also let their own ‘self-telling bodies’ speak in order to make the patients aware of their sympathetic care, not just their medical expertise.” Cerezo, “Traces of Stigma”, 127.

⁶² “Dehumanized silence precedes the fatal diagnosis”. Cerezo, “Traces of Stigma”, 138.

⁶³ “What should have been a humane encounter ... is transformed into a turning point for both Max and Anna, ... clinically approached as ‘not quite human’”. Cerezo, “Traces of Stigma”, 128.

Cuando los padres de niños autistas acuden a psiquiatras que tienen nociones elementales de psicoanálisis y están cómodamente instalados en sus instituciones médicas, no tienen ninguna necesidad, en primera instancia, de que les tiren a la cara trocitos de discusiones teóricas. Como si estas fueran a ilustrar un marco conceptual que, además, apenas logra camuflar la ignorancia y la pobreza afectiva de estos médicos.⁶⁴

Pues bien —si se me permite una breve interferencia entre ficción y realidad— podemos estar seguros de que el psiquiatra que presta su voz a uno de los personajes de *4.48 Psychosis* nunca leyó a Stiker. O, si lo hizo, no pudo estar más en desacuerdo con él. Porque este psiquiatra en quien Ella confiaba, a quien amaba,⁶⁵ a quien se aferraba como a su última esperanza,⁶⁶ es el que, al comienzo de la obra, manifiesta implícitamente que la amistad no es sino un mercadeo de favores, aquel que etiqueta a sus pacientes como “clientes”, el mismo que, en una sola sentencia, logra encarnar con intolerable crudeza el descalabro final de la ética médica: “Odio este puto trabajo y necesito que mis amigos estén cuerdos”.⁶⁷

Para terminar esta disquisición acerca de los muchos ecos del debate psíquico-somático que reverberan en la obra, me gustaría llamar la atención sobre lo que —a mi entender— es uno de los grandes logros de Sarah Kane en *4.48 Psychosis*: la magistral caracterización de Ella como un ser cuya mente inmaterial ha sido, casi por entero, disociada de su cuerpo material. En manos de la dramaturga, el tema trasciende con mucho los límites de aquella cuestión, ya de por sí compleja, planteada al comienzo de esta sección: ¿Dónde radica la locura? No dilataré la respuesta: según Ella, es su mente la que está enferma, no su cerebro. Mera opinión, quizá, pero una que no debemos desechar sin más consideración. No, si aún creemos que los locos saben cosas de su locura que son inaprensibles para el resto de los mortales. Pero, sobre todo, porque desechar la opinión de Ella sobre su propia locura supone ignorar el desconcertante silogismo que plantea la obra; uno cuyas premisas son tan complejas e inquietantes como simple es su conclusión: Ella se sabe enferma; Ella es solo su mente, no su cuerpo; luego su enfermedad ha de radicar *necesariamente* en su mente.

⁶⁴ “When the parents of autistic children come to psychiatrists who have a smattering of psychoanalysis and are ensconced in their medical institutions, they have no need, in the first instance, to have bits and pieces of theoretical discussions thrown in their faces. As if these were to illustrate a conceptual framework that, moreover, only poorly camouflages the ignorance and affective poverty of these practitioners.” Stiker, *A History of Disability*, 2.

⁶⁵ “I trusted you, I loved you”. Psy, 209–210.

⁶⁶ “You’re my last hope.” Psy, 236.

⁶⁷ “I fucking hate this job and I need my friends to be sane.” Psy, 237.

Podría argüirse, tal vez, que Ella niega estar enferma. En efecto, lo hace.⁶⁸ Lo hace porque faltan palabras; porque el lenguaje es ambiguo, inexacto, insuficiente; lo hace ante su psiquiatra porque no hacerlo sería tanto como dar carta de naturaleza a la visión somática de su locura, según la cual es su cerebro el que está enfermo y solo los fármacos lo pueden curar. Pero no nos engañemos: más fuerte que sus reiteradas e interesadas negativas resuena en nuestros oídos su lamento, “todavía enferma”, a mitad de obra.⁶⁹ Es ahí, cuando solo su mente habla y solo su mente escucha, donde las palabras adquieren para Ella su significado pleno. Es entonces, y solo entonces, cuando Ella admite sin ambages que algo la está destruyendo: esa “enfermedad que crece en los pliegues de su mente”.⁷⁰ Y es su mente, y no otra cosa, “el tema de estos confusos fragmentos”.⁷¹ ¿Acaso podemos dudar de que Ella se sepa loca, cuando la oímos suplicar “sálvame de esta locura que me devora”?⁷² ¿O cuando, poco después, afirma que “este es el ritmo de la locura”?⁷³ Defiendo, por tanto, la validez de la primera premisa: Ella sabe que está enferma.

Pero, sin duda, es la segunda premisa del silogismo la que parece desafiar toda lógica, aquella que encarna el gran hallazgo literario de caracterizar a un ser-mente, uno que no es, ni puede ni quiere ser, cuerpo. No puedo dejar de preguntarme: ¿es esta radical disociación entre mente y cuerpo *causa* o *efecto* de la locura? Esta disociación, ¿no es, en sí misma, locura? Muy lejos está de mi alcance responder a tales preguntas. En cambio, sí está en mi mano referirme a ciertas sentencias en las que dos visiones, de nuevo enfrentadas, parecen cristalizar en el texto: de un lado, la del estamento médico, que con la “suave voz psiquiátrica de la razón” intenta convencer a Ella de que “hay una realidad objetiva en la que su cuerpo y su mente son uno”; del otro, la de Ella, cuya realidad subjetiva dictamina que ella no está —y nunca estuvo— ahí, sometida al escrutinio de los psiquiatras.⁷⁴ Dicho de otro modo: su cuerpo está, pero ella —o sea, su mente— no.

⁶⁸ V.g. cuando narra el horror del encuentro con los médicos, las comillas de ‘illness’ revelan su escepticismo: “I ... stumble over words and have nothing to say about my ‘illness’” (Psy, 209). O cuando su psiquiatra la exonera de culpa y alude a su enfermedad, ella niega la mayor: “‘It’s not your fault. You’re ill.’ ‘I don’t think so.’ ‘No?’ ‘No.’” (Psy, 212). “‘And you don’t think you’re ill?’ ‘No.’” (Psy, 217–218). “‘It’s not your fault ... it’s an illness, it’s not your fault, I know it’s not my fault. You’ve told me that so often I’m beginning to think it *is* my fault.” (Psy, 220).

⁶⁹ “still ill”. Psy, 223.

⁷⁰ “the sickness that breeds in the folds of [her] mind”. Psy, 213.

⁷¹ “my mind is the subject of these bewildered fragments.” Psy, 210.

⁷² “I beg you to save me from this madness that eats me”. Psy, 226.

⁷³ “this is the rhythm of madness”. Psy, 227.

⁷⁴ “that smooth psychiatric voice of reason which tells me there is an objective reality in which my body and mind are one. But I am not here and never have been.” Psy, 209.

Esta violenta dicotomía que Ella experimenta y que abre un abismo entre su yo-mente y su cuerpo ajeno y odioso impregna la obra entera, manifestándose en una sorprendente variedad de formas que incluyen máximas filosóficas, pasajes patéticos, delirios, metáforas y horribles imágenes de mutilación. Cuando son más suaves, los juicios que Ella emite acerca de su aspecto físico denotan una sangrante —aunque común— hostilidad hacia su cuerpo. Así, nos dice: “Estoy gorda... Mis caderas son demasiado anchas | No me gustan mis genitales”.⁷⁵ En ocasiones, el cuerpo propio aparece como algo *impropio*, un ente foráneo en cuyo interior el alma no es sino “sentido encerrado en una carcasa extraña”.⁷⁶ O bien se torna algo *externo*, como en esa maravillosa imagen en la que vemos a Ella sentada frente a su propio cuerpo: “Una mesa dos sillas y ninguna ventana | Heme aquí | y ahí, mi cuerpo”.⁷⁷ Otras veces Ella va más allá, y apunta a la imposible reconciliación de cuerpo y alma: “Cuerpo y alma nunca podrán unirse”.⁷⁸ O prefiere que cada miembro le sea amputado y cada órgano arrancado, antes que vivir si amor.⁷⁹ Y al final, cuando la “disforia” la asfixia, cuando ya nada puede sostenerla a flote, es la mente de Ella —“el frío y negro estanque de mi yo | el pozo de mi mente inmaterial”—⁸⁰ la que desea la muerte: “Estoy cansada de la vida y mi mente quiere morir”.⁸¹

3.4. Angustia y suicidio

En el apartado anterior nos referimos brevemente a lo que Kane —en boca de Ella— denomina “angustia congénita”, una “para la que los doctores no hallan cura ni se preocupan en entender”⁸², y que, pese a todo, se empeñan tozudamente en curar mediante tratamientos farmacológicos, esto es, “químicos”. No pretendo aquí obviar que el lenguaje empleado por Ella adolece de una suerte de perversión, por cuanto sugiere que todo psiquiatra administra medicamentos a sabiendas de que no funcionan, o bien comparte la creencia de que solo los fármacos curan. Dicho de otro modo, no sería descabellado inferir que Ella tiene a todos los psiquiatras por malintencionados, ignorantes, o ambas cosas a la vez. Es de creer que la realidad es bien otra, y que muchos profesionales de la psiquiatría son conscientes de que,

⁷⁵ “I am fat ... My hips are too big | I dislike my genitals”. Psy, 207.

⁷⁶ “sense interned in an alien carcass”. Psy, 214.

⁷⁷ “A table two chairs and no windows | Here am I | and there is my body”. Psy, 230.

⁷⁸ “Body and soul can never be married”. Psy, 212.

⁷⁹ “Cut out my tongue | tear out my hair | cut off my limbs | but leave me my love | I would rather have lost my legs | pulled out my teeth | gouged out my eyes | than lost my love”. Psy, 230.

⁸⁰ “the cold black pond of my self | the pit of my immaterial mind”. Psy, 213.

⁸¹ “I’m tired of life and my mind wants to die.” Psy, 211.

⁸² “Anguish for which doctors can find no cure | Nor care to understand”. Psy, 239.

en un sinnúmero de casos de enfermedad mental, cualquier fármaco proporcionará, a lo sumo, un alivio sintomático. Esto es especialmente relevante cuando lo que nos ocupa es un mal —o un bien, según se mire— que parece aquejar a millones de seres humanos y que no distingue sexos, etnias, religiones o clases sociales: la angustia.

No afirmo, claro está, que la angustia sea en sí misma una enfermedad mental. Ni una forma de locura. Solo pretendo subrayar el hecho de que la angustia es un sentimiento humano —tanto, que millones de personas lo comparten— y que cualquier caracterización del loco como un ser esencialmente angustiado es una caracterización esencialmente humana de la locura. No discuto la legitimidad del clínico a la hora de prescribir remedios que alivien los síntomas de la angustia, ni pongo en tela de juicio el derecho que asiste al paciente que hace uso de dichos fármacos. Lo que digo, parafraseando a Ella, es que no hay droga en el mundo que pueda dar sentido a la vida. Y una vida carente de sentido no es en absoluto patrimonio exclusivo del loco, y sí una de las muchas caras que adopta la angustia vital con la que los seres humanos estamos tan familiarizados.

Michel Foucault, en su *Historia de la locura en la época clásica*, afirma que “[n]osotros los modernos comenzamos a darnos cuenta de que, bajo la locura, bajo la neurosis, bajo el crimen, bajo las inadaptaciones sociales, corre una especie de experiencia común de la angustia”.⁸³ A esta angustia se refiere Álvarez en “La locura versus la razón”, al explicar los motivos que aduce Freud cuando discrepa del canon de categorías clínicas o tipos psicopatológicos que defienden sus contemporáneos. Según Freud, las psicopatologías no deben categorizarse según sus manifestaciones clínicas, sino de acuerdo a los mecanismos patogénicos que accionan esas manifestaciones. Estos mecanismos son formas inconscientes de defensa con las que algunas personas hacen frente a aquello que no pueden soportar, y constituyen un *modus vivendi*, una estructura de tipo psicológico que les garantiza un cierto equilibrio —aunque sea precario— y se erige como un mal menor frente a la angustia que les acecha más allá de sus infelicidades y neuras.⁸⁴

Pero ni es la locura la única forma inconsciente de defensa, ni mucho menos son los locos los únicos sitiados por la angustia existencial. Como Álvarez sugiere, las personas perturbadas tienen una mayor dificultad para lidiar con aquellos asuntos cotidianos que muchos otros resuelven —si se me permite el coloquialismo— sin despeinarse.⁸⁵ Tal vez las

⁸³ Foucault, *Historia de la locura*, 171.

⁸⁴ Álvarez, “La locura versus la razón”, 28:20–31:56.

⁸⁵ Álvarez, 29:40–30:53.

psicosis y las neurosis se nos antojen formas estridentes de fracaso en la gestión de estas situaciones aparentemente sencillas, pero conviene no menospreciar la extraordinaria complejidad que muchas de dichas situaciones encierran. Hablo del amor, del sexo, de las relaciones laborales, de la educación de los hijos, del miedo al dolor y a la muerte... Nuestro equilibrio siempre es precario, y los presuntamente cuerdos encontramos también una y cien formas de cerrar los ojos, para no mirar hacia abajo, para no sentir el vértigo. Para no caer.

Resulta significativo que Álvarez cite a Nietzsche cuando nos recuerda que hubo otros autores que antecedieron a Freud en la idea de los mecanismos de defensa ante lo intolerable.⁸⁶ En *Ecce homo*, Nietzsche —con la asertividad que le caracteriza— afirma:

Mi verdadera unidad de medida ha ido siendo cada vez más preguntar qué grado de verdad *soporta* un espíritu, qué dosis de verdad *se atreve* a afrontar. Ese error consistente en creer en lo ideal no constituye una ceguera, sino una *cobardía*.⁸⁷

¡Cuánta cobardía hay a veces en la cordura! Tal vez los locos sean ciegos. Quizás dejaron de creer en lo ideal, y se aferran a su tabla de naufragos, a su locura, para no ahogarse en las frías y oscuras aguas de la verdad. Los locos son el Edipo mendicante, las cuencas de sus ojos vacías y sangrantes. Pero, ¿y los cuerdos? ¿Qué somos nosotros? El Edipo regio y agosto, que confía en su poder y se mantiene fiel a un ideal, pero que, sin saberlo, engaña a todos y se engaña a sí mismo. Y, al final, ¿cuál de los dos Edipos es el ciego, y cuál el que ve? ¿Cuál el cobarde, y cuál el valiente? ¿Quién es el cuerdo, y quién el loco?

Digo que la referencia de Álvarez a Nietzsche es significativa porque, en el apartado sobre delirio, soledad e identidad, ya dijimos que la verdad ensordece y enmudece a muchas personas. La verdad nos irrita, nos incomoda, nos molesta. La verdad nos angustia. Por eso mentimos. Mentimos constantemente. Engañamos a los demás, y nos engañamos a nosotros mismos. Y me refiero, es obvio, también a los presuntamente cuerdos. Ese es nuestro mecanismo de defensa para ser capaces de soportar la verdad: que somos mortales y nuestro fin está anunciado; que no hay respuesta a las grandes preguntas de la existencia; que estamos limitados a un insignificante segmento de espacio, de tiempo, del saber; que no existe un Otro para el que lo seamos todo; que somos un producto de nuestros genes, cultura y época; marionetas en manos del azar, el infortunio o el destino, de tantas fuerzas grandiosas y absurdas que desafían nuestro control y escapan a nuestro conocimiento, y que con singular

⁸⁶ Álvarez, 32:04–32:53.

⁸⁷ Nietzsche, *Ecce homo*, 37.

maestría evocaron en sus obras Kafka, Beckett y otros geniales literatos. “Lo que más engaña, lo que más ciega” dice Álvarez “siempre es la convicción delirante, la certeza”.⁸⁸ No seré yo quien lo intente rebatir, pero me atrevo a decir que, apenas un pequeño escalón por debajo en el podio de mecanismos llamados a engañarnos y cegarnos, está la convicción sin delirio, la de los cuerdos, aquella que nos cierra los ojos no ya para que no veamos la realidad, sino para para que no veamos siquiera que una realidad *existe* más acá de nuestros ideales. La convicción cobarde del que, a fuerza de mentir, acaba creyendo sus mentiras. Así pues, no debería sorprendernos que Ella, cuyo mecanismo inconsciente de defensa es la psicosis, abomine en *4.48 Psychosis* de las mentiras de su psiquiatra.⁸⁹ Ni debería chocarnos que desenmascare con duras palabras la falsedad cobarde de quien se tiene por sensato: “Ven, razonemos juntos... pisemos la tierra por la que camina la sabiduría | Abracemos hermosas mentiras — la locura crónica de los cuerdos”.⁹⁰

Así caracteriza Kane a Ella, como un ser humano no tan distinto a la mayoría de nosotros, sus congéneres. Una persona angustiada por la soledad, la incomunicación y la certeza de la muerte; cautiva en un cuerpo extraño, víctima de sus miedos, incomprendida en un mundo incomprensible, harta de mentiras, ahogada por la vergüenza. La escena 3 nos pinta un escalofriante retrato de los estragos que la desesperanza, la culpa y la sensación de fracaso causan en su ánimo: tristeza, hastío, insatisfacción, apatía; alteraciones del sueño, del apetito, del deseo sexual; incapacidad para pensar, para escribir, para tomar decisiones, para estar sola, para estar con otros...⁹¹ Pero si algo en esta inmisericorde letanía de carencias y disfunciones nos choca, ofende y escandaliza, eso es la reiterada, casi obsesiva mención del suicidio. ¡Qué poco acostumbrados nuestros oídos al *crescendo* de pasos, cuando la muerte se aproxima! ¡Qué poco hechos nuestros ojos a su presencia! Pero para Ella, este no es el momento de mostrar recato, ni tacto, ni cortesía. Este es el momento, cuando solo su mente habla y solo su mente escucha, de decir su verdad. Y su verdad es que le gustaría matarse, que se precipita hacia su muerte, que no quiere vivir, que se ha resignado a morir

⁸⁸ Álvarez, 33:01–33:08.

⁸⁹ “it’s not losing you that hurts me, but your bare-faced fucking falsehoods that masquerade as medical notes.” Psy, 210.

⁹⁰ “Come now, let us reason together ... Tread the ground on which wisdom walks | Embrace beautiful lies — the chronic insanity of the sane”. Psy, 229.

⁹¹ “I am sad | I feel that the future is hopeless ... I am bored and dissatisfied”, etc. (Psy, 206–207).

este año.⁹² Su verdad es que el incuestionable hecho de su mortalidad la angustia tanto que ha decidido suicidarse.⁹³ Matarse, porque va a morir. Al menos poder decidir cómo y cuándo.

Pero ni tan siquiera la muerte es para Ella un deseo. Ni siquiera matarse es un acto de rebelión contra la apatía paralizante. Bien al contrario, el suicidio es para ella el triunfo final de la apatía, el clímax de un abrumador no-deseo de vivir. “No quiero morir”, nos dice al comienzo del drama.⁹⁴ Y, por si quedaba alguna duda, añade justo antes de desvanecerse al final de la obra: “no tengo ningún deseo de morir | ningún suicida lo tuvo jamás”.⁹⁵

3.5. Humor, imagería y meta-teatralidad

No debe de ser cosa fácil dar con lo que hay de cómico en la desesperanza, el suicidio o la muerte, sin caer en groserías y chanzas macabras. Pero Kane lo logra, rebuscando entre las costuras de esa siempre conflictiva interfaz entre el loco y el cuerdo, y, en este caso, entre la suicida ahogada en su no-deseo de vivir y el psiquiatra frío y pragmático. Es precisamente en los diálogos entre estos dos personajes donde la autora halla un filón de incongruencias y absurdos, cuando la inconmensurable muerte intenta hacerse hueco en conversaciones aparentemente cotidianas y triviales. Los intercambios —breves en su mayoría— entre ambos rezuman un fino humor negro que, a fuerza de no zaherir, resulta casi blanco. Porque no hay ofensa alguna en ellos, más allá de la que reciben los oídos de quienes no toleran que la muerte de nadie sea motivo de broma. Especialmente cuando quien bromea es la que se va a quitar la vida.

Ejemplos de estas incursiones humorísticas se encuentran diseminados en los encuentros entre Ella y su psiquiatra que figuran en la primera mitad de la obra. Los de la segunda mitad, así como los monólogos de Ella, sus imprecaciones a Dios, sus deprecaciones a esa mujer que Ella ama, pero que no existe, adquieren un tono mucho más sombrío. Es lógico, por otra parte: Kane mejor que nadie sabe que los temas que trata en su obra son materia trágica, pero ha sabido barnizar a sus personajes con esa pátina de comicidad que, sin ser ni mucho menos una característica de todos los seres humanos, brilla sin embargo con especial humanidad cuando se manifiesta en situaciones tan dramáticas como las que

⁹² “I would like to kill myself ... I am charging towards my death ... I do not want to live ... I have resigned myself to death this year”. Psy, 206–208.

⁹³ “I have become so depressed by the fact of my mortality that I have decided to commit suicide”. Psy, 207.

⁹⁴ “I do not want to die”. Psy, 207.

⁹⁵ “I have no desire for death | no suicide ever had”. Psy, 244.

presenta *4.48 Psychosis*. Así, por ejemplo, a la pregunta trivial de su médico “¿Has hecho algún plan?” Ella responde “Tomar una sobredosis, cortarme las venas y ahorcarme”.⁹⁶ Una involuntaria sonrisa se dibuja en los labios del lector, más aún cuando ella añade, con mordaz ironía, que un plan semejante “no puede de ningún modo interpretarse erróneamente como una llamada de auxilio”,⁹⁷ y la conversación deriva hacia las dificultades logísticas que entraña tan peculiar forma de cometer un suicidio. Qué duda cabe de que hay algo vagamente sonrojante en la presunción de que cualquier intento fallido de suicidio no es sino una estrambótica forma de reclamar atención. Pero Sarah Kane también sabe aprovechar que, del mismo modo, algo tiene de estrambótico hacerse cortes en el brazo cuando no se persigue la muerte. Ella lo hace, y su psiquiatra se toma una pequeña venganza calificando el hecho de inmaduro y propio de alguien ávido de atención.⁹⁸

No es el psiquiatra una persona completamente desprovista de humor. Él también sabe ver y revelar la incongruencia que aflora siempre que se discute la muerte en un contexto que incluye actividades vitales y cotidianas. De este modo, cuando —en la estela de algún intento previo de quitarse la vida— Ella se queja de que los fármacos no le dejan pensar ni trabajar, el doctor le espeta “Nada interfiere más con tu trabajo que el suicidio”.⁹⁹ Es obvio. Pero en la obviedad hay algo de cómico, porque hay algo absurdo en mezclar las cosas que son propias de la vida con aquellas que son propias de la muerte. En la misma escena, Kane nos regala otra poderosa imagen de este absurdo, una que destila amargura, pero con la que no sería inimaginable tropezar en un concurso de chistes (si bien, en boca de Ella, difícilmente nos hará reír): “Soñé que iba al médico y me daba ocho minutos de vida. Llevaba media hora sentada en la puta sala de espera”.¹⁰⁰ Y siguiendo con el absurdo, ¿qué decir de ese comentario de Ella, ya hacia el final de la obra, en el que vuelve a hacer sangre con su propia muerte? “Nunca antes me he suicidado, así es que no busquéis precedentes”.¹⁰¹

El humor de Kane, negro y amargo como el café que devuelve a Ella al horror de aquel lejano encuentro con los “médicos inescrutables”, se cuele, como hemos visto, por los resquicios de los breves y naturalistas diálogos de *4.48 Psychosis*. Por su parte, el lenguaje poético, ni menos negro ni menos amargo, se adueña de casi todo lo demás, transformando

⁹⁶ “‘Have you made any plans?’ ‘Take an overdose, slash my wrists then hang myself.’” Psy, 210.

⁹⁷ “‘It couldn’t possibly be misconstrued as a cry for help.’” Psy, 210.

⁹⁸ “‘That’s a very immature, attention seeking thing to do.’” Psy, 216.

⁹⁹ “‘Nothing will interfere with your work like suicide.’” Psy, 221.

¹⁰⁰ “‘I dreamt I went to the doctor’s and she gave me eight minutes to live. I’d been sitting in the fucking waiting room half an hour.’” Psy, 221.

