

LA LOCURA

LORENA LÁZARO GARCÍA

ÍNDICE:

Definición de locura	pág. 1
Desarrollo de la locura de Foucault en la época clásica	pág. 2
Figura del Marqués de Sade	pág. 8
Crítica a la película <i>Quills</i> , sobre el Marqués de Sade	pág. 10
Comentarios acerca de la obra <i>Persecución y asesinato de Jean Paul Marat</i> . (Incluye la biografía de Marat, de Carlota Corday y El Hospicio de Charenton)	pág. 13
Artículo acerca de locura y arte.....	pág. 23
Van Gogh.....	pág. 24

DEFINICIÓN DE LOCURA

La locura presenta en el diccionario varias acepciones: demencia, alineación de la razón. Cualquier enfermedad mental considerada con independencia de su causa (conocida o desconocida) o de sus efectos (delirio, demencia, excitación o abatimiento). Extravagancia, imprudencia. Conducta poco sensata.

Como se puede observar al ojear un diccionario el término abarca varios significados.

Desde un análisis sociológico la locura en el sentido más amplio de la palabra sería un constructo imaginario que usa el poder para reprimir formas de vida cotidianas que pueden ir contra lo establecido. El otro plano es el del sufrimiento real, que es un sufrimiento individual.

Al hablar de locura también se puede hacer referencia a la persona que está sometida a un cierto estrés y que conlleva una alteración bioquímica, neurofisiológica, y por tanto efectos biológicos en el organismo. El problema está en la etiqueta que se adjudique a ese tipo de comportamientos, sensaciones y sentimientos. El proceso histórico de la persona va creando una dinámica de sufrimiento en función de cómo están establecidas las cosas en esta sociedad. El sufrimiento en cada persona toma matices distintos y responde a lógicas distintas.

La locura también está relacionada con los estados de conciencia. Cuando se tiene la mínima intuición de pérdida de control, del impulso de cuestionar lo establecido, lo cotidiano, es cuando entra el miedo a la locura. Éste se manifestaría como el miedo a perder el control, a cruzar la frontera entre el plano de lo existencial –palpable, y entrar en el plano de lo esencial.

DESARROLLO DE LA LOCURA DE FOUCAULT EN LA ÉPOCA CLÁSICA

Después de esta introducción voy a exponer la interpretación de Foucault en su obra *Historia de la Locura*. Este autor comienza hablando de la lepra, que desaparece en la Edad media, que había sido una plaga, que se produjo como consecuencia del fin de las cruzadas.

Donde se encontraban los focos de infección. Lo que permanecerá será el sentido de exclusión del leproso, el cual está sujeto a toda clase de juicios morales. La enfermedad se ha separado de su contexto médico y se ha integrado al lado de la locura, en un espacio moral de exclusión. La verdadera herencia de la lepra debe buscarse en la locura. Antes de que ésta sea dominada a mediados del siglo XVIII, habría estado aunada a todas las grandes experiencias del Renacimiento. En esa época, había un barco que transportaba a los locos; pero éstos no siempre eran expulsados, sino también reclusos, como en la famosa Torre de los locos de Coen. Esta navegación tiene su significado en evitar que los locos anduvieran por los muros de las ciudades, y además de que el agua purifica, cada uno es entregado a su destino. Hay que citar los escritos de Neurath, en los que la locura es una manifestación en el hombre de un elemento oscuro y acuático.

El rastro de la locura ha perseguido la imaginación del hombre occidental desde el siglo XVI. Hasta la segunda mitad del XV, en la locura se encuentra ya la muerte. Lo que hay en la risa del loco es que se ríe por adelantado de la risa de la muerte. La aparición de la locura en el horizonte del renacimiento se percibe entre las ruinas del simbolismo gótico. Foucault habla del grado de fascinación que en la Edad media se ejerce por medio de las imágenes de la locura. La locura fascina porque es saber, porque todas las figuras absurdas que se ven son elementos de un conocimiento difícil, cerrado y esotérico. Es un privilegio de la locura reinar sobre todo aquello que hay de malo en el hombre.

En Erasmo la locura no es más que un artificio literario. Dice que en realidad no existen más que locuras, formas humanas de locura. No hay locura más que en cada uno de los hombres, porque es el hombre quien la constituye merced al efecto que se tiene a sí mismo. El símbolo de la locura será el espejo, que sin reflejar nada real, reflejaría secretamente para quien se viera en él el reflejo de su presunción.

Con el clasicismo, la locura se convierte en una forma relativa de la razón, se convierte en una de sus formas, se integra a la razón constituyendo una de sus formas secretas. La inserción de la locura en la naturaleza misma de la razón se ve en una reflexión de Pascal: los hombres son tan necesariamente locos, que sería estar loco de alguna otra manera el no estar loco. La verdad de la locura es ser interior a la razón, ser una figura suya y como una necesidad momentánea para asegurarse mejor de sí mismo.