¹⁰¹ “‘I’ve not killed myself before so don’t look for precedents’”. Psy, 241.

cada monólogo en un poema llamado a evocar, conmover y sacudir. La vocación de estilo que la autora vuelca en cada línea es manifiesta en el ritmo, en los sonidos, en metáforas que desencadenan extrañas asociaciones, en las inquietantes imágenes que recorren la obra, en repeticiones y paralelismos sin fin que reverberan como letanías, en un vocabulario escogido con esmero que recrea silencio, delirio, soledad, violencia, miedo, muerte, putrefacción. Kane sacrifica una parte de la tan traída y llevada verosimilitud para abrirnos de par en par las puertas de la psique humana. Tal vez nos cueste más trabajo *creer* que alguien piense como Ella piensa, pero la pericia de Kane nos acerca de tal modo a los pensamientos de su personaje que a veces pareciera que somos nosotros quienes los pensamos, que vemos lo que Ella ve, que sentimos lo que Ella siente.

Entre las imágenes que vertebran la pieza destaca el manto de cucarachas, del que ya nos hicimos eco en el apartado sobre el delirio.¹⁰² Otra vívida imagen que también se repite a lo largo de la obra, y que parece preceder a las alucinaciones que Ella sufre, es la escotilla que se abre dejando paso a la luz.¹⁰³ Luz y oscuridad son dos conceptos que impregnan todo el texto, delineando marcados contrastes y estableciendo asociaciones perturbadoras: en efecto, la luz no aparece en la obra como símbolo de entendimiento o razón, sino como preludio de la locura, o incluso como la locura misma. “Recuerda la luz y cree en la luz”, se repite Ella incesantemente.¹⁰⁴ Pero también es luz el rayo que desgarrar su mente.¹⁰⁵ Y la que alumbrar su pérdida, el gran amor que nunca existió, y sin el cual su vida carece de sentido.¹⁰⁶ La luz es “un instante de claridad antes de la noche eterna”,¹⁰⁷ y, lejos de ser sanadora, es el fruto maldito de la desesperación y de la angustia, una luz cegadora cuya contemplación conduce irremediabilmente a la oscuridad:

Contemplad la luz de la desesperación
el fulgor de la angustia
y seréis conducidos a la oscuridad¹⁰⁸

La oscuridad es el fin al que todos nos encaminamos. Es la muerte, y tras ella, la nada. La oscuridad reinará cuando caiga el telón, y el telón caerá para Ella y para todos cuantos Ella amó, y también para cuantos no llegó a amar, porque no existieron. “Nada es

¹⁰² “ten thousand cockroaches” (Psy, 205); “a blanket of roaches” (Psy, 227, 228).

¹⁰³ “Hatch opens | Stark light”. Psy, 225, 230, 239, 240.

¹⁰⁴ “Remember the light and believe the light”. Psy, 206, 228, 229.

¹⁰⁵ “my mind is torn by lightning”. Psy, 239.

¹⁰⁶ “there’s no meaning to life in the light of my loss”. Psy, 219.

¹⁰⁷ “An instant of clarity before eternal night”. Psy, 206.

¹⁰⁸ “Behold the light of despair | the glare of anguish | and ye shall be driven to darkness”. Psy, 228.

para siempre | excepto la Nada”,¹⁰⁹ “lo único que permanece es la destrucción | todos vamos a desaparecer”,¹¹⁰ y en esta certeza —en la conciencia de nuestra finitud— radica una de las grandes tragedias del ser humano.¹¹¹ Pero no solo tras la muerte hay oscuridad: también en vida. Las imágenes que Kane nos regala vibran con claroscuros que evocan dos polos opuestos, estados de ánimo irreconciliables, quizás una suerte de trastorno bipolar que contrapone depresión a delirio. “Todo lo que conozco es nieve y negra desesperación”,¹¹² nos dice Ella. Negra es la fría laguna de su alma,¹¹³ negro su deseo,¹¹⁴ negras y profundas las aguas en las que se hunde su mente,¹¹⁵ negra y blanca la vieja y eterna película de sus disyuntivas.¹¹⁶ Y justo antes de desvanecerse, Ella nos brinda sus dos polos fundidos en un oxímoron final, y vemos cómo cae la “nieve negra”.¹¹⁷ O tal vez no. Tal vez, sencillamente, un espeso manto de negrura lo haya cubierto todo, y ya solo quede desesperación.

La desesperación impulsa a Ella al suicidio.¹¹⁸ Ya vimos en la sección anterior el peso que tiene en la obra la idea obsesiva de quitarse la vida, no como manifestación de un deseo de morir, sino como única salida posible a la intolerable ausencia de deseo de vivir. Suicidio es morir, pero ¿muere la angustia cuando uno muere? El miedo a que no sea así, dice Ella, es lo que la mantiene alejada de las vías del tren.¹¹⁹ Huelga recordar que es ese mismo miedo —a que exista algo después de la muerte, algo incluso peor que los horrores que experimentamos en vida— el que forja la duda hamletiana:

¿Quién aguantaría cargas, gruñendo y sudando bajo una vida fatigosa, si no temiera algo después de la muerte, el país sin descubrir, de cuyos confines no vuelve ningún viajero, que desconcierta la voluntad, y nos hace soportar los males que tenemos mejor que volar a otros de que no sabemos? Así, la conciencia nos hace cobardes a todos.¹²⁰

Así pues, no sorprende que Ella exprese con característica crudeza su deseo de que todo acabe con el suicidio: “Por Dios, solo espero que la muerte sea el puto final”.¹²¹ Y si

¹⁰⁹ “Nothing’s forever | (but Nothing)”. Psy, 231.

¹¹⁰ “the only thing that’s permanent is destruction | we’re all going to disappear”. Psy, 241.

¹¹¹ En esta misma línea de enfatizar la inevitabilidad del fin se expresa Ella cuando repite “it shall come to pass ... All this shall come to pass” (Psy, 228).

¹¹² “All I know | is snow | and black despair”. Psy, 241.

¹¹³ “the cold black pond of my self”. Psy, 213.

¹¹⁴ “now I know there is something blacker than desire”. Psy, 226.

¹¹⁵ “still black water | as deep as forever”. Psy, 239.

¹¹⁶ “a black and white film of yes or no yes or no yes or no”. Psy, 240.

¹¹⁷ “Black snow falls”. Psy, 244.

¹¹⁸ “Despair propels me to suicide”. Psy, 239.

¹¹⁹ “It’s fear that keeps me away from the train tracks.” Psy, 211.

¹²⁰ Shakespeare, *Hamlet*, 110.

¹²¹ “I just hope to God that death is the fucking end.” Psy, 211.

nos sorprende, tal vez sea por su irónica deprecación, porque ¿quién sino Dios —si en verdad existe— sería responsable de que hubiera vida después de la muerte? Pero no nos llevemos a engaño: en boca de Ella, esta invocación a la divinidad no es, ni mucho menos, una mera coletilla del lenguaje. El texto de *4.48 Psychosis* está atravesado por referencias religiosas, y son numerosas las menciones a Dios y al infierno, al pecado y a Cristo. Dos escenas en particular, la 17 y la 21, llaman poderosamente la atención. En la primera, el monólogo de Ella adquiere un marcado tono bíblico, casi mesiánico, tejido con especial maestría por Kane con expresiones propias de las sagradas escrituras,¹²² imágenes de guerra y asedio,¹²³ y arengas a las masas de discípulos ávidos de conocimiento.¹²⁴ Pero lo que me interesa aquí es el revelador vínculo que Ella establece entre religión y cordura. O, dicho de otro modo, la perturbadora visión que Kane nos ofrece, según la cual la locura es una forma de apostasía de la razón. Hablando en nombre de los locos, Ella nos dice:

Somos anatema
los parias de la razón
...
Somos los abyectos
que deponemos a nuestros líderes
y quemamos incienso a Baal¹²⁵

Y poco después, en la escena 21, en un monólogo que esta vez parece dirigido a su psiquiatra, Ella profundiza en esta idea, otorgando al médico un estatus de divinidad, y viéndose a sí misma como una conversa:

Vine a ti con la esperanza de ser sanada.

Tú eres mi doctor, mi salvador, mi juez omnipotente, mi sacerdote, mi dios, el cirujano de mi alma.

Y yo soy tu prosélita hacia la cordura.¹²⁶

¹²² Me refiero aquí a términos como “anathema”, “stricken” o “shall” (Psy, 228), más comunes en textos religiosos que en el lenguaje cotidiano.

¹²³ V.g. explosiones, asedio y los tejados desde los que se gritan los nombres de los ofensores, y que traen ecos de francotiradores: “If there is blasting | (there shall be blasting) | the names of the offenders shall be shouted from the rooftops ... this infernal state of siege” (Psy, 228).

¹²⁴ V.g.: “Gird yourselves ... Behold the light ... Fear God ... Remember the light” (Psy, 228).

¹²⁵ “We are anathema | the pariahs of reason ... We are the abjects | who depose our leaders | and burn incense unto Baal” Psy, 228–229.

¹²⁶ “I came to you hoping to be healed. | You are my doctor, my saviour, my omnipotent judge, my priest, my god, the surgeon of my soul. | And I am your proselyte to sanity.” Psy, 233.

Para cerrar este apartado me gustaría referirme a ese poso de meta-teatralidad que descubrimos en *4.48 Psychosis*. No es solo, claro está, ese eco de la duda hamletiana que resuena en el miedo de Ella a que la muerte encierre mayor dolor y pesar que la vida. Ni tampoco esa imagen de Ella, que tanto nos recuerda a Ofelia, cantando sin esperanza al borde del suicidio, ya al final de ese triste y repugnante cuento que es la vida. Pero es que, además, Ella se confiesa escritora, “la última de una larga estirpe de cleptómanos literarios”,¹²⁷ alguien para quien una palabra en una página es suficiente para que haya drama.¹²⁸ No me interesa aquí si estas afirmaciones revelan algo del carácter autobiográfico de la obra. Lo que pretendo destacar es que *4.48 Psychosis* es una pieza teatral escrita con el arte dramático en mente. Eso explica los verbos que se repiten hasta la saciedad, como un mantra, en la escena 19: “destellear, parpadear, cortar, quemar, exprimir, presionar, puntear, golpear, flotar”.¹²⁹ La lista es una versión ligeramente modificada de las conocidas como “ocho acciones básicas” del esfuerzo, fruto del análisis del movimiento de Rudolf von Laban, cuyas teorías —que nacieron con una clara vocación de mejorar el aprendizaje de la danza— han sido empleadas frecuentemente por gentes del teatro.¹³⁰ ¿Y qué decir, por último, de esa inquietante frase final que pone el colofón a la obra? “Por favor, abrid el telón”, nos dice Ella.¹³¹ “Abrid el telón”, no “cerrad el telón”. Como si la ilusión del espectáculo estuviera a punto de empezar, y todo lo que acabamos de presenciar fuera otra cosa: la verdad, la realidad. La vida misma.

¹²⁷ “Last in a long line of literary kleptomaniacs”. Psy, 213.

¹²⁸ “Just a word on a page and there is the drama”. Psy, 213.

¹²⁹ “flash, flicker, slash, burn, wring, press, dab, punch, float”. Psy, 231–232.

¹³⁰ Las ocho acciones básicas de Laban, aunque aparecen con variantes en diferentes textos, serían esencialmente: flick, slash, glide, wring, press, dab, punch, float.

¹³¹ “please open the curtains”. Psy, 245.

4. Todos tenemos nuestras flaquezas: *Home*, de David Storey

4.1. Introducción

Corre el año 1970. Sarah Kane aún no ha nacido, y David Storey da los últimos retoques a su obra *Home*, que, a diferencia de *4.48 Psychosis*, sitúa al lector en un espacio bien definido. El decorado no es del todo naturalista: el escenario está vacío, a excepción de una mesa y dos sillas de hierro.¹ En el curso de la obra, a través de “didascalias implícitas”² en los diálogos de los personajes, descubriremos que también hay un pequeño jardín, y algunas flores. Rosas. O margaritas. Quizás tulipanes.³ También descubriremos que, allende el escenario visible, se levanta un muro. Uno que delimita los terrenos de una institución mental. Uno que encierra locos en su interior. Estamos en un manicomio, aunque la mera mención de la palabra parezca incomodar nuestras conciencias, acaso sensibilizadas por dos tendencias que informan la época en que vivimos: una creciente adhesión a la causa de los derechos humanos, y una suerte de embelesamiento por lo políticamente correcto.

Corre, como decimos, el año 1970, y los manicomios de Inglaterra y gran parte de Europa parecen tener los días contados. En algunos países, como España, varios de estos

¹ Nota general sobre elipsis y puntos suspensivos: En la obra “Home” de David Storey, citada con profusión en este capítulo, abundan los puntos suspensivos como indicadores de pausas, insinuaciones, dudas o vacilaciones en el discurso. Por ello, y a fin de evitar confusiones, a lo largo de todo el capítulo indicaré las elipsis en las citas de esta obra con puntos suspensivos entre corchetes, y reproduciré —allá donde estime necesario— sin corchetes los puntos suspensivos en el original, adaptados a las normas de la Real Academia Española, esto es, sin espacio entre los puntos suspensivos y la palabra que los precede. Lo anterior se aplica tanto a las traducciones en el cuerpo del texto como al texto original de las citas que aparece en las notas al pie.

² “*The stage is bare but for a round metalwork table [...] and two metalwork chairs.*” Storey, “Home”, 113. (En lo sucesivo, en este capítulo, citaré esta obra como Hom).

³ Me refiero a aquello que se puede inferir acerca de la escenografía, el atrezzo, las acciones de los personajes, etc., que no se dice explícitamente en forma de acotación, sino que está implícito en los diálogos o en los soliloquios. El término tiene también sus detractores: ver, por ejemplo, García Barrientos, “Acotación y didascalia”.

³ “‘Only bit of garden with any flowers. Half a dozen daisies...’ ‘Tulips...’ ‘Roses...’” Hom, 143.

centros tardarán décadas en cerrar,⁴ pero en el seno de la moderna sociedad europea existía ya una corriente crítica que no solo cuestionaba la eficacia de estas instituciones,⁵ sino que consideraba que en ellas “se vulneraban los derechos más básicos de las personas con problemas de salud mental”.⁶ A lo largo de la década esta corriente crítica se haría caudalosa en Inglaterra, alimentada por varios escándalos en torno a malos tratos en manicomios, y por las desgarradoras experiencias que narraban los propios internos.⁷ Tal vez —¿por qué no imaginar que así fue?— contribuyera a este ambiente de cuestionamiento el éxito cosechado en 1962 por la novela de Ken Kesey *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* (*Alguien voló sobre el nido del cuco*), adaptada después al cine y al teatro. Sin duda la película homónima, estrenada en 1975 y ganadora de un sinfín de premios cinematográficos,⁸ sacudió la conciencia de millones de espectadores, cuyos ojos se abrieron atónitos ante los abusos y horrores de que eran objeto los locos que poblaban la trama. De nuevo, el arte como representación: un aldabonazo que hizo reflexionar a muchos sobre cuánto de real tienen las obras de ficción.

Así pues, la desinstitucionalización se ha puesto en marcha, y el tiempo demostrará que se trata de un fenómeno imparable. Pero cuando se escribe *Home*, el proceso apenas ha dado sus primeros pasos, y los manicomios están llenos —literalmente llenos— de locos. O mejor dicho: de personas. Storey pudo, quizás, haber hecho sangre con el carácter inhumano de esta forma de internamiento, pero en lugar de eso se esmeró con maestría en resaltar el carácter extraordinariamente humano de los internos. Antes que él, la historia de Europa se había encargado de despejar el panorama en relación al “gran encierro” al que se refiere Foucault.⁹ La “desacralización” que empezó en el siglo XVIII vació hace ya tiempo estos lugares de internamiento de blasfemos, brujos, sacrílegos y profanadores. Las leyes penales se han suavizado, y ya no condenan al encierro a mendigos o sodomitas. Los ajusticiamientos

⁴ “30 años de la Reforma Psiquiátrica”, 5.

⁵ V.g.: “Clinically, developments in medical treatment demonstrated that people with severe mental illness could be treated and that institutionalisation itself was iatrogenic (ie the treatment itself caused harm), resulting in the subsequent growth in outpatient treatment.” (“Case Study 1: Deinstitutionalisation”, 5)

⁶ “30 años de la Reforma Psiquiátrica”, 4.

⁷ “Case Study 1: Deinstitutionalisation”, 5.

⁸ Ver *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*. La película producida por Michael Douglas y Saul Zaentz, dirigida por Miloš Forman, interpretada por Jack Nicholson y Louise Fletcher, y con guión de Lawrence Hauben y Bo Goldman, se convirtió en el segundo largometraje de la historia en recibir un Óscar de la Academia a mejor película, mejor dirección, mejor actor, mejor actriz y mejor guión adaptado. Resulta significativo que la siguiente película que logró estos cinco premios, considerados los más importantes, fuera *El Silencio de los Corderos* (1991), otra adaptación al cine de una novela que gira en torno a la locura, y que convirtió en legendarios a los dos psicópatas y asesinos en serie que la protagonizan: Hannibal Lecter y el apodado “Buffalo Bill”.

⁹ Foucault, *Historia de la locura*, 75–125.

han cesado, las cárceles y las instituciones mentales se han separado y especializado, y muchos crímenes y pecados han perdido su categoría para pasar a ser, en el peor de los casos, meras faltas o desórdenes públicos. Los manicomios, en definitiva, ya son solo para los tenidos por “locos”, y las manifestaciones de esa supuesta locura ya no son tantas ni tan variadas como antaño. Y, pese a todo, se estima en cien mil personas la población interna en manicomios del Reino Unido cuando comienza la desinstitucionalización,¹⁰ es decir, uno de cada quinientos británicos, aproximadamente.¹¹

Harry, Jack, Kathleen y Marjorie son cuatro de estos internos, reunidos un día cualquiera y por azar en un apacible jardín. A simple vista, nada delata su presunta locura. Su conversación es afable y aparentemente banal: algunos recuerdos, anécdotas pasadas, cotilleos varios, las noticias de la prensa, lloverá o no... No hay monólogos, soliloquios ni largos parlamentos: los diálogos son ágiles, incluso vivaces, y las preguntas y respuestas, los comentarios y bromas, las risas y muletillas, se siguen unas a otros en dinámica y colorida sucesión. La acción que vemos sobre la escena es lenta y contenida, sin prisas ni aspavientos: los personajes entran y salen de ella despreocupadamente; se pasean, se sientan y levantan, ceden la silla, se quitan el sombrero o un zapato, se ajustan los guantes, miran la hora, miran al cielo, miran a lo lejos...

Miran a lo lejos. Y ahí precisamente —en esa mirada perdida, esa mirada al vacío— radica el gran hallazgo de *Home*. La obra nos descubre una locura en bata y zapatillas, una locura sosegada —tal vez cuerda— que ha hallado su hogar dentro de los altos muros que circundan el manicomio, en un jardín tranquilo, con algunas flores. Un lugar sereno como un convento; seguro como un castillo; en paz, como un cementerio. Unos cuantos locos ríen, lloran y se tienden la mano, sin estridencias. Desde donde están, no alcanzan a ver lo que hay más allá del jardín. Mejor así: que sea la nostalgia su único castigo, el mismo que sufren millones de personas. Una institución arcaica, inhumana y en vías de desaparición les provee —paradójicamente— de la última gran defensa frente a una realidad insoportable. Más allá del muro, el que fuera hogar de nuestros personajes ya solo es historia, un dulce y vago recuerdo. El flamante imperio británico se ha transformado en una pequeña isla, aún sangrante con las heridas de una guerra cruel. La industrialización avanza, dejando despojos humanos a su paso. El capitalismo salvaje muestra sus colmillos. La naturaleza entera cabe

¹⁰ “Case Study 1: Deinstitutionalisation”, 5.

¹¹ La población británica en 1970 se estima en 55,63 millones. Fuente: Office for National Statistics.

en un bodegón; el mar, en una postal. El amor dio paso al hastío y los hijos volaron del nido. Parafraseando a Ella, la psicótica de *4.48 Psychosis*, no es este un mundo en el que nadie desee vivir.¹² Así pues, de este lado del muro, algo parecido a un hogar. Del otro, soledad, identidad perdida. La nada. Miremos a lo lejos como nuestros personajes, porque solo descifrando el vacío al que ellos se asoman podremos, quizá, entender sus motivaciones y metas. Sentir su urgencia.

4.2. Institucionalización

Sin conflicto no hay drama. Teóricos, dramaturgos, y maestros de actores de la talla de Strindberg, Stanislavski, Shaw, Brecht, Layton o Sartre entienden el conflicto como el núcleo principal del teatro, y basan en él sus sistemas.¹³ Pues bien: *Home* es, a mi entender, un drama de excepcional calidad; sin embargo, el conflicto que esconde parece eludir nuestro análisis. En su *Manual de teoría y práctica teatral*, José Luis Alonso de Santos describe ciertos tipos de conflicto que nos brinda el género literario dramático, a saber: interno, por la relación, de situación, social y sobrenatural.¹⁴ Creo que es razonable descartar para *Home* un conflicto sobrenatural (es decir, el que se da entre el protagonista y una fuerza no humana, como en muchas tragedias griegas) o uno de situación (o sea, “heredado” del pasado de los protagonistas, como en *Tres Hermanas* de Chéjov).¹⁵ Más difícil resulta ponderar cuánto hay de interno, relacional y social en el conflicto que angustia a los personajes de *Home*.

En *Hamlet* —¡siempre *Hamlet!*— son aparentes estos tres modos. Es significativo que Alonso de Santos utilice el “ser o no ser” hamletiano para ejemplificar la manifestación de un conflicto interno que —añade— suele exponerse típicamente mediante el recurso dramático del monólogo.¹⁶ Una de las acepciones del término “conflicto” que ofrece la Real Academia Española reza así: “Coexistencia de tendencias contradictorias en el individuo, capaces de generar angustia y trastornos neuróticos”.¹⁷ La definición parece haber sido escrita con el príncipe danés en mente, pero su aplicación a los personajes de *Home* es notablemente más problemática. Huelga decir que el uso de soliloquios y monólogos no se compadece con el estilo realista que Storey confiere a su obra, y menos aún con el

¹² “This is not a world in which I wish to live.” Kane, “4.48 Psychosis”, 210.

¹³ Alonso de Santos, “Teoría y práctica teatral”, 65–66.

¹⁴ Alonso de Santos, 75–79.

¹⁵ Alonso de Santos, 77–78.

¹⁶ Alonso de Santos, 75.

¹⁷ *Diccionario de la lengua española* en línea, s.v. “conflicto,” Real Academia Española, 2018, <https://dle.rae.es/?id=AGHyxGk>.

naturalismo que engalana sus diálogos. Pero el dramaturgo parece, además, haber renunciado a cuantas otras formas hubieran podido transmitir al lector la coexistencia de dichas tendencias contradictorias en el ánimo de sus personajes. Es cierto que ninguno de ellos se jacta de los actos que motivan su internamiento, y podría incluso afirmarse que algunos de entre ellos sienten vergüenza cuando se airean sin pudor sus debilidades. Sin duda no es grato ser objeto de escarnio, ni es fácil lidiar con las chanzas ajenas. Pero nuestros personajes hacen gala de una cierta mesura en sus ataques y un cierto señorío en sus respuestas; una nobleza de carácter que torna en intrascendente cada pequeño rifirrafe, y en tibias las mofas y burlas de un lado, y el rubor y la culpa del otro. No es el conflicto interno algo que podamos descartar alegremente en *Home*, pero tampoco aparece ante nuestros ojos como el núcleo principal de este drama.

En parte, nuestro análisis sobre la tibieza del conflicto interno en *Home* da cuenta de la aún más notable ausencia de conflicto por la relación. Porque, para que haya tal, es necesario que se enfrenten las metas mutuamente excluyentes de protagonista y antagonista. Es decir, tiene que haber un antagonista, alguien que sea dueño de una situación establecida que el protagonista desea modificar.¹⁸ Pero ¿quién asume este papel antagonista en *Home*? ¿Quién es objeto de deseo, quién oponente, quién enemigo? ¿Quién mata o roba, o mancilla el honor o traiciona, o impide la felicidad de otro? Nadie. Nadie en *Home* es antagonista. Ningún personaje se interpone entre otro personaje y sus metas. En *Hamlet* tenemos al rey Claudio, astuto y regio, fratricida y regicida, manipulador y resolutivo, firme entre Hamlet y su madre, entre el príncipe y su trono, entre el hijo y su sed de venganza. En *One Flew Over the Cuckoo's Nest* contábamos con el inestimable antagonismo de la enfermera Ratched, tiránica, vengativa, premiando y castigando cual si fuera Dios. Incluso *4.48 Psychosis* nos ofrece una suerte de antagonista en el personaje del psiquiatra, mentiroso y perfectamente incapaz de empatía con sus pacientes pero impagable como adalid de la causa farmacológica. No así en *Home*, carente de Claudios y enfermeras Ratched. Y solo un talento singular como el que adorna a David Storey podría concebir tan jugosa galería de personajes protagonistas sin rastro de antagonistas, y lograr un drama tan bello.

Nos queda, pues, el conflicto social, la lucha de la persona contra una estructura social, política o económica existente.¹⁹ También en este tipo de conflicto juega un papel

¹⁸ Alonso de Santos, 69, 76.

¹⁹ Alonso de Santos, 78.

primordial el antagonista, cuando existe. Es decir, en un drama social es común que alguien —un personaje— represente dicha estructura social, política o económica, alguien que encarne los males o bondades del sistema que se interpone entre el protagonista y sus metas. En *Hamlet*, las cuitas del príncipe con el rey no son solo una cuestión personal, por cuanto Claudio simboliza el estado: la lucha de Hamlet es también contra el poder, contra la corrupción de un sistema en el que quien administra justicia es el mismo traidor asesino que se ha valido de sus malas artes para coronarse rey. Tampoco la enfermera Ratched o el psiquiatra de *4.48 Psychosis* son solo personas: son también signos de un sistema injusto y asimétrico que entroniza a los profesionales de la medicina al tiempo que desoye a los locos, cercenando sus derechos cuando lo juzga menester. El personaje de Ella atiborrado de pastillas o el de McMurphy lobotomizado²⁰ no son, en rigor, las víctimas de una *vendetta* personal ni de la mala praxis de unos profesionales ignorantes o malintencionados, sino los paganos del sistema que diseña, consiente, alienta y finanza este tipo de abusos, y luego mira para otro lado. Y en ese sistema, conviene no olvidarlo, estamos todos.

Pero volvamos a *Home*. Regresemos al jardín por el que se pasean Harry, Jack, Kathleen, Marjorie y el lobotomizado Alfred. No hay más personajes en la obra. Ningún psiquiatra sale a escena. Ni médicos, ni celadores, ni personal sanitario ni profesionales de la enfermería. Claro está que su existencia no se cuestiona; más al contrario, es tan palpable como el trozo extirpado del cerebro de Alfred. Y sin embargo —o precisamente por ello, por su impacto en la vida de los protagonistas de *Home*— su ausencia del escenario es clamorosa. A todas estas personas ausentes —encargadas de ejecutar las funciones que la sociedad en su conjunto ha encomendado a la institución del manicomio— se refieren colectivamente los personajes de *Home* como “ellos”. En un buen día —si se me permite un tono más informal— tal vez esos “ellos” accedan a que un interno salga, o a que otro pinte en las paredes.²¹ En un día cualquiera, “ellos” se ocuparán de que los internos no escapen, de que no se ahorquen, y de que no estrangulen a otros internos.²² Ahora bien: la realidad es tozuda,

²⁰ R.P. McMurphy es el personaje protagonista de la novela *One Flew Over the Cuckoo's Nest* y de la película homónima. Al comienzo de la historia es trasladado de la cárcel a un manicomio para un examen psiquiátrico. Pese a que existen muchas dudas sobre si realmente padece alguna enfermedad mental, en el transcurso de la historia se le somete a terapia por electrochoque y se le practica una lobotomía.

²¹ “Hear you were asking if *they*’d let you out.” (Hom, 146); “Let you paint on the walls, *they* did.” (Hom, 137). (Énfasis propio)

²² “[*They*] [d]on’t want me to escape. [...] Thought I’d hang myself, didn’t *they*?” (Hom, 137); “Who *they* think I’m going to strangle?” (Hom, 155). (Énfasis propio)

y la ficción, como ya sabemos, representación. Y en los manicomios de los sesenta y los setenta había también muchos días malos. Y algunos muy malos.

Así pues, en cada pasaje de *Home* se cierne una velada amenaza. Como una enorme ave rapaz que sobrevuela cada escena y escudriña cada movimiento, este colectivo — abstracto, desindividualizado y al que nadie da voz en escena— proyecta su tenebrosa sombra sobre cada uno de los personajes de la obra. Y su poder, hemos de creer, no es poco. Porque tienen la potestad de confiscar tus zapatos, tus cordones, tu cinturón, tus cerillas, e incluso las sillas del jardín.²³ Porque pueden encerrarte y retenerte “ahí arriba”, como dice Marjorie, sin duda refiriéndose a la habitación acolchada en la que, con tétrica ironía, afirma que “puedes estar tumbado durante horas”.²⁴ Pero, sobre todo, porque “ellos” pueden, si así lo quieren, trepanar tu cráneo para extraer algún pedazo más o menos voluminoso de tu cerebro.²⁵ Y eso, para qué negarlo, es un poder considerable.

Vemos, por tanto, que la institución está representada por un puñado de personas que, pese a no tener rostro ni voz en la obra, encarnan todo un sistema avalado por la sociedad de aquella época: uno basado en encerrar y contener a los locos; rico en medidas coercitivas, confiscatorias y punitivas, incluyendo el aislamiento de los internos; presto a aplicar terapias brutales, de dudosa o nula eficacia y potencial o totalmente irreversibles, como la lobotomía o el electrochoque. Y, sin embargo, de tan funesta institución solo se nos muestra un apacible jardín, con sus muebles y sus flores. Sabemos por los diálogos que hay internos que se pasean arriba y abajo todo el día, sin dirigirse jamás a nadie,²⁶ pero Storey nos presenta unos personajes que interaccionan entre sí con naturalidad, y que hablan hasta por los codos. Se nos dice que en ese lugar reina la melancolía,²⁷ y nosotros somos testigos de conversaciones, bromas y pullas sin fin. Sospechamos que Harry intentó huir cuando le denegaron un permiso de salida,²⁸ y que Marjorie ya conoce el confort de la habitación acolchada, y pese a todo percibimos en los protagonistas un tono de resignada paciencia, como si aceptaran con una

²³ “Took me laced ones, haven’t *they*?” (Hom, 137); “Can’t understand why *they* don’t let me have me laces. Took me belt as well.” (Hom, 155); “*they* won’t let him have any matches.” (Hom, 147); “Could have been confiscated, you know.” (Hom, 153). (Énfasis propio)

²⁴ “*They*’ll lock you up if you don’t look out.” (Hom, 164); “You’re round the bend, you are. Ought to have you up there, *they* did.” (Hom, 144); “Ever been in the padded whatsit? [...] Lie there for hours, you can.” (Hom, 161). (Énfasis propio)

²⁵ “Took a bit of his brain, haven’t *they*?” (Hom, 164); “‘Taken off a bit of his brain *they* have’ ‘Where *they* put it then?’ [...] ‘Didn’t cut a bit of something else off, did *they*?’” (Hom, 168). (Énfasis propio)

²⁶ “‘Mr Metcalf, now: I don’t think he’s spoken to anyone since the day that he arrived.’ [...] ‘He’s the gentleman who’s constantly pacing up and down.’” (Hom, 146)

²⁷ “Gloom: one sees it far too much in this place.” (Hom, 146)

²⁸ “Were you the feller they caught climbing out of a window here last week?” (Hom, 145)

mezcla de condescendencia y deportividad que las normas son las que son, las que habría en cualquier hogar donde conviven muchas personas.

Si creíamos haber resuelto el enigma del conflicto que plantea *Home*, tal vez nos toque ahora reflexionar. Dije antes que Storey no se ensaña con la institución *per se*, aunque sospecho que contaba con mimbres suficientes para hacerlo, y hacerlo bien. Opino, más bien, que lo que el dramaturgo hace en esta obra es trasladar este conflicto en particular desde sus personajes a sus lectores, a su audiencia. Es a nosotros —y no a los Harrys o Marjories— a quienes corresponde entrar —o no— en conflicto no ya con una institución concreta, sino con un sistema que favorece la *institucionalización* de locos, pero también de discapacitados —físicos y mentales—, de ancianos y, en fin, de cualquier colectivo cuya presencia en nuestras comunidades se perciba como peligrosa, conflictiva o, simplemente, incómoda.

La batalla que libran los protagonistas de *Home* no es contra las normas de un determinado manicomio. Ni siquiera contra los encargados de velar por el cumplimiento de dichas normas, por más que —como cuenta Harry— cada vez que ven disfrutar a un interno se abalancen como buitres sobre él para despojarle de su pequeño placer.²⁹ Storey hace mucho más que ironizar en el título de su obra con el eufemismo que —en inglés— confiere rango de “hogar” a cualquier establecimiento donde se cuide de personas o animales.³⁰ Lo realmente irónico —y añadiría: lo tristemente irónico— es que algunos internos viven el manicomio como un *verdadero hogar*, uno de esos muy pocos lugares donde —como dice nuevamente Harry— “uno puede estar a gusto”.³¹ Tal es el caso de Alfred, que no parece tener conciencia de hallarse en un sitio especial y —por expresarlo de algún modo, “por defecto”— piensa que está en casa.³² Podría, no sin razón, argüirse que la lobotomía de Alfred informa —o, mejor dicho, “desinforma”— sus pensamientos y sensaciones. Pero, ¿y los otros internos que permanecen en el manicomio de forma voluntaria? Recordemos, en *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*, el estupor que inunda a McMurphy cuando se entera de que muchos de sus compañeros de pabellón no se van a casa *porque no quieren*. Similar extrañeza nos produce saber que, en *Home*, Jack no está obligado a quedarse en la

²⁹ “See a little pleasure and down they come.” Hom, 153.

³⁰ La entrada de “home” en el Cambridge Dictionary contiene, por ejemplo, la siguiente acepción: “A place where people or animals live and are cared for by people who are not their relations or owners.” (*Cambridge Dictionary* en línea, s.v. “home”, Cambridge University Press, 2019, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/home>)

³¹ “As it is, very few places left now where one can be at ease.” Hom, 154.

³² “‘What you in for?’ ‘In what?’ [...] ‘Think he’s at home, he does.’” Hom, 164.

institución: solo se le aconsejó que pasara en ella un tiempo,³³ y puede retornar a su hogar cuando lo desee.³⁴ Marjorie ve las cosas de otra manera. Una amarga franqueza desmonta su idea previa de que está “casi curada” y “saldrá pronto”.³⁵ Curarse no basta, si “no merece la pena ir a casa”.³⁶ Marjorie sabe que ya nunca más abandonarán el manicomio; y a Jack, entre sollozos, solo le resta admitir su derrota.³⁷

Ha llegado, pues, la hora de mirar más allá de las vallas y los muros que, a ciencia cierta, rodean nuestro apacible jardín. Tal vez así logremos descifrar el vacío al que se asoman nuestros personajes, entender la tragedia de un mundo que se desmorona, ese mundo en el que, tres décadas después, Sarah Kane —perdón, su personaje— ya no querrá vivir más. Si nos fijamos con atención, veremos un desfile de sueños frustrados, de hogares rotos, de playas masificadas. Veremos un imperio tambaleante y desconcertado, el pánico al desastre atenazando el alma de sus ciudadanos. Veremos aparatos de televisión presidiendo en cada salón, el amor marchitándose en cada dormitorio, las máquinas remplazando a los hombres y mujeres de Inglaterra, los hijos marchándose de casa, quizás renegando de sus padres, porque no pueden entender a la generación cuya guerra estuvo a punto de aniquilar Europa. En definitiva, es posible que logremos explicarnos cómo, para algunos seres humanos, el manicomio se ha convertido en el menos malo de los hogares posibles:

Marjorie: Una cosa que se puede decir de este lugar...

Kathleen: Sí.

Marjorie: No es como estar en casa.

Kathleen: Gracias a Dios.³⁸

4.3. Nostalgia y vacío

“El pasado. Evoca imágenes”. Así dice Harry, y así lo corrobora Jack.³⁹ Y nosotros, lectores, podemos acaso imaginar una nota de melancolía, una pausa, la mirada perdida o un suspiro casi imperceptible, y sentir la nostalgia que embarga a estos dos hombres cuando hablan. Con lo que dicen y cómo lo dicen. Con lo que callan. Con su sollozo. Una profunda nostalgia atraviesa el discurso de Harry y Jack de principio a fin, reverberando en cada

³³ “I believe he was encouraged to come here for a little er.” Hom, 154.

³⁴ “A wholly voluntary basis, I assure you.” Hom, 161.

³⁵ “Good as cured. [...] Soon be out.” Hom, 162.

³⁶ “Hardly worth the trouble. [...] Going home.” Hom, 162.

³⁷ ““Set up here for good. [...] Not leave here again.’ ‘Oh, no.’” Hom, 162–163.

³⁸ ““One thing you can say about this place...’ ‘Yes.’ ‘S not like home.’ ‘Thank Gawd.’” Hom, 167.

³⁹ ““The past. It conjures up some images.’ ‘It does. You’re right.’” Hom, 118–119.

mención al pasado y la niñez, a la vida al aire libre o en el ejército, a la guerra, al imperio que una vez fue, a las costumbres que ya no son. Y sucede también que, de cuando en cuando, esta nostalgia alcanza su clímax en un súbito acceso de llanto que ninguno de los hombres parece capaz de refrenar. O que, tal vez, no quieran evitar.

Así las cosas, y aprovechando la peculiar polisemia que tiene en lengua castellana la palabra “tiempo”, podemos afirmar que es precisamente el tiempo aquello de lo que, en esencia, hablan Jack y Harry: el tiempo atmosférico, presente y vagamente futuro;⁴⁰ y un tiempo ya pasado, el cronológico, el que está hecho de segundos, meses y décadas que ya no volverán más. Uno y otro tiempo son para estos personajes un valor seguro en cada diálogo, un refugio donde cobijarse de las inclemencias de la vida, de todas las irritantes tribulaciones de un presente que plantea —ojalá no lo hiciera— cuestiones más sustanciales y profundas que si lloverá o hará sol.

Pero hablar de los recuerdos que pueblan nuestra memoria es mucho más que una forma de matar el tiempo y llenar de palabras los silencios incómodos: es también un modo de evitar la confrontación, porque ningún extraño tiene voz ni voto sobre aquello que solo a nosotros nos pertenece, y que deja al interlocutor sin más réplica que la de desempolvar sus propios recuerdos; es asimismo una manera de dar rienda suelta a la imaginación, que en ocasiones crea para nosotros un pasado idealizado y mítico que nos explica, nos justifica, nos valida; y, en fin, hablar de recuerdos es a veces sintomático de esa nostalgia a la que nos referimos antes y que —me atrevo a decir— nos embarga a casi todos de tiempo en tiempo.

Cada una de estas facetas de los recuerdos está presente en la conversación que mantienen Harry y Jack. En ella hablan de compañeros de escuela, con sus extraños nombres y apodos;⁴¹ de aquellas visitas a la granja de un familiar que criaba caballos;⁴² de los que murieron en la guerra, o de los que llegaban a casa con su fusil.⁴³ También desfilan por estas relajadas charlas los sueños de la infancia: Harry afirma que quiso ser bailarín, aunque su

⁴⁰ V.g. Harry: “Clouds... Watch their different shapes.” (Hom, 114), “Clouds (*Gestures up*.)” (Hom, 116), “Ah... Rain.” (Hom, 166), “The weather’s been particularly mild today.” (Hom, 143); y Jack: “Nice to see the sun again.” (Hom, 113); “best time of the year [...] Not too hot. Not too cold.” (Hom, 114), “Sun still strong.” (Hom, 159), “Slight breeze. Takes the heat off the sun.” (Hom, 164), “Clouds... (*Looking up*.)” (Hom, 165), “Clouds...” (Hom, 166); etc. También Kathleen y Marjorie hablan del tiempo, v.g. Marjorie: “Going to rain, ask me. [...] Going to rain and catch us out here [...] Clouds all over.” (Hom, 136); y Kathleen: “Going to rain all right, i’n’t it? Going to rain all right... [...] sun’s still shining.” (Hom, 136); etc.

⁴¹ V.g. “‘At school we had a boy called Ramsbottom.’ [...] ‘We had [...] a boy called Fish. [...] And another called Parsons! [...] Nicknamed “Nosey”.’”, etc. (Hom, 118).

⁴² “I had an uncle once who bred horses. [...] Used to go down there when I was a boy.” Hom, 116.

⁴³ “A cousin. [...] Used to bring his rifle... No. That was Arthur.” (Hom, 116); “Two relatives of mine killed in the war.” Hom, 119.

temprana vocación parecía adolecer de cierto grado de indefinición, a caballo entre el claqué y el ballet clásico;⁴⁴ más adelante, hacia el final de la obra, afirma con la misma convicción que le habría gustado ser artista; concretamente músico; flautista, para más señas.⁴⁵ Por su parte, Jack confiesa que sentía inclinación por el ejercicio del sacerdocio, pero su vocación —tan titubeante como la de Harry— no le alcanza para resolver una cuestión a todas luces fundamental: cuál es la fe que desea abrazar.⁴⁶ En ambos casos, la vida ha llevado a estos hombres por derroteros bien distintos a aquellos que soñaron en su niñez: Harry es ahora un ingeniero de calefacción, y Jack distribuye alimentos en un establecimiento de venta al por mayor.⁴⁷ Si hemos de juzgar por las apariencias, los dos están satisfechos con el margen que dejan para la “iniciativa”, la “especulación constante” y las “nuevas ideas” sus “fascinantes” trabajos.⁴⁸ Pero cuando la conversación versa sobre los pros y contras de vender mermelada en envases de cartón o de vidrio,⁴⁹ resulta casi inevitable pensar en las muchas formas que adquiere ese autoengaño al que nos referimos en el capítulo sobre *4.48 Psychosis*. Jack trata de engañarse a sí mismo —como, por otro lado, hacemos casi todos—, y su mentira piadosa está llamada a mitigar el doloroso contraste que existe entre imaginar un futuro pastoreando almas y vivir un presente cantando alabanzas desde un manicomio a un empleo tan digno como anodino. Quizá en su mentira haya menos de contrición —por no haber hecho aquello que soñó— que de mirada nostálgica a un tiempo extinto en el que aún era capaz de fantasear con un mundo bello y menesteroso en el que su vida sería importante para alguien. Un mundo en el que dejar huella.

Pero un mundo tal no existe, y pocas cosas nos hacen identificarnos mejor con un personaje que la sempiterna tristeza por ese nuestro narcisismo perdido. La última vez que la Inglaterra de Jack y Harry necesitó de verdad a sus Jacks y sus Harrys fue acaso durante la guerra, un contexto en el que las pequeñas debilidades de los locos pasan completamente desapercibidas en medio de la masacre y la desolación. Los personajes masculinos de *Home* encontraron en el ejército algo muy parecido a un hogar: Harry, en el regimiento de fusileros,

⁴⁴ “‘I would have liked to have been a dancer.’ [...] Tap or “balley”?’ ‘Oh, well. Probably a bit of both.’” Hom, 118.

⁴⁵ “‘Would have liked to have been an artist myself. Musician. [...] Flute.’” Hom, 174.

⁴⁶ “‘When I was young I had an ambition to be a priest, you know.’ [...] ‘Catholic or Anglican?’ ‘Well... Couldn’t really make up my mind.’” Hom, 117.

⁴⁷ “‘Heating engineer.’ [...] ‘Distribution of food-stuffs in a wholesale store.’” Hom, 134.

⁴⁸ “‘What I like about my present job is the scope that it leaves you for initiative. [...] Thinking out new ideas. Constant speculation.’ [...] ‘That’s a fascinating job.’” Hom, 134.

⁴⁹ “‘Did you know if you put jam into small cardboard containers it will sell far better than if you put it into large glass jars?’” Hom, 134.

con una modesta contribución en combate;⁵⁰ Jack, en las Fuerzas Aéreas Británicas, aunque por un período corto de tiempo, y no volando sino en tierra.⁵¹ Ambos coinciden en que la guerra es un “asunto desagradable” sobre el que se hace “insoportable” pensar.⁵² Y, sin embargo, vemos aflorar en ellos la nostalgia, cuando hablan de sus bombas, sus bayonetas y sus cañones.⁵³ ¿Cómo es posible —nos preguntamos— que estos dos hombres que han sufrido los horrores de una contienda encarnizada y sangrienta sigan entonando alabanzas al jinete entre jinetes de cuantos traen consigo el apocalipsis? La respuesta —por absurda que nos parezca desde la comodidad de nuestros despachos y salones— es, en realidad, bien sencilla: porque en su infinito sinsentido, la guerra dio sentido a muchas cosas, a muchas personas, a muchas vidas que quizás ya estaban vacías antes de la matanza, pero que con absoluta certeza quedaron vacías cuando cesaron las hostilidades. La paz borró de un plumazo el permanente terror a la muerte, pero trajo bajo sus alas blancas una insoportable angustia de vivir. Vivir enterrando muertos, vagando por ciudades destruidas, sin trabajo, sin futuro, con los nervios destrozados por tantas y tantas sirenas que anunciaron tantos y tantos bombardeos, penando, recordando, reconstruyendo, empezando de cero...

“Seguramente todo tenía entonces sentido”,⁵⁴ dice Harry, hablando de un abuelo de Jack que murió en la guerra. ¿Lo tuvo? ¿Tuvo algún sentido matar y morir? Depende, imagino, de con qué se compare, y aquí hablan dos hombres que ya no logran acordarse de cuál es el sentido de la vida, si es que la vida tuvo alguna vez sentido. Su situación me recuerda aquel magnífico tema de Jacques Brel, estrella belga de la *chanson*, nacido en 1929. La canción, titulada “Mon enfance”, evoca en un continuo *crescendo* la niñez y adolescencia del narrador en un entorno rural: los largos inviernos en casa; los veranos semidesnudo, jugando a ser indio, añorando un Salvaje Oeste que ya le había sido robado; las mujeres en las cocinas, los hombres en campos y establos, flamencos ellos callados y sabios; el olor a queso y tabaco, los lutos y funerales; las fantasías de un niño siempre sorprendido de ser miembro de un clan, de un rebaño; un niño con ojo de pastor y corazón de cordero que sigue rezando cada noche, y soñando con países exóticos y trenes a los que nunca subió. Su niñez

⁵⁰ “‘You do any fighting?’ [...] ‘Oh, well, then... modest amount.’” Hom, 119.

⁵¹ “‘I was —for a very short while— in the Royal Air Force.’ [...] ‘Oh, now. Flying?’ ‘On the ground.’” Hom, 117.

⁵² “‘Nasty business.’ ‘Oh! Doesn’t bear thinking about.’” Hom, 119.

⁵³ “‘Oh bayonet... ball and flame. [...] In the Royal Air Force, of course...’ ‘Bombs. [...] Cannon.’” Hom, 127–128.

⁵⁴ “‘Must have all had meaning then.’” Hom, 120.

explota con la adolescencia, cae el muro de silencio. Surgen la primera flor, la primera chica, el primer miedo. En el clímax absoluto del *crescendo* la voz del narrador exclama:

Estaba volando, lo juro
Juro que estaba volando
Mi corazón abrió los brazos
Dejé de ser un bárbaro...⁵⁵

Cesan los instrumentos. Se hace el silencio. El tiempo se para. “Y llegó la guerra”, declara Brel solemnemente. Vientos. Se hace de nuevo el silencio. Es un instante nada más. Pero es un instante inconmensurablemente vacío, uno que intenta explicar lo inexplicable, el prelude de cinco palabras que resumen dos décadas de la Europa de posguerra: “Y henos aquí esta noche”.⁵⁶ Ese instante de dos segundos que duran veinte años; ese silencio espeso, pegajoso y ensordecedor; ese colofón llorado —más que cantado— sobre algún escenario de Francia a mediados de la década de 1960; todos ellos simbolizan a la perfección la existencia vacía de millones de personas en un continente asolado. Que Harry y Jack no se cuenten entre estas personas se debe únicamente a que solo son personajes de un drama. Pero su existencia ficticia ha estado tan huérfana de sentido durante un cuarto de siglo como la de tantos seres humanos de carne y hueso.

La guerra fue, por tanto, el último anclaje de Harry y Jack a un mundo externo a ellos y, al menos parcialmente, comprensible. Harry rinde pleitesía a los que combatieron en las Fuerzas Aéreas Británicas, cuya ayuda fue vital para que el ejército de tierra cumpliera su misión.⁵⁷ “Una cosa muy buena [...] de la guerra fue el sentimiento de camaradería”, dice Jack; y Harry añade: “La amistad”.⁵⁸ Jack va más allá: “En el aeródromo donde estaba destinado éramos realmente una gran familia. [...] Las cosas que hacíamos el uno por el otro”.⁵⁹ El ejército es, según nuestros personajes, “un gran forjador del carácter”, y formar parte de él sería de gran provecho para la juventud de su tiempo por cuanto “deja huella en

⁵⁵ “Je volais je le jure | Je jure que je volais | Mon cœur ouvrait les bras | Je n’étais plus barbare...” Brel, “Mon enfance”, 4:38–5:00.

⁵⁶ “Et la guerre arriva... | Et nous voilà ce soir.” Brel, 5:00–5:27.

⁵⁷ “Couldn’t have got far, in our job, I can tell you, without the Royal Air Force.” Hom, 128.

⁵⁸ “‘One of the great things [...] about the war was its feeling of camaraderie.’ ‘Friendship.’” Hom, 133.

⁵⁹ “On the airfield where I was stationed it was really like one great big happy family. [...] The things one did for one another”. Hom, 133.

el hombre”.⁶⁰ Así pues, camaradería, amistad, familia, cooperación y hombría aparecen como conceptos que, en el imaginario de Jack y Harry, están íntimamente ligados a guerra y ejército. No es de extrañar, por tanto, que sus referentes sean hombres de acción curtidos en batalla, ni que personajes históricos de la talla de Sir Francis Drake, Sir Walter Raleigh, el vicealmirante Horatio Nelson y el almirante David Beatty se cuelen por los resquicios de una trivial conversación sobre barcos y pesca.⁶¹

Pero nada dura para siempre. Ni siquiera la guerra. “Tan pronto como cesaron los combates, volvió a ser lo mismo”, dice Jack. “Murmuraciones. Quejas. Cada quien cogiendo lo que puede. A veces pienso que si la guerra se hubiese prolongado otros treinta años todos habríamos notado los beneficios”.⁶² No fue así. La guerra terminó, y el Reino Unido quedó en el bando de los vencedores, pero de esa “Britania [que] reina sobre las olas... y reina también en los cielos”⁶³, la que propagó —eso sí, a sangre y fuego— sus ideales de civilización, democracia y libertad por todo el planeta,⁶⁴ ya no queda sino el recuerdo... y una isla. El corazón de esa pequeña isla pudo ser, según la voluntariosa y entusiasta explicación de Jack, el mismísimo paraíso terrenal. Allí, en el Valle de Evesham, a orillas del río Avon y a poca distancia del lugar que vio nacer a Shakespeare, sitúa alguna oscura leyenda local el Jardín del Edén, por el que pasearon su desnudez e inocencia Adán y Eva.⁶⁵ Con el tiempo, esta pequeña isla se convirtió en “luz del mundo”, “un imperio como nadie ha visto jamás”, la cuna no solo de Shakespeare, sino de Darwin, Newton, Milton y Raleigh, y que dio a la humanidad el radar, la propulsión a chorro, la televisión, la máquina de vapor, la penicilina.⁶⁶ Pero en 1970 ya pocos tienen tan presente el imperio, o a Adán y Eva. El país contiene el aliento, temiendo siempre la próxima catástrofe, la que inundará la pequeña isla

⁶⁰ “Travelled a great deal — when I was young. [...] Sets its mark upon a man. [...] Like the army. I suppose the fighting you do has very much the same effect.’ ‘A great welder of character. [...] The youth of today: might have done some good.’” Hom, 127–128.

⁶¹ “I remember I once owned a little boat. [...] For fishing. Nothing very grand. [...] A sort of tradition [...] in the... island, you know. [...] Drake. [...] Nelson.’ ‘Beatty.’ ‘Sir Walter Raleigh.’” Hom, 122.

⁶² “No sooner was the fighting over than back it came. Back-biting. Complaints. Getting what you can. I sometimes think if the war had been prolonged another thirty years we’d have all felt the benefit.” Hom, 133.

⁶³ “Britannia rules the waves... and rules the skies, too”. Hom, 128.

⁶⁴ “civilization would never have been the same [...] The ideals of life, liberty, freedom, could never have been the same —democracy— well, if we’d been living on the Continent”. Hom, 120.

⁶⁵ “Vale of Evesham. [...] Local legend has it that Adam and Eve originated there. [...] it wouldn’t be unreasonable to suppose that the Vale of Evesham was such a place itself. The very cradle, as it were, of...” Hom, 126–127.

⁶⁶ “That is the nature of this little island. [...] When you think what came from it. [...] Radar. [...] Jet propulsion. [...] Television. [...] Steam-engine. [...] Empire the like of which no one has ever seen. [...] Light of the world. [...] Penicillin. [...] Darwin. [...] Newton. [...] Milton. [...] Sir Walter Raleigh.” Hom, 172.

y hará que el Valle de Evesham desaparezca del mapa.⁶⁷ Como dice Jack, con amarga ironía: “Mientras esperamos aquí sentados a que nos entierren, acabaremos todos ahogados”.⁶⁸ Y el sin par imperio británico —que tanto recuerda en su esplendor a aquel otro imperio, el español, en el que nunca se ponía el sol— ha quedado reducido a una inigualable nota final de nostalgia:

Jack: Esta pequeña isla.

Harry: No verá su igual.

Jack: Oh, no.

Harry: El sol se ha puesto.⁶⁹

Anochece pues sobre el otrora flamante imperio británico, reconvertido en apenas tres décadas en un país que excede en poco las dimensiones de la isla de Gran Bretaña. Aún ha de pasar casi medio siglo antes de que el Reino Unido vote mayoritariamente a favor de abandonar la Unión Europea, pero la sensación que transmiten los personajes de *Home* es la de que el viejo reino ya ha empezado a mirarse obsesivamente el ombligo y a hacer encaje de bolillos con la cuestión de su identidad. Un manto de uniformidad comienza a extenderse por los campos y las ciudades inglesas, uno que cubre y oculta las diferencias, o bien que empuja a los disidentes hacia los márgenes de una sociedad en la que —como afirma Jack, en referencia a una tía suya— ya casi no hay espacio para las personas “notables”, para “gente interesante”, para los “personajes”.⁷⁰ La alienación, de la que tanto y con tanto acierto nos hablará Sarah Kane en *4.48 Psychosis*, es ya una parte esencial de la cotidianeidad de muchos ciudadanos que empiezan a tiritar bajo el frío glacial de la incomunicación y la soledad. Así lo cree Harry, cuando afirma que “la comunicación es un factor difícil”.⁷¹ Así lo cree Jack, cuando se queja de que sea “tan raro, en estos tiempos, encontrar a alguien con quien puedas realmente hablar”⁷² para, acto seguido, tratar de explicar cómo toma cuerpo —a través de qué extraños mecanismos— esta casi incomprensible soledad, en una de las islas más grandes y pobladas del planeta:

⁶⁷ “‘They say... [...] When the next catastrophe occurs... [...] That the island itself might very well be flooded.’ [...] No Vale of Evesham then.” Hom, 128.

⁶⁸ “‘While we’re sitting here waiting to be buried... [...] We’ll end up being drowned.’” Hom, 128.

⁶⁹ “‘This little island.’ ‘Shan’t see its like.’ ‘Oh, no.’ ‘The sun has set.’” Hom, 172.

⁷⁰ “‘She was a very remarkable woman. [...] In her own particular way. So few characters around these days. So few interesting people. [...] Uniformity.’” Hom, 128–129.

⁷¹ “‘Communication is a difficult factor.’” Hom, 154.

⁷² “‘So rare, these days, to meet someone to whom you can actually talk.’” Hom, 123.

Jack: Uno trabaja. Uno mira a su alrededor. Uno encuentra gente. Pero, realmente, muy poca comunicación tiene lugar.

Harry: Muy poca.

Jack: ¡Nada de nada, en la mayoría de los casos! (*Se ríe.*)

Harry: Oh, absolutamente.

Jack: Las agonías y frustraciones. Se lo puedo asegurar. Al final, uno se rinde en absoluta desesperación.⁷³

En el capítulo sobre *4.48 Psychosis* mencionamos brevemente la identificación que, a grandes rasgos, establece Colina entre las psicosis y los desórdenes que giran en torno al delirio, la soledad y la pérdida de identidad. Estas tres “categorías” —si se me permite usar un término de por sí conflictivo— dieron pie a un análisis del drama de Sarah Kane que, sin ningún afán diagnóstico, daba cuenta del delirio, la soledad y la pérdida de identidad como experiencias humanas, más que como causas o síntomas de una presunta enfermedad mental. Tal análisis —que en modo alguno se opone a un debate mucho más amplio sobre el estado mental del personaje principal de la obra— no cuestiona la existencia misma de una psicosis en Ella, entre otras razones porque hay numerosas evidencias textuales que apuntan en ese sentido, y muy pocas —por no decir ninguna— que apunten en sentido contrario. Ahora bien, por “evidencias textuales que apuntan a una psicosis” me refiero exclusivamente a aquellas que indican, más allá de toda duda razonable, que el personaje de Ella sufre alucinaciones y delirios. Esto es así por cuanto existe un aforismo clásico en el mundo de la psiquiatría y la psicología según el cual “no hay psicosis sin delirio”.⁷⁴

Pues bien, el empleo de esas “categorías” o tipos de desorden asociados por Colina a las psicosis resulta enormemente problemático en el caso de *Home*, habida cuenta de que —con la salvedad del lobotomizado Alfred— ninguno de sus personajes da muestras de sufrir alucinaciones, y tan solo la presunta mentira patológica de la que hace gala Jack —y de la que hablaremos en detalle más adelante— es vagamente asimilable a un delirio, y, aun así, no sin ciertos reparos.⁷⁵ Y, sin embargo, es innegable que temas como el de la soledad y

⁷³ “‘One works. One looks around. One meets people. But very little communication actually takes place.’ ‘Very.’ ‘None at all in most cases! (*Laughs.*)’ ‘Oh, absolutely.’ ‘The agonies and frustrations. I can assure you. In the end one gives up in absolute despair.’” Hom, 123–124.

⁷⁴ La idea procede de J. É. D. Esquirol, pero fue formulada como el aforismo que hoy conocemos por su discípulo É. J. Georget (Rodríguez Testal, Perona Garcelán, y Benítez Hernández, “Trastornos Psicóticos”, 1).

⁷⁵ “Alucinación” y “delirio” son dos términos que con frecuencia se emplean como sinónimos en el habla no especializada, pero que tienen matices diferenciadores en psiquiatría y psicología. Aunque las definiciones que de ellos se dan no son del todo consistentes, en general se entiende por “alucinación” una falsa percepción (v.g. ver, oír u oler algo que no está al alcance de los sentidos), y por “delirio” una idea falsa,

la pérdida de identidad tienen un considerable peso en esta obra, sin duda porque lo tienen también en el día a día de millones de personas —y, recordémoslo una vez más, el teatro es, en esencia, representación—. Poco o nada podremos concluir sobre el grado de “locura” de los personajes de *Home* si nos atenemos a la idea de que no hay loco sin psicosis ni psicosis sin delirio. Lo que Storey nos ofrece es una “rebanada de vida”, apenas noventa minutos en la existencia de Harry, Jack, Marjorie y Kathleen: tiempo suficiente para que nos asomemos a la nostalgia, la angustia, la profunda humanidad y ternura de estos personajes; pero a todas luces insuficiente para cerrar interrogantes sobre los males que les afligen fuera de escena. Da lo mismo si deliran o no; es irrelevante por qué están encerrados en un manicomio; carece de importancia si están locos, salvo para avivar un debate terminológico sin visos de ser resuelto. Lo que importa es que son humanos —extraordinariamente humanos, diría yo— y están solos, perdidos y asustados en un mundo que reconocemos sin dudar como el nuestro. Por eso nos identificamos con ellos: porque nos recuerdan a nosotros mismos, a nuestros hermanos y vecinos; a nuestras neurosis, fobias, filias, obsesiones, compulsiones y manías, diagnosticadas o no; a tantas y tantas personas aquejadas de los llamados “nuevos síntomas” (anorexia, bulimia, toxicomanía, alcoholismo, depresión, ataques de pánico),⁷⁶ tan alejados de la representación clásica de la locura como psicosis, tan difíciles de catalogar, pero todos con un denominador común: el vacío.⁷⁷

Dice Colina que todos estamos atravesados por un eje melancólico y uno paranoico: “[l]as distintas figuras de la melancolía y de la paranoia nos ayudan a conocer al hombre”, no solo en el espectro de la psicopatología, sino es sus manifestaciones ordinarias.⁷⁸ Lo que me ocupa aquí es el eje melancólico —“representado por el deseo y la tristeza, en la medida en que ambos son hijos de la soledad y de la culpa”—⁷⁹ por cuanto tristeza y soledad están muy presentes en los personajes de *Home*, como lo estaban también en *4.48 Psychosis* (que rezuma además una intoxicante sensación de culpa). En Harry, Jack, Marjorie y Kathleen nos parece reconocer algunos mecanismos que Colina describe como característicos de —

una construcción de la mente que no es real (v.g. creerse un rey cuando no se es tal, creer que tus padres viven cuando ya están muertos, etc.).

⁷⁶ Recalcati, *Clínica del vacío*, 11.

⁷⁷ Recalcati, por ejemplo, analiza la relación entre la clínica del vacío, el binomio psicosis-neurosis y los llamados trastornos *borderline* (10–11).

⁷⁸ Colina, *Melancolía y paranoia*, 11.

⁷⁹ Colina, 11.

entre otras dolencias— los llamados *trastornos límite*,⁸⁰ y que persiguen combatir la tristeza a la que indefectiblemente aboca el deseo.

No sólo las psicosis, sino muchas conductas neuróticas o intermedias entre psicosis y neurosis, encuentran en la hiperactividad un recurso ante el estancamiento del deseo. El trastorno límite... puede entenderse legítimamente como un problema para gestionar el deseo... En este caso, el obstáculo adquiere tal... intensidad para estos individuos que solo encuentra ante sí tres soluciones extremas: Una, fabricar el deseo de modo artificial con el combustible que proviene del consumo de sustancias... Otra, abandonarse en la depresión, experiencia que está siempre presente en todos estos desórdenes... Y, por último, suplir ese déficit de deseo por la liberación de cualquier gesto pulsional. En ausencia del freno del deseo, la pulsión se adueña de la conducta dando pie a la actividad desordenada, a la pérdida de control o a la destructividad.⁸¹

Recordemos cómo el personaje de Ella sucumbe a la tristeza y se abandona en la más absoluta depresión en *4.48 Psychosis*. Su actividad está cercenada por todas “las formas de inhibición que [la tristeza] suscita..., que son las que más fielmente soportan el peso de la desolación”.⁸² Su apatía es de tal magnitud que ni siquiera su obsesión por morir es un deseo, sino más bien una total ausencia de deseo de vivir. Comparémosla con la deslenguada y dicharachera suicida en *Home*: Kathleen arde en deseos de morir o, en otras palabras, no ve la hora de que llegue su hora. Así se lo hace saber a Harry, en un rutilante pasaje de la obra que rezuma su negro humor en cada frase:

Me volaría los sesos si tuviese oportunidad. ¡Dios! [...] Intenté matarme con gas. [...] Los críos donde mi hermana. Cabeza en el horno. Lllaman a la puerta. El lechero. Le debo dos semanas, dice. Lo rompí todo. [...] Casi lo mato. Lo habría matado, si le echo el guante. No vendrá más a llamar a nuestra puerta, te digo. No lo hará más.⁸³

⁸⁰ El “trastorno límite” (también llamado “trastorno *borderline*” o “psicosis blanca”) está a caballo entre la psicosis y la neurosis. El término se refiere a patologías en las que no hay psicosis propiamente dicha —dada la ausencia de todo signo de delirio o alucinación— pero que puede derivar en comportamientos típicamente *borderline*, con déficit de control del impulso (v.g. ludopatía, dependencias, autoagresiones, crisis de cólera); sensación de fastidio o aburrimiento; o dificultades para expresar emociones. Para muchas personas que sufren este tipo de trastornos, las palabras no alcanzan: carecen de un universo simbólico al que aferrarse para explicar una sensación —la de vacío— tan indescriptible como incomprensible. De este fracaso del símbolo y la palabra surge a menudo una impulsividad desordenada y destructiva.

⁸¹ Colina, 92–93.

⁸² Colina, 89.

⁸³ “Shoot my brains out if I had a chance. Gawd! [...] Tried to kill myself with gas. [...] Kiddies at my sister’s. Head in oven. Knock on the door. Milkman. Two weeks behind, he said. Broke everything, I did. [...] Nearly killed him. Would, too, if I could have got hold. Won’t tap on our door, I can tell you. Not again.” Hom, 157–158.

Despojada incluso de los cordones de sus zapatos —para evitar que se ahorque— el anhelo de Kathleen por quitarse de en medio y abandonar pronto este valle de lágrimas se nos antoja absolutamente genuino. “No llegaré a vieja lo bastante rápido”, le dice a Harry; y añade: “Cuanto antes me pongan bajo tierra...”⁸⁴ La visión que Kathleen tiene de la muerte es positiva, y su actitud hacia ella proactiva, acorde con un nivel de actividad que no solo no parece inhibido, sino que da sensación de estar intensificado. Su hiperactividad está en total consonancia con el mecanismo que Colina describe, y se manifiesta no solo en los repetidos intentos de suicidio, sino también en la incontenible y picarona risa, en el incesante flujo de preguntas y chascarrillos, en las explosiones de cólera que relata, y en su tan traída y llevada promiscuidad. Hay en Kathleen una liberación total de gestos pulsionales tal vez equiparable al llanto incontrolable de Marjorie, a la afición de Harry a prender fuego a las cosas, a la manía de Jack de perseguir niñas o a sus mentiras compulsivas. Nada es casual en esta obra: todo conduce —suavemente, pero con firmeza— a la soledad, la incomunicación, la depresión, la angustia, la pérdida de identidad. Todo conduce al vacío, y en ese vacío —creo poder afirmar— muchos nos encontramos, y nos reconocemos. Nos reconocemos en la angustia de Kathleen: “Como estar con una máquina de vapor, de donde vengo. Dios santo, tanto pitar y gemir; parece que vas a despegar”. O en la de Marjorie: “Más como una boa constrictor”.⁸⁵ Incluso en la mentira patológica de Jack, la que en psiquiatría se conoce también como *mitomanía* o *pseudología fantástica*, y que se diferencia de la mentira o engaño “convencional” —llamémoslo así— en que “tiene más que ver con el interior del individuo, con la necesidad de crearse otra identidad”.⁸⁶

Y, en definitiva, reconocemos en nuestro dramaturgo David Storey una asombrosa capacidad para reflejar en su cuadro de personajes y síntomas un estado de cosas que excede en mucho los límites de una problemática individual, para adentrarse sin complejos en temas que afectan a toda una generación, a un país, a una época. Y lo logra —sorprendentemente, o quizás no— situando a sus personajes en un manicomio, pero pasando de puntillas por la cuestión de la institucionalización y evitando toda manifestación estridente tradicionalmente asociada a la psicosis y la locura.

⁸⁴ “Can’t get to old age fast enough for me. Sooner they put me under...” Hom, 158.

⁸⁵ “‘Like being with a steam engine, where I come from. Cor blimey, that much whistling and groaning; think you’re going to take off.’ ‘More like a boa constrictor, ask me.’” Hom, 139.

⁸⁶ *Mentirapedia*, s.v. “Pseudología fantástica,” Behavior & Law, 2015, http://www.mentirapedia.com/index.php/Pseudolog%C3%ADa_fant%C3%A1stica.

4.4. Locura y género

En el capítulo sobre *Hamlet* mencioné de pasada a algunos locos y locas ilustres de la literatura occidental. O, para ser más precisos, nombré a siete locos —incluyendo el propio Hamlet— y una loca: Bertha Mason, encerrada en el ático. Siete hombres, una sola mujer. No hubo premeditación alguna a la hora de confeccionar esta relación más allá, claro está, de mi declarada intención de ilustrar lo que allí se planteaba; a saber: que cuando nos enfrentamos como lectores o espectadores a la representación de la locura encarnada por estos personajes —con la salvedad de Hamlet— podemos, quizás, preguntarnos acerca de los *cómos*, *cuándos* y *porqués*, pero no solemos cuestionar el *qué*, es decir, la existencia misma de la locura que caracteriza —aunque en ocasiones solo de forma transitoria— a estas figuras literarias clásicas.

Acaso no nos sorprenda la profusión de hombres y escasez de mujeres en esta lista, por cuanto es representativa de una literatura, la occidental, tradicionalmente dominada por hombres. Con ello no quiero decir solo que haya sido una literatura mayoritariamente escrita *por* hombres *sobre* hombres y *para* hombres —que también— sino que han sido hombres, y no mujeres, los que durante siglos manejaron los hilos de la publicación, la censura, la crítica o el establecimiento de eso que se ha dado en llamar *el canon*, arrogándose así el derecho de decidir sobre lo que puede y lo que debe ser leído. Pero es este —el de literatura y género o, incluso, el de sociedad y género— un debate que rebasa con mucho los límites y objetivos de este trabajo. En todo caso, lo que me llama la atención no es tanto la anomalía *cuantitativa* de encontrar muchos más locos que locas entre mis referentes literarios, sino la anomalía *cualitativa* de que sea precisamente la mujer —de entre todos estos personajes dementes— la que se nos representa encerrada a causa de su locura. En efecto, nuestros locos de ficción —Áyax, Hierónimo, Don Quijote, Hamlet, Lear, el Capitán Ahab, Kurtz y tantos otros— no son solo hombres de acción: son también hombres *libres*. Da lo mismo si van armados con espada, estoque, lanza y adarga, arpón, fusil o machete; no importa si los mueve el afán de aventura, de poder o de venganza; o si la locura que los ciega nace del orgullo, de la obsesión, de la pena, del horror de la guerra o de un capricho de los dioses: todos ellos, sin excepción, campan a sus anchas, paseando su desatino e insensatez por campos, mares, selvas, castillos y montañas, haciendo y deshaciendo entuertos sin cadenas ni grilletes.

Creo que Storey no es en absoluto ajeno a la historia literaria de la locura cuando, con esmero y maestría, caracteriza a Harry, Jack, Marjorie y Kathleen. Todos son víctimas del mismo encierro, pero no todos lo afrontan de igual modo. Y en las actitudes radicalmente

distintas de estos cuatro personajes frente a su locura e internamiento atisbamos una división claramente basada en el género. Ellas se nos representan asertivas, vivarachas, descaradas y mordaces, navegando con decisión por el río revuelto de sus vidas. Tal vez estén locas, pero no hacen por ocultarlo, y se plantan con firmeza en su triste realidad, bien asidas al presente, al aquí y al ahora, y ya descreídas de lo que venga después y de lo que haya al otro lado de los muros del manicomio. Ellos, por el contrario, son seres pusilánimes y aturdidos, “bebés llorones” —como les llaman las chicas—,⁸⁷ barcos sin rumbo, ora anclados en un pasado tan glorioso como falso —entretejido con sueños de infancia, destellos de guerra y fantasías de imperio—, ora a la deriva en la inmensidad de un océano aterrador, desconcertante y hostil. Ellas hablan de sus propias faltas sin pudor, y con inmenso placer de las debilidades ajenas, y entre bromas picantes, risas fáciles y chascarrillos desgranar las miserias de sus vidas y su institucionalización. Ellos titubean, balbucean apologeticamente, hablan con generalidades y ambages, musitan algo tangencial y luego, incapaces de acabar sus frases, cambian de tema de conversación o extienden el brazo para comprobar si llueve, apabullados por su angustia y su vacío, impotentes ante su pecado y su penitencia, temerosos de preguntar y preguntarse, de responder y responderse. En cierto modo, el texto parece dar suficientes indicios como para afirmar que las mujeres de *Home* se sienten en el manicomio mucho más “en casa” que los hombres. A ninguno de ellos les espera un hogar afuera: la diferencia —que nada tiene de baladí— es que ellas son plenamente conscientes, mientras que ellos albergan apenas una vaga sospecha.

Podría contenderse que lo que hace Storey es explotar un viejo cliché y, así obrando, darle carta de naturaleza. De igual modo que si una maldición genética los poseyera, se diría que Kathleen y Marjorie fueran más aptas para el encierro que Jack y Harry: como si aquellas perteneciesen al linaje de Bertha Mason, y estuvieran por ende tristemente familiarizadas con toda suerte de restricciones; mientras que estos fueran herederos de una estirpe de locos sueltos, y por tanto extraños a los rigores del confinamiento. Podría contenderse incluso, sin más que retorcer ligeramente el argumento, que tanto la aparente adaptación de Kathleen y Marjorie al manicomio como la aparente inadaptación al mismo de Jack y Harry responde a un estereotipo según el cual el hábitat natural de mujeres y hombres es, respectivamente, el espacio cerrado y el aire libre. Pero la frontera entre explotar un cliché y hacer que un cliché explote siempre es borrosa, y creo que Storey se mueve cómodamente en esa zona gris para

⁸⁷ V.g. Kathleen dice: “Here, couple of old cry-babies you are.” (Hom, 157); y Marjorie: “Call them the water babies, you ask me.” (Hom, 169).

esculpir personajes que, amén de deliciosamente tiernos, son arrebatadoramente creíbles y humanos. Nuestra identificación como lectores con estas figuras de ficción es más intensa si cabe, por cuanto todos somos víctimas de las mismas taras culturales que pertinazmente y durante siglos han *prescrito* roles y comportamientos masculinos y femeninos, a menudo so pretexto de *describir* presuntas diferencias genéticas entre hombres y mujeres. Consciente de ello, Storey moldea sus personajes con el mismo barro del que estamos hechos todos los seres humanos —angustia, soledad, pérdida de identidad— pero se asegura de que este barro, ya cocido en el horno de su ingenio, luzca de forma distinta en sus personajes masculinos y femeninos. Y, de paso, desmonta dos o tres de los mitos que han lastrado nuestra civilización. Como resultado, los hombres de *Home* siguen hablando con nostalgia de la vida al aire libre, de la guerra y el ejército, del viejo imperio y de continentes lejanos. Pero rehúsan hablar del hogar ya desestructurado, del amor ya extinto, de la mujer que ya no espera. Son débiles y están perdidos. Y lloran. Mucho. Las mujeres de *Home*, por su parte, son fuertes y asertivas, versátiles y duras, como curtidas en siglos de incomprensión, indiferencia, privaciones y partos, en milenios de ser silenciadas, amputadas, quemadas y encerradas, y saben mucho mejor que los hombres cómo adaptarse a su internamiento. Ellas no hablan con nostalgia de lo que hay afuera, porque afuera no hay nada para ellas. Hace ya mucho tiempo que su hogar no es más que una fuente de decepción, frustración, tristeza y labores ingratas para ingratos maridos. Dentro de los muros del manicomio, ellas reinan. Con humor y descaro, sobreviven. Habida cuenta de lo que se oculta tras esos muros, es casi mejor quedarse donde están.

En la sección sobre la institucionalización ya nos hicimos eco del sentimiento que suscita el internamiento en Kathleen, que agradece a Dios con vehemencia que el manicomio no sea como su hogar. El siguiente fragmento refleja a su vez las tribulaciones que afligen a Harry en relación a lo que le espera cuando abandone su encierro:

Kathleen: ¿Adónde irás cuando salgas de aquí?

Harry: Bueno... yo... emmm...

Kathleen: ¿Perdiste el trabajo?

Harry: Bueno, yo...

Kathleen: ¿Tu mujer no te aguanta?

Harry: Bueno, yo...

Kathleen: Otro hombre.

Harry: Oh, pues...

Kathleen: Aun así... Podría ser peor.

Harry: Oh, sí.⁸⁸

Como es su inveterada costumbre, Harry no tarda en romper a sollozar, y nosotros no podemos por menos que preguntarnos cómo podría empeorar la situación. Harry no tiene hijos: “Nunca tuve el privilegio”, admite ante Jack.⁸⁹ De su mujer, Harry dice al principio de la obra que un ligero dolor de cabeza le impidió ir a visitarlo esa misma mañana,⁹⁰ si bien poco después le confiesa a Jack que llevan un tiempo separados.⁹¹ Quizás no nos sorprenda que esa misma confesión —que lleva indefectiblemente aparejada una admisión de fracaso— le resulte a Harry aún más onerosa cuando su interlocutor es una fémina:

Kathleen: ¿Vive tu mujer?

Harry: Emmm.

Kathleen: ¿Separados?

Harry: Bueno, yo...

Kathleen: No es comprensiva.

Harry: ¿Perdón?

Kathleen: Tu mujer.

Harry: Bueno... En estos tiempos se puede llegar a pedir demasiado, creo, de emmm.⁹²

Es posible que Harry no sea el primero de su familia en encarnar una inversión tan manifiesta de los roles tradicionalmente asignados a hombres y mujeres. De su madre afirma que tenía un “gran apetito por la vida”, al contrario que su padre,⁹³ al que define como un hombre extraordinario, educado, emocional y pasional, aunque quizás —a esta puntualización contribuye Jack, y quién sabe si habla la voz de su propia experiencia— algo dominado por su esposa.⁹⁴ En parte, sin duda, porque Harry siente una dolorosa vergüenza por sus pequeñas fallas, su discurso es el más apologético de cuantos nos ofrece el drama. Pero —y esto no es menos importante— Harry sabe que “todos tenemos nuestras pequeñas

⁸⁸ “‘Where you going when you leave here?’ ‘Well... I... er.’ ‘Lost your job?’ ‘Well, I...’ ‘Wife not have you?’ ‘Well, I...’ ‘Another man.’ ‘Oh, now...’ ‘Still... Could be worse.’ ‘Oh, yes.’” Hom, 157.

⁸⁹ “Never had the privilege.” Hom, 133.

⁹⁰ “My wife was coming up this morning. [...] Slight headache. Thought might be better...” Hom, 116.

⁹¹ “We’ve been separated for a little while.” Hom, 135.

⁹² “‘Your wife alive?’ ‘Er.’ ‘Separated?’ ‘Well, I...’ ‘Unsympathetic.’ ‘Yes?’ ‘Your wife.’ ‘Well... One can ask too much these days, I believe, of er.’” Hom, 156.

⁹³ “Mother, now. She was quite the reverse. [...] Great appetite for life.” Hom, 125.

⁹⁴ “An extraordinary man by any standard.” (Hom, 124). “As a man he was extremely polite.” (Hom, 125). “‘My father was a very... emotional man. Of great feeling.’ [...] ‘But dominated somewhat. [...] By your mother.’ ‘Oh. I suppose he was. Passionate but...’ ‘Dominated.’” (Hom, 133)

debilidades, nuestros pequeños defectos”, que no solo son *característicos* del ser humano, sino que son *intrínsecos* a su humanidad.⁹⁵ En otras palabras, “difícilmente se puede ser humano sin flaquezas”.⁹⁶ La de su padre, por ejemplo —más una superstición, una rareza— le obligaba a pedir ayuda cada vez que quería apagar una luz.⁹⁷ La del propio Harry consiste en prender fuego a las cosas, lo que explica que le hayan dejado sin cerillas.⁹⁸ Jack va por ahí persiguiendo niñas, Marjorie llorando durante días por las esquinas, Kathleen intentando suicidarse. Una cuñada de Jack se pone sus gafas de sol cada noche antes de acostarse; cada mañana se las quita, y nunca las usa en días soleados.⁹⁹ Cada quien con sus manías, unas grandes, otras menos. Total, al fin, ¿qué más da? No olvidemos lo que Harry y Jack añoran: camaradería, amistad, familia. Pues bien, como dice Harry, “la esencia de la verdadera amistad es que nos toleremos unos a otros nuestros pequeños lapsos”.¹⁰⁰

También Jack tiene una natural inclinación a disculpar los errores propios y ajenos. “Todos tenemos nuestras pequeñas caídas en desgracia”, nos dice, y su sentencia parece un eco de la de Harry.¹⁰¹ Según Jack, es en el ejército donde uno empieza a acostumbrarse a las debilidades, y se hace más tolerante a ellas a medida que envejece.¹⁰² Un par de frases suyas resumen a la perfección esta apología de las flaquezas humanas que comparte con Harry: “Uno se esfuerza... pero está en la naturaleza de las cosas —creo— que, al final, uno falla”.¹⁰³ “Si una persona no puede ser lo que es, ¿qué propósito tiene ser algo en absoluto?”¹⁰⁴ Resulta difícil no acordarse en este punto del personaje de Ella en *4.48 Psychosis*, cuando afirma: “Necesito convertirme en quien ya soy y bramaré por siempre ante esta incongruencia”.¹⁰⁵ La vida de Ella carece de propósito por la simple razón de que no puede ser quien ya es. Sus palabras nos traen, a su vez, ecos de la autobiografía de

⁹⁵ “We all have our little foibles, our little failings.” Hom, 146.

⁹⁶ “Hardly be human without.” Hom, 146.

⁹⁷ “throughout his life, he could never put out a light. [...] Superstition. If he had to turn off a switch, he’d ask someone else to do it.” Hom, 124–125.

⁹⁸ “Burn down the whole bleedin’ building, he will.” Hom, 147.

⁹⁹ “I have a sister-in-law, for example, who wears dark glasses. [...] Each evening before she goes to bed. [...] Following morning: takes them off. [...] Sunshine — never wears them.” Hom, 171.

¹⁰⁰ “The essence of true friendship [...] is to make allowances for one another’s little lapses.” Hom, 147.

¹⁰¹ “All have our little falls from grace.” Hom, 147.

¹⁰² “The older one grows [...] the more one takes into account other people’s foibles. [...] I suppose in the army [...] one becomes quite used to foibles.” Hom, 171.

¹⁰³ “One endeavours... but it is in the nature of things, I believe, that, on the whole, one fails.” Hom, 141.

¹⁰⁴ “If a person can’t be what they are, what’s the purpose of being anything at all?” Hom, 171.

¹⁰⁵ “I need to become who I already am and will bellow forever at this incongruity” (Kane, “4.48 Psychosis”, 212).

Nietzsche que ya citamos anteriormente, cuyo título completo es *Ecce homo. Wie man wird, was man ist* (*Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*). Ser lo que se es no es solo un proceso, una transformación, un cambio o mutación. Ser lo que se es también es aceptarse tal cual se es, y que otros te acepten sin pose ni fachada, sin máscara ni maquillaje. Volviendo a Jack: “Si uno no puede disfrutar la vida como le viene, ¿qué sentido tiene vivirla? Uno no puede, después de todo, pasar su vida entera metido en una concha”.¹⁰⁶

Empero, también Jack —al igual que Harry— se siente profundamente conturbado cuando se hace patente que la causa de su internamiento es *vox populi*. Antes, las descarnadas preguntas de Kathleen y las torpes respuestas de Harry —casi tan azorado como si sus propios pecados estuvieran bajo la lupa— ponen al lector sobre la pista de la flaqueza que aflige a Jack. “¿Tu amigo entró por seguir a niñas pequeñas?”, pregunta ella, y él balbuce: “¿Qué...? [...] Bueno... eso es... [...] Creo que hubo... emmm... ciertas inclinaciones, diríamos. [...] Nada criminal, por supuesto. [...] Sin enjuiciamiento...”¹⁰⁷

El propio Jack se muestra aún más esquivo ante las incómodas preguntas que le formula Marjorie:

Marjorie: ¿Por qué te han encerrado, entonces?

Jack: Oh... ¿qué?

Marjorie: Aquí dentro.

Jack: Oh... Una pequeña...

Marjorie: ¿Niña?

Jack: ¿Niña?

Marjorie: Niñas.

Jack: ¿Niñas?

Marjorie: En la calle.

Jack: ¿Sí? (*Mira alrededor.*)

Marjorie: A ver... ¿Por qué estás aquí dentro?

Jack: Totalmente voluntario, se lo aseguro.

¹⁰⁶ “if one can’t enjoy life as it takes one, what’s the point of living it at all? One can’t, after all, spend the whole of one’s life inside a shell.” Hom, 147.

¹⁰⁷ ““Your friend come in for following little girls?” ‘What... [...] Well... that’s... [...] I believe there were... er... certain proclivities, shall we say? [...] Nothing criminal, of course. [...] No prosecution...’” Hom, 154.

Marjorie: ¿Tu mujer te encerró?

Jack: Oh, no. No, no. Solo un momento de... necesitaba... Pensé que podría...¹⁰⁸

Sin duda, Jack pensó que podría recomponerse, superar su pequeña crisis, su momento de debilidad. Es probable que aún no sepa que encerrarse en un manicomio no dará sentido a su vida, del mismo modo que ningún fármaco dará jamás sentido a la de Ella en *4.48 Psychosis*. Pero el éxito es para quien lo busca —admitámoslo: no siempre— y Jack sigue quemando cartuchos, levantando muros entre él y su tentación. Su autorestringida libertad se erige en la mejor defensa contra el reprobable vicio de perseguir niñas por las calles. Lo paradójico es que perseguir niñas por las calles también es una suerte de defensa, la cara menos amable de ese frenesí que es la única respuesta que Jack puede dar a su tristeza extrema, a su insoportable vacío. Esta actividad febril tiene una cara más amable: la mentira. Digo “más amable” con una mezcla de ironía y sonrojo. Ironía, porque dudo que tenga algo de amable. Sonrojo, porque la mentira de Jack es también la mía, y la de millones de personas presuntamente cuerdas. Es la convicción sin delirio de la que hablamos en el capítulo sobre *4.48 Psychosis*, la convicción cobarde de quien quiere creer sus mentiras, la que inventa para nosotros —como dijimos antes— un pasado, tal vez incluso un presente, idealizado y mítico. Dice Foucault:

No hay locura más que en cada uno de los hombres, porque es el hombre quien la constituye merced al afecto que se tiene a sí mismo. La “Filautía” es la primera figura alegórica que la locura arrastra a su danza: esto sucede porque la una y la otra están ligadas por una relación privilegiada; el apego a sí mismo es la primera señal de la locura; y es tal apego el que hace que el hombre acepte como verdad el error, como realidad la mentira, como belleza y justicia, la violencia y la fealdad.¹⁰⁹

¿Cuánto es realidad en las historias que relata Jack? ¿Qué parte es solo oropel? Es difícil saberlo. Como ya vimos, su “fascinante” trabajo como distribuidor de alimentos en una tienda es fuente de “iniciativa” y “nuevas ideas”. Pero, ¿es Jack realmente lo que dice ser? Esto se pregunta Kathleen, antes de añadir: “Nos dijo que era médico. En otra ocasión dijo que había sido inspector de sanidad”.¹¹⁰ Las mismas dudas nos asaltan en relación a la familia de Jack y a su círculo de amistades. Es de creer que está casado, y Harry afirma haber

¹⁰⁸ “‘What you put away for, then?’ ‘Oh... what?’ ‘In here.’ ‘Oh... little...’ ‘Girl?’ ‘Girl?’ ‘Girls.’ ‘Girls?’ ‘In the street.’ ‘Really? (*Looks around.*)’ ‘Here... what you in for?’ ‘A wholly voluntary basis, I assure you.’ ‘Wife put you away?’ ‘Oh, no. No, no. Just a moment... needed... I thought I might...’” Hom, 161.

¹⁰⁹ Foucault, *Historia de la locura*, 44–45

¹¹⁰ “He really what he says he is? [...] Told us he was a doctor. Another time he said he’d been a sanitary inspector.” Hom, 152.

conocido a su mujer.¹¹¹ Pero Jack también dice ser uno de siete hermanos,¹¹² y menciona a un considerable número de familiares, amigos y conocidos. Ya antes nos referimos a un tío de Jack que criaba caballos, a un primo suyo fusilero —o tal vez un tal Arthur— que iba a casa de Jack con su fusil, a una cuñada que hace un estrambótico uso de sus gafas de sol, y a dos familiares muertos durante la guerra. Pero, además, Jack habla de un hombre que caminaba mucho, pariente de un amigo suyo;¹¹³ de una tía que regentaba una pequeña tienda;¹¹⁴ de un primo por parte de madre que se cayó por un acantilado;¹¹⁵ de otra tía que vivió un tiempo cerca de Gloucester;¹¹⁶ y de un primo lejano por parte de padre que resulta ser familia del marido de una de las internas.¹¹⁷ Y no contento con eso, Jack dice que una hermana suya contrajo la polio y murió a los pocos meses de vida;¹¹⁸ y que otra de sus hermanas falleció a los once años;¹¹⁹ y menciona también a un vecino que murió por una caída;¹²⁰ a una sobrina vegetariana;¹²¹ a una tía, soltera y flautista, que padecía artritis;¹²² y a un amigo de la familia paterna que se metía cigarrillos encendidos en la boca.¹²³ Y cuando ya nos parece que el repertorio debe de estar agotado, y empezamos a sospechar que puede haber en este relato un algo de mentira patológica, entonces Jack nos dice que tiene dos hijos, chico y chica, ambos casados;¹²⁴ y se acuerda, por añadidura, de una prima suya por parte de padre que trató de suicidarse arrojándose de un vagón de tren;¹²⁵ de un amigo que tenía una fábrica;¹²⁶ de un sobrino que empezó un negocio de limpieza de cristales;¹²⁷ de un pariente que ascendió a teniente-comandante en una corbeta;¹²⁸ y de un cuñado que era artista.¹²⁹

¹¹¹ “My wife... you’ve met?... Was that last week?” ‘Ah, yes...’” Hom, 115.

¹¹² “One of seven. [...] Large families in those days.” Hom, 125.

¹¹³ “Knew a man, related to a friend of mine, who used to walk twenty miles a day.” Hom, 119.

¹¹⁴ “I had an aunt once who owned a little shop.” Hom, 121.

¹¹⁵ “I had a cousin, on my mother’s side, who once fell off a cliff.” Hom, 121.

¹¹⁶ “I had an aunt once who, for a short while, lived near Gloucester.” Hom, 126.

¹¹⁷ “Mrs Washington.’ [...] ‘Her husband was related to a distant cousin of mine, on my father’s side’” Hom, 129.

¹¹⁸ “I had a sister who contracted polio. Younger than me. Died within a matter of hours. [...] Only a few months old at the time.” Hom, 129.

¹¹⁹ “I had another sister die. She was how old? Eleven.” Hom, 129.

¹²⁰ “I remember a neighbour of ours, [...] died one morning by falling down the stairs.” Hom, 129.

¹²¹ “I had a niece once who was a vegetarian.” Hom, 130.

¹²² “I had a maiden aunt who suffered from [arthritis] a great deal. She was a flautist.” Hom, 130.

¹²³ “I knew a man at one time —a friend of the family, on my father’s side— who could put a lighted cigarette into his mouth [...]” Hom, 131.

¹²⁴ “How many have you got?” ‘Two. [...] Boy married. Girl likewise. [...]’” Hom, 133.

¹²⁵ “I had a cousin, on my father’s side, who threw herself from a railway carriage.” Hom, 134.

¹²⁶ “A friend of mine, on my father’s side, once owned a small factory [...]” Hom, 142.

¹²⁷ “I had a relative —nephew [...] — who started a window-cleaning business...” Hom, 145.

¹²⁸ “A relative of mine rose to lieutenant-commander in a seagoing corvette.” Hom, 171.

¹²⁹ “Brother-in-law I had was an artist.” Hom, 174.

La de Jack podría ser —¿por qué no?— sencillamente una gran familia. Pero aún hay un primo y una sobrina de los que no hemos hablado, y de los que nada llegamos a saber. Su mera mención en un diálogo con Marjorie nos hace sostener que el colorido anecdótico de Jack y su rica galería de amigos y familiares no son sino un escudo protector, una excusa para desviar la atención del asunto tratado y reconducir la conversación a temas que son tan inocuos como incontrovertibles. En otras palabras, los primos de Jack —como las nubes y la lluvia— son una defensa más frente a lo insoportable.

Jack: Nubes... (*Mirando hacia arriba.*)

Marjorie: Todo lo he visto, yo. Violación, coito. Placer físico.

Jack: Tuve una vez un primo...

Marjorie: Oye, tienes una familia grande, ¿no?

Jack: Siete hermanos y hermanas. Se extiende por ahí, ya sabe.

Marjorie: Ya, la semana pasada eras hijo único.

Jack: Una sobrina mía — sobrina, digo... Tenía solo...

Marjorie: ¿Por qué lo haces?

Jack: Oh, bueno...

Marjorie (*a Alfred*): No le quites ojo. Estudió para médico.¹³⁰

En cuanto a Harry, sus mentiras no ocupan un lugar preponderante en la obra, pero nos es lícito pensar que también él recurre al engaño y al autoengaño para hacer su existencia más llevadera. Al menos así lo cree Kathleen, que le acusa de ser como Jack, “inventándose cosas”.¹³¹ En lugar de negarlo, Harry inyecta en su réplica la dosis habitual de apología: “Oh, bueno. Uno... encarna... por supuesto. [...] Fantasías... ¿Qué es la vida si no puedes...?”¹³² Y acto seguido nos ofrece su visión del ser humano como figurante en el gran teatro del mundo, con la insoslayable referencia a *Hamlet*: “Bueno... Yo emmm... Ningún gran papel para este actor, me temo. Un escenario pequeño, un insignificante personaje [...] nada de Hamlets, por supuesto, ni Ofelias; más bien el pequeño espectador que pasa por el...”¹³³

Harry y Jack son dos pequeños espectadores de un mundo siempre cambiante. Y su nostalgia no es solo de cosas grandes, de imperios y guerras; también es nostalgia de cosas

¹³⁰ “‘Clouds... (*Looking up.*)’ ‘Seen it all, I have. Rape, intercourse. Physical pleasure.’ ‘I had a cousin once...’ ‘Here, you got a big family, haven’t you?’ ‘Seven brothers and sisters. Spreads around, you know.’ ‘Here, you was an only child last week.’ ‘A niece of mine — I say niece... She was only...’ ‘What you do it for?’ ‘Oh, now...’ ‘Wanna watch him. Trained as a doctor, he was.’” Hom, 165.

¹³¹ “‘You the same. [...] Making up things.’” Hom, 152.

¹³² “‘Oh, well. One... embodies... of course. [...] Fancies... What’s life if you can’t...’” Hom, 152.

¹³³ “‘Well... I er... Yes... No great role for this actor, I’m afraid. A little stage, a tiny part. [...] not your Hamlets, of course, your Ophelias; more the little bystander who passes by the...’” Hom, 153.

chicas, de costumbres que mueren, de una sociedad en la que el rol de hombres y mujeres estaba definido hasta en sus más mínimos detalles. Su identidad estuvo antaño íntimamente ligada a ese tiempo en el que modales, ademanes corteses y galantería tenían su importancia; una época, como dice Jack, en la que un caballero no dudaría en ponerse de pie en presencia de una dama.¹³⁴ Y así continúan: sujetando la silla a las señoras que se levantan, alabando la belleza de sus nombres, ofreciéndoles el brazo cuando caminan juntos.¹³⁵ El hecho de que Jack vea “el respeto por el sexo débil” como algo que “disminuye rápidamente en el mundo moderno”¹³⁶ no es solo una paradoja —viniendo de alguien que no puede domeñar su impulso de perseguir niñas pequeñas por la calle— sino una pieza más en el complejo rompecabezas de la nostalgia que estos dos hombres sienten por una sociedad y una época que entonan ya su canto de cisne.

En este contexto, sirvan algunas intervenciones de Jack y Harry como muestra de esta nostalgia por las cosas pequeñas y mundanas. Jack, por ejemplo, dice en relación al uso de bastón que es “un hábito que está muriendo rápidamente”.¹³⁷ Harry se hace eco de estas palabras, y añade que la calidad de los bastones está asimismo en mengua. Tampoco escapa al declive la moda masculina de llevar barba o bigote.¹³⁸ Pero, por encima de todo, el drama de Storey contiene numerosos indicios de que la tradición navideña ocupa un lugar destacado entre las costumbres que agonizan y, me atrevo a decir, no solo para sus personajes sino para una parte muy considerable de la población de carne y hueso. Ya en 1970 se hacía palpable que el consumismo desbocado amenaza seriamente cualquier atisbo de “espíritu navideño”, ese al que aluden Harry y Jack para quejarse con amargura de que está en franco retroceso. “Todo se ha echado a perder”, dice Jack. “En el instante en que el dinero se inmiscuye, todo sentimiento sale directo por la ventana”.¹³⁹ Pero entonces como ahora, y en Inglaterra como en España y tantos otros países, la Navidad no era solo una tradición milenaria asediada por el materialismo voraz: era —y es— también el símbolo último de la creencia en la magia, una época de total focalización en la infancia y, cómo no, ese período del año en el que para

¹³⁴ “I recollect the time when one stood for a lady as a matter of course.” Hom, 148.

¹³⁵ V.g. Harry dice a Kathleen: “That’s a very pretty name.” (Hom, 148); o Jack: “Allow me... Marjorie. (*Holds her seat.*)”, y ella toma a Jack del brazo cuando comienzan a caminar. (Hom, 149).

¹³⁶ “Respect for the gentler sex [...] is a fast-diminishing concept in the modern world.” Hom, 147.

¹³⁷ “Father had a cane. Walked for miles.’ ‘A habit that’s fast dying out.’” Hom, 119.

¹³⁸ “‘You seldom see canes of this quality these days. [...] I believe they’ve gone out of fashion. [...] Like beards.’ [...] ‘A moustache I’ve always thought became a man.’” Hom, 127.

¹³⁹ “‘[...] Christmas.’ ‘Season of good cheer.’ ‘Less and less, of course, these days.’ [...] The whole thing has been ruined. The moment money intrudes... all feeling goes straight out of the window.’” Hom, 120–121.

tantas personas se hace asfixiante e intolerable el brutal contraste entre la cándida ilusión y la triste y cruda realidad. Una de estas personas —personaje, debería decir, pero tan verosímil que parece cobrar vida— es Marjorie. Su relación con la Navidad es mucho más conflictiva que la de los hombres de la obra: es el momento en el que un incontrolable llanto echa raíces en su alma, un llanto que dura días —en ocasiones desde Nochebuena hasta Año Nuevo—¹⁴⁰ y que tiene, entre otros efectos, el de que la pobre mujer vaya a parar con sus huesos al manicomio.¹⁴¹ Acaso no nos sorprenda, pues, su dura sentencia, que probablemente muchas personas suscriben: “No soporto la Navidad”.¹⁴²

Sin duda, uno de los aspectos más negativos de los nuevos tiempos es el abandono del campo y, con él, la pérdida de contacto del hombre con la naturaleza, no solo porque el ser humano se hacina cada vez más en las ciudades, sino porque el entorno natural se resiente ante los embates de una imparable industrialización. Y cuando de naturaleza e industria se trata —como bien señala Harry— la una se experimenta necesariamente a expensas de la otra. Tener el beneficio de ambas no es posible y en la Inglaterra de 1970 —“una nación industrial”, como también apunta Harry— la naturaleza está perdiendo la batalla.¹⁴³ La contaminación ya muestra sus uñas sucias, y el mismo sol parece oscurecerse —como dice Kathleen— con tanto hollín, hasta el punto de que “en vez de broncearte te ennegrece”.¹⁴⁴ Claro está que uno podría buscar consuelo en la creencia —a menudo notoriamente errónea— de que la industria, siempre sedienta de mano de obra, trae bajo sus nubes de hollín mayores niveles de empleo y, por ende, de bienestar. Tal creencia tiende a ignorar el hecho de que también la automatización de procesos industriales avanza de forma inexorable, y Marjorie encarna uno de tantos casos llamados a rebajar el optimismo de quien ve a la industria como fuente inagotable de empleo: ella trabajó una vez empaquetando latas de comida; ahora ese trabajo lo hace una máquina. Y lo que Kathleen le dice al respecto bien podría hacerse extensivo a miles de personas: “Ya no queda nada que tú puedas hacer, mi niña. Ese es tu problema”.¹⁴⁵

¹⁴⁰ “Started crying everywhere I went... Started off on Christmas Eve. [...] Didn’t stop till Boxing Day.” (Hom, 139). “Cries everywhere, she does. [...] ‘Specially at Christmas. Cries at Christmas. Boxing Day. Sometimes to New Year.” (Hom, 167).

¹⁴¹ “Come for three months; out again. Back again at Christmas.” Hom, 162.

¹⁴² “Can’t stand Christmas.” Hom, 162.

¹⁴³ “An industrial nation... [...] Can’t have the benefit of both. Nature as well as er... The one is incurred at the expense of the other.” Hom, 154.

¹⁴⁴ “All that soot. Cuts [the sun] down. ‘Stead of browning you turns you black.” Hom, 154.

¹⁴⁵ “‘Had a job once. [...] Packing tins of food. [...] Put them in cardboard boxes. [...] Done by machine now.’ ‘Nothing left for you to do, my girl. That’s your trouble.’” Hom, 167.

No es de extrañar, por tanto, que Harry y Jack sientan añoranza de una vida sencilla —incluso rudimentaria— y del extinto apego a la naturaleza. “Nada como el campo”, dice Jack, y añade: “Aire fresco”.¹⁴⁶ Y en este punto, nos parece irrelevante si existió realmente aquel tío que criaba caballos y al que Jack visitaba cuando niño, porque lo importante es la mitificación del hombre en su entorno natural. Así, de la simple afición de Jack por la pesca brota una imagen fantástica, “una figura solitaria agazapada sobre una orilla, sin moverse jamás”, que no es sino un humilde pescador elevado a la categoría de ser legendario en el imaginario de Jack y Harry.¹⁴⁷ La mitificación que los hombres hacen de la vida al aire libre raya el paroxismo cuando Jack, hablando de un empleo de limpiacristales, sentencia: “Un gran ámbito, ese, para el hombre aventurero. [...] Alturas... distancias...”¹⁴⁸ En esta misma línea se desarrolla una conversación en torno a un documental sobre la vida en el Amazonas, que los internos del manicomio han visto días atrás. Harry y Jack ensalzan las bondades de la vida primitiva; los espacios abiertos; la lucha del hombre por sobrevivir, que convierte la pesca —pasatiempo para algunos— en una cuestión de vida o muerte.¹⁴⁹ Pero sus alabanzas al indígena se topan con la visión desmitificadora de Kathleen y Marjorie, a quienes la mera mención de un taparrabos les mueve a la risa y que, traviesas y descaradas, simulan confundir con testículos las tortitas que el indio cocina, y con su miembro viril el pequeño tronco del que se sirve.¹⁵⁰

Así son las mujeres de *Home*: desenfadas, descreídas, lacerantes. Es por ellas que sabemos de la lobotomía de Alfred, de la piromanía de Harry, de la mitomanía de Jack, de su compulsión por las niñas. Ellas hablan de sus propias debilidades sin pudor, y de las ajenas con una peculiar mezcla de burla y comprensión. No tienen pelos en la lengua ni filtro alguno entre el pensamiento y la palabra, de modo que comentan y preguntan lo que les place, como, cuando y donde les viene en gana. Y se ríen. Se ríen mucho y de todo. Se ríen de sí mismas, y se ríen la una de la otra. Marjorie nos ofrece un despliegue portentoso —en cantidad tanto como en variedad— de pullas sobre la promiscuidad de Kathleen,¹⁵¹ y otro tanto puede

¹⁴⁶ “Nothing like [the country]. What? Fresh air.” Hom, 116.

¹⁴⁷ “A fishing man. [...] “A solitary figure crouched upon a bank.” “Never stirring.” Hom, 122.

¹⁴⁸ “Great scope there for an adventurous man. [...] Heights... distances...” Hom, 145.

¹⁴⁹ “I must admit, there are certain attractions in the primitive life. [...] Air, space...” ‘Fishing there somewhat more than a mere pastime. [...] Life and death.” Hom, 144–145.

¹⁵⁰ “See that feller with a loincloth?” ‘Oooh! (*Laughs, covering her mouth.*)’ [...] ‘I thought his pancakes looked rather nice.’ ‘Ooooh!’ ‘On the little log...’ ‘Ooooh!’ Hom, 144–145.

¹⁵¹ V.g. “Want to watch her. Men all the time. [...] Seen it with my own eyes. [...] Has to see the doctor about it, she has.” (Hom, 159); “Can’t let no tradesman near the house. Five kids. Milkman, window-cleaner... [...] Mind she doesn’t stroll you to the bushes. [...] Can’t keep away from men. [...] Gardens. [...]

decirse de las chanzas de Kathleen sobre la propensión a llorar y otras incontinencias de Marjorie.¹⁵² Ambas ríen y simulan escandalizarse con cada expresión que apunte —siquiera vagamente— a una connotación sexual; en ausencia de tal connotación, las dos están prestas a reconducir la conversación —cualquiera que sea el tema tratado— al terreno de lo sexual. Y, por supuesto, tanto una como otra encuentran hilarante que los hombres lloren, aunque no les pille del todo por sorpresa: Kathleen dice de su padre que “siempre estaba llorando. [...] Bebía demasiado. Se le salía por los ojos”.¹⁵³ Así que, rodeadas de hombres sollozantes o lobotomizados, tiran de fina ironía cuando interpretan el papel de mujeres desvalidas, menesterosas y cuerdas, como cuando Marjorie dice: “Chica, no sé qué va a ser de nosotras”; o cuando es Kathleen la que exclama: “Mejor nos vamos, [...] ¡Dios! Aquí si te descuidas te vuelves loca”.¹⁵⁴

Diríase —pese a sus vehementes risitas, chanzas y gestos de escándalo— que a las mujeres de *Home* no les ha pasado enteramente de largo la revolución sexual. Eso parece al menos indicar la actitud de Kathleen, quien —amén de su promiscuidad— hace gala de una mentalidad que se nos antoja bastante avanzada no ya para su tiempo, sino para una persona de su edad, en aquella época. No se trata solo de que a Kathleen le parezca estúpido dormir con hombres y le parezca fantástico acostarse con ellos, sino que tiene una opinión muy poco convencional sobre el matrimonio, la monogamia, el divorcio o la vida sentimental de Cristo. De todo ello da fe el siguiente pasaje, que empieza con una referencia al régimen de visitas en la institución, en virtud del cual Harry ve a su mujer cada dos semanas:

Kathleen: Verse una vez cada dos semanas no sería ningún divorcio. Ridículo, vivir juntos. No es humano. [...] Como los animales... Incluso ellos salen por patas cuando no están por la labor. [...] No es natural... Un hombre. Una mujer. ¿Quién se cree que es?

Harry *mira alrededor*.

No... Él. (*Señala hacia arriba*.) [...] A Él lo hizo soltero. Por Dios: ninguna esposa para Él. [...] Le ahorró a alguien el problema. [...] Lo hace todo por telepatía.¹⁵⁵

Parks especially. [...] Used to send the police in threes. Can't trust two and one was never enough.” (Hom, 160); etc.

¹⁵² “My friend, you know, was always crying. [...] Everywhere she went... cigarettes... No sooner in the shop, opens her mouth, and out it comes. Same on buses.” (Hom, 155); “Can't go down the street without her trousers wetting. [...] Mind she doesn't splash.” (Hom, 160); etc.

¹⁵³ “My dad was always crying. [...] Drank too much. Came out of his eyes.” Hom, 169.

¹⁵⁴ “Don't know what'll become of us, girl.” (Hom, 169); “Better get out of here, [...] Gawd! Go mad here you don't watch out.” (Hom, 170)

¹⁵⁵ “Met once a fortnight wouldn't be any divorce. Ridiculous, living together. 'S not human. [...] Like animals... Even they run off when they're not feeling like it. [...] Not natural... One man. One woman.

La vida no ha sido fácil para Kathleen y Marjorie. Su dicción denota orígenes humildes, y el hecho de ser mujeres en una sociedad patriarcal no ha contribuido en nada a allanarles el camino, si se me permite el eufemismo. “Bastante poco me animan en la vida”, dice Kathleen cuando Harry —tan cortés como torpe— alaba su figura.¹⁵⁶ Ambas mujeres están íntimamente familiarizadas con la frustración, y se sitúan en las antípodas de esa mitificación falaz con que los hombres entronizan unos ideales de naturaleza y cultura del premio al esfuerzo que nada pueden ya ofrecer a dos almas rodadas y encallecidas como las de Marjorie y Kathleen. “Una vez me mandaron al campo”, nos dice esta. “Todos esos árboles. Peor que gente. Los habría arrancado si hubiese creído que los podía poner de nuevo en su sitio”.¹⁵⁷ La propia Kathleen, hacia al final de la obra, afirma: “No logras nada si no lo intentas”, para después sentenciar: “Tampoco logras nada si lo intentas”.¹⁵⁸ Quizás Harry y Jack cierren los ojos a esta realidad —como a tantas otras— pero Kathleen tiene muy claro que nacer varón —por mucho que no sea garantía de éxito— te hace la vida más fácil:

Kathleen: Es distinto para un hombre.

Harry: Bueno, yo...

Kathleen: Lo sé. Tenéis vuestros problemas. Aun así. La mujer es diferente.

Harry: Oh, yo...

Kathleen: No sería mujer. Otra vez no...¹⁵⁹

4.5. Naturalismo, absurdo y preocupaciones mundanas

Para cerrar este capítulo, regresemos al jardín del que antes nos alejamos, tratando de aprehender tras el muro que lo rodea ese hipnótico vacío que, paradójicamente, parece llenarlo todo. En nuestro camino hablamos de aquello que los personajes de *Home* expresan en su incesante parloteo, en apariencia insustancial las más de las veces, pero por el que desfilan temas tan profundos y universales como la incomunicación, la nostalgia, la soledad o la pérdida de identidad. Tal vez sea precisamente en este acusado contraste entre forma y fondo donde radique uno de los mayores hallazgos del dramaturgo en esta obra: en efecto, David Storey ha sabido dotar a sus personajes de ese carácter peculiar, de esa pequeñez, de

Who's He thinks He is? (Harry *looks round*.) No... Him. (*Points up*.) Made Him a bachelor. Cor blimey: no wife for Him. [...] Saved somebody the trouble. [...] Does it all by telepathy.” Hom, 156.

¹⁵⁶ “Get little enough encouragement in my life.” Hom, 155.

¹⁵⁷ “Sent me to the country once. All them trees. Worse’n people. Take them off if I thought I could get them on again.” Hom, 154–155.

¹⁵⁸ “Get nothing if you don’t try, girl. [...] Get nothing if you do, either.” Hom, 170.

¹⁵⁹ “‘Different for a man.’ ‘Well, I...’ ‘I know. Have your troubles. Still. Woman’s different.’ ‘Oh, I...’ ‘Wouldn’t be a woman. Not again...’” Hom, 158.

la insignificancia justa, de todos los matices que les confieren —más que verosimilitud, más incluso que credibilidad— vida propia. Ese algo *humano* que rebosa en Harry, Jack, Kathleen y Marjorie surge, por tanto, de la magistral mezcla de lo grande y lo pequeño, de lo peculiar y lo global, que el autor ha logrado plasmar en su drama.

Pero hay más: porque, en definitiva, tanto la universalidad de los sentimientos de nuestros personajes como la particularidad con que los expresan dan cuenta únicamente de esa acepción del término según la cual lo “humano” es lo propio del hombre (lo que en inglés se designa con el adjetivo *human*). Sin embargo *Home* es una obra profundamente humana por cuanto rezuma asimismo sensibilidad a los infortunios ajenos (en inglés, *humane*): una comprensión hacia los que sufren que no solo engalana al autor en su caracterización de los personajes, sino que se extiende también por ellos que —a su manera— se compadecen de los otros, y se apoyan y cuidan entre sí.

Vamos por partes: el decorado realista que describe Storey —tan distinto al espacio indeterminado que nos presenta Sarah Kane en *4.48 Psychosis*— es una primera indicación de que el dramaturgo quiere que reconozcamos el entorno, no tanto como parte —que es— de un manicomio, sino como un apacible lugar de encuentro: un tranquilo jardín, con su mesa y sus sillas, quizás no muy distinto a ese otro en el que se desarrolla el segundo acto de *The Importance of Being Earnest (La importancia de llamarse Ernesto)*, de Oscar Wilde. Harry y Jack aparecen en escena. Sus modales, vestimenta y dicción denotan una nada desdeñable educación y una más que probable pertenencia a la clase media. Inmediatamente se hace palpable una característica diáfana en la obra: las intervenciones inusualmente breves —apenas unas palabras, casi nunca más de una línea— trufadas de preguntas y respuestas cortas, comentarios e interjecciones, elisiones y oraciones a medio terminar. Se trata de un diálogo vivo, dinámico —aunque no necesariamente rápido— con una notable ausencia no ya de apartes y soliloquios —esperable, por otro lado— sino de cualquier atisbo de parlamento largo. Un estilo, en suma, claramente naturalista, con una obvia vocación de reproducir fielmente la lengua oral, siempre en un registro informal, si bien notoriamente más culto cuando hablan Jack y Harry que cuando lo hacen Kathleen y Marjorie. La oralidad y la viveza de sus intercambios, tan alejados de otros diálogos dramáticos encorsetados y acartonados, nos acerca casi sin querer a los personajes.

Jack y Harry mantienen a lo largo de la obra un registro lingüístico acorde con su estatus social, solo condicionado por las marcas propias del lenguaje hablado —v.g. la

elisión ocasional del sujeto, el verbo auxiliar o el copulativo—¹⁶⁰ y por su manifiesta tendencia a dejar frases a medias (en esto, justo es decirlo, cuentan con la inestimable ayuda de Kathleen y Marjorie, que adolecen del mal contrario: interrumpir continuamente a su interlocutor). Jack llega a resultar cómicamente engolado al hablar, como cuando expresa de forma ampulosa su malestar por las deficientes instalaciones: “Es extraordinario que no se nos provea de más facilidades de esta naturaleza, en mi opinión”.¹⁶¹ Sin duda, muchos en su lugar se habrían conformado con un sencillo y prosaico “Ya podrían poner más mesas y sillas”.

En las antípodas de Jack y Harry, también en lo tocante a la dicción, se sitúan Kathleen y Marjorie. El lenguaje empleado por las dos mujeres denota humildes orígenes, y está repleto de expresiones típicamente irlandesas y de la jerga característica de los hablantes de *cockney*. Ambas llevan hasta el límite las habituales elisiones de la lengua oral, haciendo desaparecer la práctica totalidad de los pronombres en función de sujeto, amén de un considerable número de cópulas, verbos modales y auxiliares. A esto añaden un amplio abanico de contracciones, inversiones sintácticas y mutaciones fonéticas, hasta convertir su discurso en apenas inteligible para el hablante medio de inglés como lengua extranjera.¹⁶² Y no es solo por lo que dicen: también por su modo de interpretar el discurso ajeno. Kathleen y Marjorie tienen una portentosa habilidad para rastrear connotaciones sexuales incluso en los más inocentes gestos y comentarios. Ya vimos cómo desmitifican la figura del indígena, riéndose con la mera mención de su taparrabos, sus tortitas y su pequeño tronco. También,

¹⁶⁰ V.g., Jack dice: “Been here long?”, “Mind?”, “Nice to see the sun again”, “Been laid up for a few days” (Hom, 113), en lugar de “*Have you been here long?*”, “*Do you mind?*”, “*It is nice to see the sun again*”, “*I have been laid up for a few days*”; y Harry dice: “‘Tis”, “Gets worse before it gets better”, “That the one?” (Hom, 114), en lugar de “*It is*”, “*It gets worse before it gets better*”, “*Is that the one?*”. (Énfasis propio)

¹⁶¹ “It’s extraordinary that more facilities of this nature aren’t supplied, in my view.” Hom, 143.

¹⁶² Los ejemplos de estas peculiaridades lingüísticas son extraordinariamente numerosos a lo largo de toda la obra. Citaremos aquí solo algunos. Casos de elisión de una o varias palabras se dan en casi todas las intervenciones de Kathleen y Marjorie, v.g. “Going to rain, ask me”, “Be all right if it starts”, “Told you we shouldn’t have come out” (Hom, 136), en lugar de “*It’s going to rain, if you ask me*”, “*It will/would be all right if it starts*”, “*I told you we shouldn’t have come out*”. Ejemplos de inversión sintáctica son: “Going to kill me is this”, “Invite rain that will”, “Cut clean through, these will” (Hom, 136), en lugar de “*This is going to kill me*”, “*That will invite rain*”, “*These will cut clean through*”. También en las primeras intervenciones de ambas mujeres encontramos varios casos de contracción con supresión de fonemas, v.g.: “i’n’t it?”, “What d’I tell you?”, “Smelled ‘em!” (Hom, 136–137), en lugar de “*isn’t it?*”, “*What did I tell you?*”, “*Smelled them!*”. Kathleen utiliza con frecuencia expresiones como “Cor blimey!”, “Gawd!” o “bleedin’”: la primera deriva de “*God blind me!*”; la segunda se utiliza eufemísticamente en lugar de “*God*”; y la tercera sirve para dar énfasis (indistintamente de forma positiva o negativa), y es de uso común en Irlanda. Marjorie, por su parte, dice cosas como “Do anyfing. Just muck around... [...] Noffing. Mucked around...” (Hom, 137–138), donde vemos cómo reemplaza en determinados contextos el fonema / / por /f/ y apreciamos el uso de la expresión “*to muck around*” (no hacer nada, perder el tiempo), típica del *slang*.

traviesas ellas, sugieren que una interna que fue actriz se dedicó a hacer porno;¹⁶³ o que es mejor perder los dientes que perder otra cosa.¹⁶⁴ Hablando de mermeladas, se ríen con la mención de *raspberry*, cuyo significado convencional es “frambuesa”, pero que en el registro coloquial también puede significar “pedorreta”;¹⁶⁵ hablando de bancos de madera, se ríen de que te dejan marcas en el “trasero”.¹⁶⁶ Si la conversación versa sobre limpiar ventanas, deslizan que el limpiacristales se entretiene más limpiando las del baño;¹⁶⁷ y si alguien comenta que no hay escalera (*ladder* en inglés) lo bastante larga para limpiar ventanas en edificios altos, ellas tiran de argot para interpretar *ladder* como “pene”.¹⁶⁸

Esta fresca y desenfadada manera con que Kathleen y Marjorie retuercen el lenguaje para provocar la risa tiene, como es natural, numerosos precedentes en el teatro inglés. Mi reciente mención a Oscar Wilde no se basaba únicamente en una vaga semejanza entre el jardín del manicomio en *Home* y el de la casa de campo de John Worthing en *The Importance of Being Earnest*. Amén de un decorado realista de flores, mesas y sillas de jardín, hay otros ecos de Wilde en la obra de David Storey, entre ellos la destreza con que el autor reproduce fielmente el habla de distintos estamentos sociales, y el uso humorístico que hace del lenguaje, con un frecuente recurso a connotaciones y juegos de palabras. Como los que hemos desgranado en relación a Kathleen y Marjorie, firmemente enraizados en lo sexual y escatológico. O como cuando Jack, hablando de Sir Walter Raleigh, le dice a Harry: “Perdió la cabeza, ya sabes”,¹⁶⁹ y su frase —habida cuenta de quién habla, y desde dónde— adquiere un significado ligeramente distinto al de una mera decapitación. Pero, además, los personajes de *Home* muestran una cierta propensión a hacer sentencias con clara vocación epigramática en relación al matrimonio, la familia o la sociedad, muy en la línea de Oscar Wilde. Así, por ejemplo, Jack afirma que “cuando encuentras una pareja casada que muestra su afecto en público, eso es una señal infalible de que su matrimonio se está rompiendo”.¹⁷⁰ Y Kathleen

¹⁶³ “See that woman with dyed hair? Told me she’d been in films. ‘What films?’ I said. ‘Blue films?’” Hom, 140.

¹⁶⁴ “‘I s’ll lose my teeth one of these days... oooh!’ ‘Better’n loosing something else...’” Hom, 140.

¹⁶⁵ “‘Jam. I like that. [...] Strawberry. My favourite.’ ‘Raspberry, mine.’ ‘Ooooh!’” Hom, 142.

¹⁶⁶ “‘Benches? Seen better sold for firewood.’ ‘Make red marks they do across your bum.’ ‘Ooooh! (Screches, covering her mouth.)’” Hom, 144.

¹⁶⁷ “‘I had a relative [...] who started a window-cleaning business... [...] Great scope for an adventurous man.’ ‘In bathroom windows ‘specially.’ ‘Ooooh!’” Hom, 145.

¹⁶⁸ “‘On very tall buildings [...] they lower them from the roof. [...] Don’t have ladders long enough [...]’ ‘Ooooh!’” Hom, 145–146.

¹⁶⁹ “‘Lost his head, you know.’” Hom, 122.

¹⁷⁰ “‘When you find a married couple who display their affection in public, then that’s an infallible sign that their marriage is breaking up.’” Hom, 124.

dice: “El hombre no debería casarse hasta los cuarenta. Ridículo. Hasta esa edad, no saben lo que quieren. Pasada esa edad, demasiado viejos para que nada les importe”.¹⁷¹

Y, claro está, de este sustrato de humor, epigramas y chifladuras surge —cantarín y vital— el absurdo, con la misma lozanía con la que brotaba en *4.48 Psychosis* de entre las costuras de esa difícil interfaz entre el presuntamente loco y el presuntamente cuerdo. Pero en *Home* no hay más personajes que los internos. En otras palabras, todos en esta obra están presuntamente locos. Y en este marco adquiere tintes absurdos el comentario —citado antes en un contexto distinto— que Kathleen le hace a Harry: “Estás como una cabra. Deberían tenerte encerrado ahí arriba”.¹⁷² Sin embargo, otras varias ocurrencias de estos personajes simpáticos y medio chiflados son absurdas *per se*, más próximas a las que cultivó —con tanto ingenio— el propio Wilde, o a las de eminentes dramaturgos españoles de mediados del siglo XX, como Mihura o Jardiel Poncela. Tal es el caso en esta osada observación que hace Jack: “Los músicos, por supuesto, son una raza extraña. ¿Se ha fijado en que los mejores tienen el pelo muy rizado?”¹⁷³ Y es también el caso en la historia de la mujer que se tira de un vagón de tren y que todos —incluido el pobre Harry— suponemos que termina de forma trágica, hasta que Jack le pone el siguiente colofón: “Bueno, afortunadamente el tren acababa de detenerse en una estación”.¹⁷⁴

Son muchos pasajes de esta obra en los que resuena con fuerza un hilarante absurdo, y el que citamos a continuación es un espléndido ejemplo:

Kathleen: Si [Jesucristo] vuelve algún día, espero que venga un martes de Pentecostés. Para mí esa es la mejor época del año.

Marjorie: ¿Por qué?

Kathleen: No lo sé. Martes de Pentecostés siempre ha sido un día de suerte para mí. La primera fiesta en la que estuve fue un martes de Pentecostés. El primer tipo con el que me fui. No puede ser la fecha. Diferente cada año.

Marjorie: Mi día de suerte es el último viernes de cualquier mes con una ‘r’ cuando el mes siguiente no empieza más tarde del siguiente lunes.¹⁷⁵

¹⁷¹ “Man shouldn’t marry till he’s forty. Ridiculous. Don’t know what they want till then. After that, too old to bother.” Hom, 156.

¹⁷² “You’re round the bend, you are. Ought to have you up there, they did”. Hom, 144.

¹⁷³ “Musicians, of course, are a strange breed altogether. [...] Have you noticed how the best of them have very curly hair?” Hom, 130–131.

¹⁷⁴ “Well, fortunately, it had just pulled into a station.” Hom, 134.

¹⁷⁵ Como indica Kathleen, martes de Pentecostés es una fiesta móvil, en parte porque siempre cae en martes, y en parte porque depende de las fechas de Semana Santa, que varían notablemente de año en año. Pero a la lógica —ya de por sí esquivada— que emplea Kathleen en su intervención, responde Marjorie con una afirmación descabellada hasta tal punto que ella misma admite no poder descifrar cuáles son sus días de suerte.

Kathleen: ¿Cómo calculas cuándo cae?

Marjorie: No lo sé.¹⁷⁶

Otra peculiar característica de los personajes de *Home* —una más de las muchas que contribuyen a convertirlos en seres extraordinariamente cercanos al común de los mortales— es su preocupación por la salud *física* y el aspecto *externo* de las personas. Para bien o para mal —ora motor de hábitos de vida saludables, ora fuente de chismorreos sin fin— tal inquietud es muy humana, y tal vez sea su ausencia uno de los primeros indicadores de que estamos ante la caracterización de un loco. Los personajes despeinados, desaliñados, los que visten de forma estafalaria o descuidada, parecen —en nuestro imaginario— estar siempre un poco más cerca de la locura. O de la genialidad. Quizás sea así como visualizamos a Einstein o a Mozart, pero casi con certeza desfilan de esta guisa por nuestra imaginación muchos locos literarios: Hamlet, con el jubón desabrochado, las medias sucias y las ligas por los tobillos; Don Quijote, con una bacía de barbero en la cabeza, haciendo las veces de yelmo... En la representación de los locos parece habitual, por tanto, que cierta despreocupación por el aspecto —propio o ajeno— refleje un desorden mental. No así en *Home*.

En las acotaciones al comienzo del primer acto vemos que Jack y Harry visten con traje y sombrero. Es fácil suponer que llevan también corbata, quizás chaleco; Harry porta un par de guantes de cuero, y Jack luce un pañuelo en el bolsillo de su americana, y un bastón “sencillo pero elegante”.¹⁷⁷ Su indumentaria —ni descuidada ni estridente—, en consonancia con sus maneras suaves, sus ademanes corteses y su impecable dicción, es quizá la que cabría esperar de dos caballeros británicos de mediana edad, evidentemente chapados a la antigua y muy probablemente de clase acomodada. Ambos son observadores y se dedican elogios mutuos: Harry quita una pelusita de algodón de la manga de Jack,¹⁷⁸ y alaba la excelente

Los meses con una ‘r’ en su nombre son ocho, tanto en inglés como en español: de enero a abril y de septiembre a diciembre. De ellos, en 2019, por ejemplo, solo marzo y noviembre cumplen la exigencia de Marjorie, a saber: que el mes siguiente empiece como muy tarde el lunes que sigue al último viernes del mes. Los días de suerte de Marjorie en 2019 serían, por tanto, el viernes 29 de marzo y el viernes 29 de noviembre, y es de creer que a la propia Marjorie le cogerían desprevenida.

¹⁷⁶ “‘If He ever comes again I hope He comes on Whit Tuesday. For me that’s the best time of the year.’ ‘Why’s that?’ ‘Dunno. Whit Tuesday’s always been a lucky day for me. First party I ever went to was on a Whit Tuesday. First feller I went with. Can’t be the date. Different every year.’ ‘My lucky day’s the last Friday in any month with an ‘r’ in it when the next month doesn’t begin later than the following Monday.’ ‘How do you make that out?’ ‘Dunno.’” Hom, 139.

¹⁷⁷ “‘Harry [...] wears a casual suit [...] with a suitable hat [...] [and] a pair of well-used leather gloves [...]. Jack [...] [i]s dressed in a similar fashion, [...] handkerchief hanging from top pocket [...]. Also has a simple though rather elegant cane.’” Hom, 113.

¹⁷⁸ “‘Harry leans over; removes something casually from Jack’s sleeve. Oh...’ ‘Cotton.’” Hom, 115.

calidad de su bastón;¹⁷⁹ Jack, por su parte, se fija en los guantes de Harry, que resultan ser idénticos a un par que él tiene en casa, salvo porque “la costura va en el otro sentido”.¹⁸⁰ Los dos han reparado en el fino y negro bigote de un interno llamado Fraser,¹⁸¹ y en el buen vestir de otro interno llamado Saxton.¹⁸² Pronto se hace también patente que Jack y Harry conceden una nada desdeñable importancia a la salud física, al menos si atendemos a sus comentarios. Así, Harry ha advertido que la mujer de Jack es “muy robusta”, y este responde que, “en el aspecto físico, no tiene queja alguna” acerca de ella.¹⁸³ En parecidos términos se refieren a la madre de Jack, mujer de aspecto “extremadamente delicado” pero con la descomunal fortaleza que demanda el dar a luz a siete vástagos.¹⁸⁴ Ambos hombres alaban las bondades del ejercicio físico: “La vida atlética tiene muchos atractivos”, dice Jack,¹⁸⁵ y, refiriéndose a la danza, afirma: “Algo excelente. Elegancia. [...] Impulso físico”.¹⁸⁶ Harry, por su parte, comenta admirado la proeza de un hombre que caminaba treinta kilómetros cada día: “Eso realmente muestra actitud. [...] Le serviría de mucho en el futuro”.¹⁸⁷ Pues no: al infatigable caminante —si realmente existió, y no es otro producto de la mitomanía de Jack— lo mataron en la guerra, pero a nosotros nos sirve su hazaña para ilustrar con otro ejemplo el genuino interés de Jack y Harry por la salud física.

Claro está que la preocupación por la salud suele ir acompañada de una similar preocupación por la falta de salud. Consecuentemente, en varias ocasiones los personajes de *Home* mencionan algún tipo de enfermedad física. Jack, por ejemplo, se queja de haber pasado varios días en cama con un resfriado,¹⁸⁸ y cuando habla de sus recuerdos de infancia le vienen a la mente dos compañeros de escuela porque ambos padecían una rara enfermedad de la piel, que en opinión de Harry podría ser eczema.¹⁸⁹ Asimismo menciona, un poco a vuelapluma, ciertas enfermedades propias de los climas cálidos, como la disentería, la fiebre amarilla o —añade Harry— el beriberi,¹⁹⁰ y no pierde la ocasión de ilustrar a Harry sobre el

¹⁷⁹ “A fine cane.” Hom, 119.

¹⁸⁰ “Those your gloves? [...] Got a pair like that at home. [...] Very nearly. The seam goes the other way, I think. [...] Yes. It does.” Hom, 120.

¹⁸¹ “Fraser. Have you noticed him?’ ‘Don’t think I have.’ ‘A thin moustache.’ ‘Black.’” Hom, 132.

¹⁸² “‘Isn’t that Saxton?’ ‘Believe it is.’ ‘He’s a sharp dresser, and no mistake.’ ‘Very.’” Hom, 116.

¹⁸³ “‘My wife... you’ve met?’ [...] A very delicate woman.’ ‘Still. Very sturdy.’ [...] Physically, nothing to complain of.’” Hom, 115.

¹⁸⁴ “‘My mother actually looked extremely delicate.’ ‘Still. Seven children.’” Hom, 133.

¹⁸⁵ “The athletic life has many attractions.” Hom, 123.

¹⁸⁶ “A fine thing. Grace. [...] Physical momentum.” Hom, 118.

¹⁸⁷ “That really shows some spirit. [...] Stand him in good stead later on.” Hom, 119.

¹⁸⁸ “‘Been laid up for a few days. [...] Chill. In bed.’” Hom, 113.

¹⁸⁹ “‘they both looked alike. [...] Both had a curious skin disease. [...] ‘Eczema.’” Hom, 117.

¹⁹⁰ “‘Hot climates, I think, can be the very devil if you haven’t the temperament. [...] Dysentery.’ ‘Beriberi.’ ‘Yellow fever.’” Hom, 120.

origen de la artritis, y sobre los devastadores efectos que esta enfermedad tuvo en la carrera profesional de una interna —que fue gimnasta famosa— y de su propia tía —que era flautista—. ¹⁹¹ Pero no se agota aquí el catálogo de enfermedades mencionadas en la obra: está también la poliometritis, que —como vimos antes— se llevó a la tumba a una de las hermanas de Jack, y que tal vez sea también la causante de cierta disfunción en el brazo de uno de los internos; ¹⁹² y está la ligera cojera de otro interno, ¹⁹³ un tal Parker, o Marshall, o Fielding; ¹⁹⁴ y la “grave enfermedad” por la que Kathleen fue hospitalizada durante dos días, en lo que a la postre se convirtió en preludio de uno de sus ataques de cólera; ¹⁹⁵ y están los dientes de Marjorie, que se pudrieron todos cuando dio a luz a su hija; ¹⁹⁶ y está, en fin, la pobre Sra. Glover, otra de las internas, para cuya la desgracia su marido le comió media nariz mientras dormía (si bien, en este tan extraño caso, difícilmente hablaremos de otra “enfermedad” que la del marido). ¹⁹⁷

Y así es, en suma, como David Storey nos habla de las grandes cuestiones de la existencia humana: poniendo en escena seres humanos que hablan de sus pequeñas cosas, cada cual con su acento, cada cual con sus manías, todos traspasados por ese eje melancólico al que se refiere Colina, el mismo que atraviesa a quien escribe y —tal vez— también a quien lee. Así es como, inesperadamente, este manicomio se convierte en una suerte de hogar, y la locura que en él debería reinar se diluye entre chanzas y sollozos, entre risas y cotilleos, entre gestos de ternura. “No hay mucho que mirar”, ¹⁹⁸ parece disculparse Kathleen cuando ofrece su mano a Harry. Quizá no. Pero Harry se aferra a esa mano, aunque su vista siga perdiéndose más allá de los confines de la institución, posándose en cada recuerdo, en cada instante de gloria, en un mundo que ya no es más. Y cuando las mujeres abandonan el escenario, la obra se precipita hacia su apoteosis final de nostalgia, mitomanía y llanto.

¹⁹¹ “Mrs Jefferies [...] [w]as a lady gymnast. Apparently very famous in her day. [...] Developed arthritis in two of er. [...] Did you know it was caused by a virus? [...] I had a maiden aunt who suffered from it a great deal.” Hom, 130.

¹⁹² “Parker is the one who has something the matter with his arm. [...]’ ‘Polio.’” Hom, 129.

¹⁹³ “Parker walks with a limp. Very slight.” Hom, 124.

¹⁹⁴ Jack y Harry tienen una rara confusión en relación a estos tres internos, cuyos nombres parecen desafiar el azar e invitan a pensar que David Storey buscaba un juego de palabras: “Parker”, “Marshall” y “Fielding” suenan cercanos a “park”, “marsh” y “field”, términos que en español significan, respectivamente, “parque”, “marisma” y “campo”.

¹⁹⁵ “Tried catching a serious disease. [...] Only had me in two days. Said, nothing the matter with you, my girl.” Hom, 138.

¹⁹⁶ “My dentist comes from Pakistan. [...] Took out all me teeth. [...] All went rotten when I had my little girl.” Hom, 138.

¹⁹⁷ “‘The lady with the rather embarrassing disfigurement...’ [...] ‘The one who’s only half a nose.’ [...] ‘Eaten away. [...] Her husband ate it one night when she was sleeping.’” Hom, 142–143.

¹⁹⁸ “Not much to look at.” Hom, 158.

El sol se ha puesto en nuestra pequeña isla. Es el ocaso de otro día. Pero es mucho más: es el ocaso de una época, de un imperio, de miles y miles de vidas. Jack hace un truco con una baraja de cartas, pero cuando lo vuelve a intentar, el truco falla. El lobotomizado Alfred se lleva la mesa de jardín y, una por una, todas las sillas. Harry y Jack quedan solos en escena, sin un lugar donde sentarse, envueltos en sombras, inundados de llanto. Pero antes de que la oscuridad lo cubra todo, antes de que caiga el telón, dejan vagar la vista una última vez. En la distancia se divisa una iglesia. Desde algún lugar, Dios observa su creación. Y ya no sonrío:

Jack: No es de extrañar que esté decepcionado (*Mira hacia arriba.*)

Harry: Oh, sí.

Jack: El corazón roto.

Harry: Oh, sí.

Jack: El mismo error... no lo volverá a cometer.

Harry: Oh, no.

Jack: Una vez. Nunca más.¹⁹⁹

¹⁹⁹ “‘Shouldn’t wonder He’s disappointed. (*Looks up.*)’ ‘Oh, yes.’ ‘Heart-break.’ ‘Oh, yes.’ ‘Same mistake... Won’t make it twice.’ ‘Oh, no.’ ‘Once over. Never again.’” Hom, 175.

5. Conclusiones

Alguien me dijo una vez que la locura es un espejo en el que nos miramos tratando de aprehender en la imagen reflejada nuestra propia cordura. Si es así, entonces necesitamos a los locos, como los ricos siempre han necesitado —y siempre necesitarán— a los pobres: para afirmarnos, para validarnos, para abandonarnos a algún oscuro consuelo y perdonarnos —sobre todo, perdonarnos— nuestro largo séquito de flaquezas —cinismo, indiferencia, mentira, ceguera, auto-engaño— tapadas con recato por el austero uniforme de la sensatez. Necesitamos a los locos —me atrevo a afirmar— mucho más de lo que los locos nos necesitan a nosotros: a fin de cuentas, gozamos de un cierto estatus —permítaseme la ironía— que es preciso mantener. Pues bien: sin locura —y, tal vez, en esto podamos estar de acuerdo— no hay, ni puede haber, cordura, de igual modo que nadie sería tenido por alto si todos midiéramos dos metros de estatura.

En un mundo sin locos nos veríamos abocados a encontrar una nueva magnitud que, convenientemente representada sobre un eje de abscisas metafísico, nos trazara una campana de Gauss. Allí —si tenemos, claro está, la “suerte” de caer en su centro— hallaremos solaz y cobijo. Y desde allí podremos estigmatizar, drogar, encerrar y arrinconar a quienes cayeron en los extremos, alejándolos de nosotros, pero nunca lo suficiente como para dejar de ver nuestra presunta “normalidad” reflejada en ellos. No sería de extrañar que una “normalidad” así concebida se nos antoje un concepto absurdo y arbitrario, pero quizás no diste tanto de eso que hemos dado en llamar *cordura*.

Me tomaré la licencia de emplear una metáfora: la campana de Gauss de nuestra cordura es como un enorme paraguas bajo el que se guarecen cien personas en un día de frío intenso y lluvia torrencial. La foto fija sugiere que las ochenta personas que se apiñan bajo el centro del paraguas se dan calor y no se mojan, mientras que los veinte que quedaron bajo

el borde del paraguas no pueden evitar que el agua y el frío les calen hasta los huesos. Pero en cuanto nuestro metafórico paraguas y sus cien usuarios se echan a andar, observamos que los de fuera marchan más sueltos y disfrutan del paisaje, al tiempo que los de dentro caminan sin ver, se sofocan y desorientan, y son víctimas de codazos y pisotones — involuntarios, la mayoría—. Los que van en vanguardia se mojan más que los de la retaguardia, pero cuando el viento sopla con fuerza los de un flanco se mojan más que los del otro. Pronto empiezan los tropezones y las caídas: algunos de los que caminaban bajo el borde se hacían ahora en el centro, y tres de los que aún estaban secos han decidido que el paisaje merece más la pena. Uno se ha quedado tendido en el camino, y dos se han dado cuenta de que la suya es una causa perdida, y están saltando y chapoteando en los charcos de la cuneta.

La vida humana no es una foto fija: es un constante ir y venir, un mojarse de cuando en vez, un caerse y levantarse para volver a caer. Y nuestro paraguas metafórico, surgido de la campana de Gauss de nuestra cordura, es un paraguas mágico: no importa cuántos seamos, su tamaño siempre se ajusta para que veinte de cada cien queden —quedemos— bajo el borde, expuestos a las inclemencias del tiempo.

En realidad, todo es más sencillo, o mucho más complejo: somos seres humanos en la tormenta. Como Lear y Hamlet, como Ella en *4.48 Psychosis*, como Kathleen, Marjorie, Harry y Jack en *Home*. De eso saben mucho nuestros poetas, que hicieron de la condición humana su campo de estudio, y con el barro de sus observaciones modelaron sus personajes a imagen y semejanza de los hombres de carne y hueso, dotándoles no solo de la locura, sino de cuantas máscaras, metas, conflictos y motivaciones caben en un ser humano. Y así —sin estridencias, estereotipos, sentimentalismos ni sobrecompensaciones— lograron que en sus personajes no sea nuestra presunta cordura la que veamos reflejada, sino nuestra angustia, el miedo a la muerte, la soledad, la incomunicación, la nostalgia o el vacío, pero asimismo la generosidad, la ternura, el humor, y ese tan sublime como humano sentido del absurdo. Diríase que el espejo de la locura, tal y como aparece representada en estas magníficas obras del teatro británico, no nos devuelve la imagen distorsionada con la que tanto gustamos de *compararnos*, sino una dolorosamente real con la que *identificarnos*.

En un tiempo muy lejano la locura y el teatro ya estuvieron íntimamente ligados. Foucault nos recuerda que “al final de la Edad Media... [l]a denuncia de la locura llega a ser la forma general de la crítica... En las farsas y *soties*, el personaje del Loco... ocupa el centro

del teatro, como poseedor de la verdad”.¹ En ese tiempo, la melancolía era percibida como un síntoma de humanidad, de conocerse bien a sí mismo. A dicho tiempo pertenece Hamlet, y su melancolía —locura o no— parece un oscuro y profundo pozo de conocimiento propio.

Hamlet es el único en la corte que sabe todo lo que le sucede, y sospecha que lo que está viviendo le aboca indefectiblemente a la locura. Así lo creemos también sus lectores, atrapados en la eterna paradoja de no saber si su locura *es*, al tiempo que sentimos en nuestras carnes que su locura *puede y debe ser*. Quizás por eso nos identifiquemos más fácilmente con el príncipe que —y esto es mera suposición— con Áyax, Don Quijote, Ahab o Kurtz, por citar algunos: porque muchos seres humanos “de a pie” estamos menos familiarizados con la ceguera y sinrazón provocadas por dioses caprichosos, cetáceos esquivos, novelas de caballería, los horrores de la guerra, la *hibris* o el ansia insaciable de poder, que con el dolor obsesivo que causan la pérdida, los celos, la traición, la injusticia y el amor no correspondido.

“[Q]ue se rompa mi corazón, porque tengo que contener mi lengua”.² Así se expresa un Hamlet hundido por la prematura muerte de su padre y la precipitada boda de su madre. Habla aquel sobre cuyo hombros, apenas horas después, recaerá el peso intolerable de su terrible secreto, de su odiosa obligación de venganza, de su amor frustrado. Y en ese crucial momento—cuando aún resuenan en sus oídos las palabras del fantasma de su padre que brama adulterio, incesto, traición, usurpación y asesinato— Hamlet declara solemnemente que va a fingir su locura. Pero, ¿con qué fin? ¿Qué necesidad tiene el joven príncipe, con paso franco en todas las estancias del castillo, de hacerse el loco? ¿Qué gana con ello? Dos meses después, todo sigue igual: Claudio aún vive, y Hamlet ni siquiera está más cerca de confirmar las acusaciones del fantasma.

Quizá Nietzsche, Freud y Sarah Kane puedan aportar alguna pieza al rompecabezas de la insondable locura de Hamlet. Comencemos con Nietzsche, que afirma:

Quienes se callan carecen siempre de un corazón sutil y cortés. El silencio es algo objetable, tragarse las cosas produce inexorablemente mal carácter, y hasta hace daño al estómago. Todos los que se callan son unos dispépticos.³

Pues bien, nada en *Hamlet* apunta a que el joven príncipe sufra dispepsia o cualquier otra dolencia estomacal. O, en otras palabras y tono menos jocoso, todo apunta a que Hamlet

¹ Foucault, *Historia de la locura*, 28–29.

² Shakespeare, *Hamlet*, 47.

³ Nietzsche, *Ecce homo*, 52

—cuyo corazón, no me cabe duda, es sutil y cortés— no ha hecho otra cosa que hablar en las semanas que siguieron a esa noche fatídica en que todo le fue revelado. Quizás haya hablado solo, o bien se haya dirigido a las paredes o a los perros, a las estrellas o al bufón de la corte. En todo caso, es cosa probable que su disfraz de loco consista primordialmente en una incontenible verbosidad. Comparemos ahora esa actitud con la que refleja el siguiente fragmento tomado de *4.48 Psychosis*:

Hubo una noche en la que todo me fue revelado. ¿Cómo puedo volver a hablar?⁴

El contraste es desconcertante. Se diría que Hamlet y Ella encaran la verdad de un modo radicalmente opuesto. Y, sin embargo, yo creo que sus posturas —irreconciliables en apariencia— apuntan exactamente en el mismo sentido: la locura como *huida*, o, según la visión freudiana de la psicopatología, la locura como *defensa*. Como nos recuerda Álvarez, el loco es el que escapa de algo y, así obrando, se defiende de ese algo.⁵ El silencio obstinado y seco que Ella anuncia y el inmenso caudal de palabras que brota de Hamlet no son sino mecanismos de defensa, dos caras de una misma moneda. Pero cometeríamos un gran error si creyéramos que esa moneda es la locura, y que solo tiene dos caras. Todos —y me atrevo a añadir: sin excepción— nos defendemos de aquello que se nos antoja insoportable. Porque esas “flaquezas” a las que aludía al comienzo de este capítulo —el cinismo, la indiferencia, el auto-engaño, la mentira compulsiva— ¿qué son, sino mecanismos de defensa para poder seguir adelante a pesar de una verdad intolerable? ¿Y acaso son estas flaquezas el patrimonio exclusivo de aquellos que tenemos por locos?

Hamlet no necesita fingir locura para lograr sus objetivos. Él es el príncipe, y viene y va donde y cuando quiere. Pero su humanidad le aboca a una locura real que sí es necesaria, una que sus lectores entendemos, y con la que nos identificamos. Solo dando rienda suelta a su lengua evitará que se rompa su corazón, siquiera por un tiempo. Saber si Hamlet sucumbe a dicha locura o si, fingiéndola —es decir, defendiéndose de ella— logra esquivarla, seguirá siendo un misterio insondable. Pero los magistrales versos de Shakespeare nos hacen sentir su dolor, y albergar la sospecha incómoda de que nuestra propia cordura no saldría incólume de tamaños embates del destino.

David Greig dijo sobre *Blasted* —la violenta y controvertida primera obra de Sarah Kane— que “[sus] raíces no se hallaban en los baños de sangre del cine posmoderno, sino

⁴ Kane, “4.48 Psychosis”, 205 (ver nota 19, capítulo 1).

⁵ Álvarez, “La locura versus la razón”, 22:59–25:12.

en las shakespearianas anatomías de los hombres reducidos: Lear en el páramo y Timón en su cueva”.⁶ Vimos ya antes que ecos del Bardo nos llegan también en la voz desquiciada que nos habla en *4.48 Psychosis*, desde el páramo de un escenario vacío, desde la cueva de una mente alucinada. Como una Ofelia cantando camino de su suicidio, como un Hamlet que se debate entre su conciencia cobarde y el asfixiante deseo de darse muerte, el personaje de Ella entona su canto del cisne en un frenesí de soledad, angustia, culpa, vergüenza y dolor. Un abismo insalvable debería tal vez abrirse entre nosotros y Ella, dado que —en apariencia— poco tienen en común las personas sensatas con los psicóticos suicidas, ni nuestros medidos sentimientos con sus turbulentas pasiones, ni nuestros pensamientos lógicos y ordenados con sus delirios deshilachados y caóticos. Y, sin embargo, la realidad es bien distinta, y nada en el sufrimiento de Ella nos es ajeno, porque nada de lo humano le es ajeno a Ella.

Con su mezcla imposible de poesía y drama, palabrotas y ecos bíblicos, diálogos naturalistas y monólogos interiores, humor y tragedia, Sarah Kane logra que pensemos lo que Ella piensa y sintamos como Ella siente. De paso, nos abre los ojos a los horrores de una psiquiatría deshumanizada y empecinada en las virtudes de los tratamientos farmacológicos, y derriba algunos clichés sobre la obstinación —característicamente psicótica— del paciente en negar su enfermedad y rechazar la cura. El lenguaje de Ella se arrastra por el barro para después elevarse, evocando olores, guerras, infiernos, oscuridad y miedos. Su grito resuena desesperado en el vacío de la incomunicación y la identidad perdida, y cada palabra desafía su anunciado propósito de no volver a hablar. “RSVP ASAP”,⁷ suplica en su escueta octava escena: “Responde, por favor, tan pronto como sea posible”. Pero no hay respuesta, o, si la hay, resulta ininteligible. Todos somos náufragos en un universo lingüístico que, en palabras de Colina, parece que

ya no nos protege suficientemente. Es como si estuviéramos bajo una bóveda de palabras que apenas llega a contener el vacío, la nada y el desierto amenazante que se ha llamado lo Real y que no ha hecho nada más que crecer y volverse más y más descarnado y amenazante desde la modernidad... [I]ncluso en la propia definición de ese vacío del que hablamos se hace presente la dificultad para valerse del lenguaje, pues las palabras se ablandan en su intento de acotamiento y se vuelven insuficientes.⁸

⁶ “the play’s roots were not in the bloodbaths of postmodern cinema but in the Shakespearean anatomies of reduced men: Lear on the heath and Timon in his cave.” Greig, introducción a *Complete Plays*, x.

⁷ Kane, 214.

⁸ Colina, *Melancolía y paranoia*, 22.

El delirio es ahora la “normalidad” que preside la vida de Ella:⁹ desde allí proclama su sufrimiento. Y, pese a todo, cabe preguntarse si quien así nos conmueve es un individuo gobernado por su enfermedad, o bien un ser humano que se rebela ante el silencio, la angustia y el vacío, y lucha con todas las armas a su alcance —incluyendo, por supuesto, el suicidio, que es la expresión última del libre albedrío—. Como dice Foucault, “[s]i la locura arrastra a los hombres a una ceguera que los pierde, el loco, al contrario, recuerda a cada uno su verdad”.¹⁰ La verdad de Ella es la nuestra, la de millones de seres humanos que, más tarde o más temprano, perderán por completo la fe y serán arrastrados por la cólera inextinguible y la insoportable culpa a un lugar oscuro y terrible que llamamos *depresión*.¹¹

El afán de Kane por captar y transmitir la profunda humanidad de que hacen gala sus personajes locos se hace patente en otros de sus dramas.¹² Un mismo afán debió informar también la escritura de *Home*, la obra en que David Storey nos sitúa ante cinco personajes que contemplan con nostalgia, tras los muros de un manicomio, los rescoldos de un mundo que desaparece, engullido por la guerra, el capitalismo, la industrialización y la alienación de quienes lo habitan. Nuestro mundo. Tres siglos antes, ese mismo mundo —en virtud de un sencillo gesto con el que se proscribía a los locos— había logrado librarse de un plumazo no solo de aquellos que arrastraban el estigma de la insensatez, sino de muchos blasfemos, degenerados, homosexuales, mendigos y libertinos. Pero, como dice Foucault, el sentido de ese gesto

no puede obtenerse de su resultado... [H]acia 1657, no se ha internado a la centésima parte de la población de París para librarse de los “asociales”. El gesto, sin duda, tenía otra profundidad: no aislaba extraños desconocidos, y durante largo tiempo esquivados por el hábito; los creaba, alterando rostros familiares en el paisaje social, para hacer de ellos rostros extraños que nadie reconocía ya. Provocaba al extraño ahí mismo donde no lo había presentido; rompía la trama, destrababa familiaridades; por él, hay algo del hombre que ha quedado fuera de su alcance, que se ha alejado indefinidamente en nuestro horizonte. En una palabra, puede decirse que ese gesto fue creador de alienación.¹³

⁹ “This is becoming my normality”. Kane, 208.

¹⁰ Foucault, 29.

¹¹ “Nothing can extinguish my anger. | And nothing can restore my faith... I’m depressed. Depression is anger. It’s what you did, who was there and who you’re blaming.” (Kane, 210–212).

¹² Así, por ejemplo, Greig nos dice sobre *Cleansed* —el tercer drama de Sarah Kane— que “[t]he play concerns the inhabitants of an institution under the control of a torturer/psychiatrist named Tinker.... Kane finds in Tinker, whose actions are psychotically wicked, the same humanity that she finds in the characters who suffer his torments.” (Greig, xii)

¹³ Foucault, 128–129.

Algo ha debido cambiar en esos trescientos años —y no necesariamente para bien— cuando en 1970 resulta ser la sociedad misma la que crea extraños desconocidos en sus calles y plazas, en sus pueblos y ciudades; y los sigue encerrando allá donde no le molestan, aunque nunca tan lejos como para no alcanzar a ver su propia sensatez reflejada en los muros de sus manicomios. Paradójicamente, entre esos muros surge algo parecido a una comunidad, cuyo sentido y valores están, quizás, más próximos a los de nuestras sociedades primigenias. Esos seres alienados y anónimos —usados para la guerra, la producción en masa y la procreación, y después desechados— se encuentran y reconocen en un modesto jardín, a escasos metros de la habitación acolchada. Allí pasean, conversan, bromean, recuerdan, ríen, lloran, se lanzan pullas, se dan apoyo, se rozan la mano... Allí recobran la dignidad e identidad que la sociedad les robó, incluso mucho antes de etiquetarlos como “locos”. Allí están mejor que en casa. Ese es ahora su hogar.

Para tranquilidad de nuestras conciencias, estos personajes —descartes a los que la sociedad ha estigmatizado y neutralizado— se nos representan como seres inofensivos, con una extraña mezcla de descaro, inocencia, picardía, ternura, mansedumbre y resignación. No nos resulta difícil tomar partido por ellos, ni clamar contra las injusticias del infame sistema de institucionalización que los encierra. Quizás hasta hallemos consuelo en el hecho de que el sistema ha cambiado notablemente en los últimos cincuenta años y los manicomios forman ya parte de nuestro pasado. Tal vez. Pero —aunque así fuera—, ¿y los locos? ¿Acaso hemos dejado atrás a los locos? ¿Y hemos acabado ya con su estigma?

La respuesta está a nuestro alrededor. La respuesta está en Sarah Kane, en su *4.48 Psychosis*, en el personaje de Ella. Cuando Foucault nos habla —varios años antes de que se escribiera *Home*— del “gran encierro”, nos recuerda también que esos “asociales” a los que la época clásica “eliminó” espontáneamente por obra y gracia del internado son “aquellos mismos que, no sin vacilaciones ni peligro, nosotros distribuimos entre las prisiones, las casas correccionales, los hospitales psiquiátricos o los gabinetes de los psicoanalistas”.¹⁴ Cuando David Storey presenta en *Home* a un personaje con tendencias suicidas que se queja de que le han confiscado los cordones de sus zapatos, no habría imaginado que la más notoria dramaturga inglesa de la generación posterior a la suya acabaría con su vida colgándose del cordón de su zapato en el baño de un hospital, apenas semanas después de haber terminado de escribir *4.48 Psychosis*.

¹⁴ Foucault, 126.

Antes de poner a enfriar el champán por la clausura de los manicomios, deberíamos tal vez reflexionar sobre por qué hemos consentido que nuestra libre, fraternal e igualitaria civilización se haya convertido en una gigantesca máquina de fabricar seres alienados, solos, incomunicados, angustiados y vacíos, sitiados por la depresión, el pánico, la ansiedad, el estrés, la anorexia nerviosa, el alcoholismo o la drogodependencia. Deberíamos ponderar el efecto real que tienen en la salud mental de las personas el capitalismo, la industrialización, el materialismo, la competitividad o el individualismo, que con frecuencia se dan en nuestra sociedad en su grado más salvaje. Deberíamos preguntarnos qué sentido encierran términos como *normalidad*, *cordura* y *locura*; o qué rango psicopatológico alcanzan nuestras propias flaquezas, que tan dados somos a consentir y perdonar —porque siempre son más naturales e inocuas que las de los demás—; o qué dice sobre nosotros esa nuestra afición a estigmatizar a todo aquel que es distinto y susceptible de ser temido y compadecido, para luego buscar en el estigma ajeno solaz y auto-afirmación; o, en fin, por qué “por definición, por supuesto, creemos que la persona con un estigma no es del todo humana”.¹⁵

Para ayudarnos a reflexionar, ponderar y cuestionarnos, están los poetas. Quizás en sus personajes encontremos la humanidad que a veces echamos en falta a nuestro alrededor. Yo, por mi parte, no tengo más que añadir, salvo una última cita:

Lo que pido, en efecto, es algo que no espero que jamás logremos del todo: una sociedad que reconozca su propia humanidad, y que no nos oculte de ella, ni a ella de nosotros; una sociedad de ciudadanos que admitan sus necesidades y su vulnerabilidad, y que descarten las grandiosas demandas de omnipotencia y completitud que han estado en el corazón de tanta miseria humana, tanto pública como privada.¹⁶

Ojalá se consiga.

¹⁵ “By definition, of course, we believe the person with a stigma is not quite human”. Goffman, *Stigma*, 5.

¹⁶ “What I am calling for, in effect, is something that I do not expect we shall ever fully achieve: a society that acknowledges its own humanity, and neither hides us from it nor it from us; a society of citizens who admit that they are needy and vulnerable, and who discard the grandiose demands for omnipotence and completeness that have been at the heart of so much human misery, both public and private.” Nussbaum, *Hiding from Humanity*, 17.

Fuentes citadas

- “30 años de la Reforma Psiquiátrica: ‘Una ley no lo arregla todo’”. Confederación Salud Mental España, *Revista Encuentro*, núm. 1, 2016, pp. 4–6.
- Albrecht, Gary L., Katherine D. Seelman, y Michael Bury, editores. *Handbook of Disability Studies*. Thousand Oaks, EE. UU.; Sage Publications, 2001.
- . “Introduction: The Formation of Disability Studies”. En Albrecht, Seelman y Bury, *Handbook of Disability Studies*, pp. 1–8.
- Aldus, P.J. “P. J. Aldus (essay date 1977)”. En *Shakespearean Criticism: Hamlet (Vol. 35) - Madness*, pp. 25–33. (Publicado originalmente como “Madnesses”, *Mousetrap: Structure and Meaning in Hamlet*. Canada: University of Toronto Press, 1977, pp. 209–220).
- Allen, Joseph C. “Miscellaneous: Was Hamlet Insane?” En *The Open Court*, vol. 18, American Periodicals Series III, Chicago, 1904, pp. 434–437.
- Alonso de Santos, José Luis. *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia Universidad, vol. 6, 2007.
- Álvarez, José María. “La locura versus la razón”, 14 de noviembre de 2018. *Historia de la psicopatología para clínicos*. La Otra Psiquiatría, <https://www.laotrapsiquiatria.com/wp-content/uploads/audios/181114-seminario-psicopatologia.mp3>.
- Blackmore, Simon A. “The Real or Assumed Madness of Hamlet”. TheatreHistory.com, 2006, <http://www.theatrehistory.com/british/hamlet002.html>. (Publicado originalmente en *The Riddles of Hamlet and the Newest Answers*. Boston: Stratford Company, 1917).
- Braddock, David L., y Susan L. Parish. “An Institutional History of Disability”. En Albrecht, Seelman y Bury, *Handbook of Disability Studies*, pp. 11–68.
- Bradley, A.C. “Lecture Three. Shakespeare’s Tragic Period. *Hamlet*”. En *Shakespearean Tragedy*. Nueva York: Meridian Books, 1955, pp. 71–108.
- Brel, Jacques. “Mon enfance”. En *Jacques Brel 67*. París: Barclay, 1967.

- Cameron, Eileen. "The Psychology of Hamlet". En *International Journal of Language and Literature*, vol. 2, núm. 3, 2014, pp. 161–177.
- "Case Study 1: Deinstitutionalisation in UK Mental Health Services". En *Making Change Possible: a Transformation Fund for the NHS. Appendix 1: Case Studies of Large-Scale Transformation*. The King's Fund, 2015, pp. 5–9.
- Cerezo Moreno, Marta. "Traces of Stigma in John Banville's *The Sea*". En *Literature and Medicine*, vol. 36, núm. 1, 2018, pp. 124–145. *Project MUSE*, doi:10.1353/lm.2018.0005.
- Colina, Fernando. *Melancolía y paranoia*. Madrid: Síntesis, 2011.
- Cortez, Alberto. "Castillos en el aire". En *Castillos en el aire*. España: Hispavox, 1980.
- Cross, Simon. *Mediating Madness: Mental Distress and Cultural Representation*. Basingstoke, Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2010.
- Darke, Paul A. "*The Elephant Man* (David Lynch, EMI Films, 1980): An Analysis from a Disabled Perspective". En *Disability & Society*, vol. 9, núm. 3, 1994, pp. 327–342.
- Davie, T. M. "Hamlet's 'Madness'". En *Journal of Mental Science*, vol. 88, núm. 372, 1942, pp. 449–450, doi:10.1192/bjp.88.372.449.
- Davis, Lennard J. "Dr. Johnson, Amelia, and the Discourse of Disability in the Eighteenth Century". En "*Defects*": *Engendering the Modern Body*, editado por H. Deutsch y F. Nussbaum. Ann Arbor, EE. UU.: University of Michigan Press, 2000, pp. 54–74.
- . "Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century". En *The Disability Studies Reader*, editado por Lennard J. Davis. Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2ª edición, 2006, pp. 3–16.
- Davis, Tenney L. "The Sanity of Hamlet". En *The Journal of Philosophy*, vol. 18, núm. 23, 1921, pp. 629–634.
- Dickson, Andrew. "'The Strange Thing Is We Howled with Laughter': Sarah Kane's Enigmatic Last Play". En *The Guardian*, 11 de mayo de 2016, <https://www.theguardian.com/stage/2016/may/11/448-psychosis-sarah-kane-new-opera-philip-venables-royal-opera-house>.
- Dingwall-Jones, Christopher. "'Antic Dispositions?': The Representation of Madness in Modern British Theatre". Tesis doctoral, University of Kent, 2014, <https://kar.kent.ac.uk/48042/1/130C%20D-J%20Final%20%28Amendments%2C%20Redacted%29.pdf>
- Elephant Man, The*. Dirigida por David Lynch. Brookfilms y EMI Films, 1980.
- Ferrer, Horacio, y Astor Piazzolla. "Balada para un loco". En *Amelita Baltar interpreta a Piazzolla y Ferrer*. Buenos Aires: CBS, 1970.

- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica, I*. Traducido por Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios, vol. 191, 2ª edición, 1976, 5ª reimpresión, 2000. (Obra original *Histoire de la folie à l'âge classique* publicada en 1964).
- García Barrientos, José-Luis. "Acotación y didascalía: Un deslinde para la dramaturgia actual en español". En *En buena compañía: Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, pp. 1125–1139.
- Gartner, Alan, y Tom Joe, editores. *Images of the Disabled, Disabling Images*. Nueva York: Praeger, 1987.
- Goffman, Erving. *Stigma*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1963.
- Greig, David. Introducción a *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, de Sarah Kane. Londres: Methuen Drama, Methuen Contemporary Dramatists, 2001, pp. ix–xviii.
- Harper, Stephen. "Media, Madness and Misrepresentation: Critical Reflections on Anti-Stigma Discourse". En *European Journal of Communication*, vol. 20, núm. 4, 2005, pp. 460–483.
- Hooper, Douglas. "Obituary: Professor Derek Russell Davies". En *The Independent*, 10 de febrero de 1993, <https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-professor-derek-russell-davis-1472154.html>.
- Hutchings, William. "'Ordinary People, Really': *Home, Sisters and Early Days*". En *The Plays of David Storey: A Thematic Study*. Carbondale, EE. UU.: Southern Illinois University Press, 1988, pp. 118–147.
- Johnson, Samuel. *Johnson on Shakespeare*. Editado por R. W. Desai. Londres: Sangam Books, 1998.
- Jorgensen, Paul A. "Paul A. Jorgensen (essay date 1963–64)". En *Shakespearean Criticism: Hamlet (Vol. 35) - Madness*, pp. 1–14. (Publicado originalmente como "Hamlet's Therapy", *Huntington Library Quarterly*, vol. 27, núm. 3, Shakespeare, 1964, pp. 239–258).
- Kane, Sarah. "4.48 Psychosis". En *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Londres: Methuen Drama, Methuen Contemporary Dramatists, 2001, pp. 203–246.
- Kriegel, Leonard. "Disability as Metaphor in Literature". En Gartner y Joe, *Images of the Disabled, Disabling Images*, pp. 31–46.
- Liebman, Herbert. *The Dramatic Art of David Storey: The Journey of a Playwright*. Londres: Greenwood Press, 1996.
- Longmore, Paul K. "Screening Stereotypes: Images of Disabled People in Television and Motion Pictures". En Gartner y Joe, *Images of the Disabled, Disabling Images*, pp. 65–87.

- McDonagh, Martin. *The Pillowman*. Londres: Faber, 2003.
- “Method or Madness? Jury Decides Hamlet’s Fate”, 16 de marzo de 2007. En *All things considered*. Washington D.C.: NPR, <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=8959519>.
- Mitchell, David T., y Sharon L. Snyder. “Representation and Its Discontents: The Uneasy Home of Disability in Literature and Film”. En Albrecht, Seelman y Bury, *Handbook of Disability Studies*, pp. 195–218.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Traducido por Francisco J. Carretero Moreno. Madrid: M. E. Editores, Clásicos de Siempre, vol. 6, 1993. (Obra original *Ecce homo: Wie man wird, was man ist* publicada en 1908).
- Nussbaum, Martha C. *Hiding from Humanity: Disgust, Shame, and the Law*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2004.
- One Flew Over the Cuckoo’s Nest*. Dirigida por Miloš Forman. Fantasy Films, 1975.
- Oyebode, Femi. *Madness at the Theatre*. Londres: RCPsych Publications, 2012.
- Peters, Margaret. “‘Utterly Unknowable’: Challenges to Overcoming Madness in Sarah Kane’s *Blasted*, *Crave*, and *4.48 Psychosis*”. Trabajo de Fin de Máster, University of Ottawa, 2016, https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/35181/1/Peters_Margaret_2016_thesis.pdf.
- . “This Week in Meg’s Media”. En el blog *Social Media Exploration*, 14 de septiembre de 2016, <https://socialmediaexplorationblog.wordpress.com/2016/09/14/first-blog-post/>.
- Pointon, Ann, y Chris Davies, editores. *Framed: Interrogating Disability in the Media*. Londres: British Film Institute, 1997.
- Recalcati, Massimo. *Clínica del vacío. Anorexias, dependencias, psicosis*. Traducido por M^a Soledad Rodríguez Val. Madrid: Editorial Síntesis, vol. 1, 2008. (Obra original *Clinica del vuoto. Anoressie, dipendenze, psicosi* publicada por Franco Angeli, 2002).
- Rees, Jasper. “theartsdesk Q&A: Writer David Storey, pt 2”. En theartsdesk.com, 27 de marzo de 2017, <https://theartsdesk.com/film/theartsdesk-qa-writer-david-storey-pt-2>.
- Rodríguez Testal, Juan F., Salvador Perona Garcelán, y M^a Mar Benítez Hernández. “Capítulo 5: Trastornos psicóticos”, https://www.researchgate.net/profile/Juan_Rodriguez-Testal/publication/233408508_Trastornos_Psicoticos/links/5690da0108aec14fa55996d6/Trastornos-Psicoticos.pdf. (Publicado originalmente en *Manual De Psicopatología Clínica* por Pirámide, 2011, pp. 123–210).
- Russell Davis, Derek. *Scenes of Madness: A Psychiatrist at the Theatre*. Londres y Nueva York: Routledge, 2002.

- Ryan, Kiernan. “*Hamlet and Revenge*”. En *Discovering Literature: Shakespeare & Renaissance*. Reino Unido: British Library, 2016, <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/hamlet-and-revenge>.
- Saunders, Graham. *About Kane: The Playwright and the Work*. Londres: Faber and Faber, 2009.
- . *Love Me Or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Shaffer, Peter. *Equus*. Nueva York: Scribner, 2005.
- Shakespearean Criticism: Hamlet (Vol. 35) - Madness*. eNotes, 2010, <https://studylib.net/doc/8419344/shakespearean-criticism--hamlet--vol.-35->.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Traducido por José María Valverde. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2000.
- Stiker, Henri-Jacques. *A History of Disability*. Traducido por William Sayers. Ann Arbor, EE. UU.: University of Michigan Press, 1999. (Obra original *Corps infirmes et société* publicada por Éditions Dunod, París, 1997).
- Storey, David. “Home”. En *Plays: One. The Contractor, Home, Stages, Caring*. Londres: Methuen Drama, Methuen World Dramatists, 1992, pp. 111–176. (*Home* publicada originalmente por Jonathan Cape, 1970).
- Thorne, Jack. *Stacy, Fanny and Faggot: Two Plays*. Londres: Nick Hern Books, 2007.
- Wilde, Oscar. *The Importance of Being Earnest: A Trivial Comedy for Serious People*. Editado por Russell Jackson. Reino Unido: Ernest Benn Limited, 1980. (Segunda impresión. Londres: A & C Black, New Mermaids, 1988).