Foucault habla de tipos de locura expuestas en diferentes obras como *Don Quijote de la Mancha*. En mi opinión la más llamativa es la de la pasión desesperada. También habla de la locura trágica que se da en el siglo XV. En la literatura del XVII la locura pasa a ocupar un lugar intermedio; es la imagen de un castigo, de una falsa apariencia.

Con la experiencia clásica de la locura, ya no se habla de barco, sino de Hospital de locos. En esta época la locura es reducida al silencio. En el siglo XVII se crean grandes internados. Foucault habla de la creación en 1656 en Francia de el Hospital General, que será una entidad administrativa, una instancia administrativa, una instancia del orden monárquico y burgués. Pocos años después de su fundación había 6.000 personas allí internadas. Se de una ambigüedad de la causa del internamiento, que se expone en un texto en la Corte de Roma, en 1693. Aquí se distingue a los pobres buenos de los malos, donde los primeros están agradecidos por todo lo que puede darles gratuitamente la autoridad, mientras que los segundos se quejan del encierro y la coacción. Así el internamiento queda doblemente justificado a título de beneficio y a título de castigo.

Desde esta época hasta finales del XVIII la locura no encontrará hospitalidad sino entre las paredes del hospital; con ella nace una nueva sensibilidad: la social. Antes al loco se le excluía porque venía de otra parte y ahora se le va a excluir porque viene de ahí mismo y ocupa un lugar entre lo pobres.

Hasta el renacimiento la sensibilidad ante la locura estaba ligada a la presencia de trascendencias imaginarias. En la edad clásica, por vez primera. La locura es percibida a través de una condenación ética de la ociosidad dentro de una inmanencia

social garantizada por la comunidad del trabajo. La locura pierde la libertad imaginaria que la había desarrollado en el renacimiento, ya que es percibida en el horizonte social de la pobreza, de la incapacidad de trabajar, de la imposibilidad de integrarse al grupo; es el momento en que empieza a asimilarse a los problemas de la ciudad.

Foucault habla del internado como la eliminación espontánea de asociales. Éste no sólo desempeña un papel negativo de exclusión, sino también uno positivo de organización.

En relación al internado, habla de locura tomando el sentido de alineación mental, en relación con la sexualidad, los ritos religiosos, y la relación entre el pensamiento libre y las pasiones. Al final del siglo XVIII, se ve que ciertas formas de pensamiento libertino, como el de Sade, tienen algo que ver con el delirio y la locura. Foucault habla de que la homosexualidad, que había tenido libertad de expresión en el renacimiento, pasa junto con la sodomía a ser una prohibición. Será calificada de amor sin razón, y de ahí la relación entre locura y amor. En nuestra cultura, y desde tiempos recientes, la sexualidad ha sido repartida entre la razón y la sinrazón.

Foucault habla de todos los signos que a partir de la psiquiatría del siglo XIX habían de convertirse en símbolos inequívocos de la enfermedad, durante dos siglos permanece entre la impiedad y la extravagancia. Habla de magia, brujería, etc.

El internamiento no sería sólo una variante cómoda de las condenaciones habituales, sino que desempeña el papel de volver a la verdad por las vías de coacción moral. Por un lado sería una especie de manicomio para la verdad por aplicar esa coacción moral de forma muy rigurosa. La locura se liga al desarrollo de las pasiones en el siglo XVII.

Menciona la obra de Sade, *Justine*. En el siglo XVII se emplea el término de manera sistemática. Se entiende libertinaje como un estado de servidumbre en la que la razón se hace esclava de los deseos y sirviente del corazón. En el XVIII es el uso de la razón alineada en la sinrazón del corazón. A partir del XVII la sinrazón ya no es la gran obsesión del mundo. Toma el aspecto de un hecho mundano, empieza a medirse según cierto apartamiento de la voluntad social. En la "Nave de los locos" había personajes abstractos, pero en el siglo XVII el hombre irrazonable es un personaje concreto. La locura en menos de 50 años es reconocida en toda Europa. La sinrazón será la gran memoria de los pueblos, su mayor fidelidad al pasado. Juntando al dominio de la sinrazón la locura, las prohibiciones sexuales, las religiosas y las libertades de pensamiento y del corazón, el clasicismo formaba una experiencia moral de la sinrazón que sirve, en el fondo, a nuestro conocimiento científico de la enfermedad moral.

Hasta el siglo XVIII, la época clásica practica el encierro. Aparte de depravados, blasfemos, libertinos, se encuentran en el Hospital general, locos. El internamiento está destinado a corregir y si se le fija un término, no es el de la curación, sino también el de un sabio arrepentimiento. Dice que en los Hospitales Generales se mezclan los locos furiosos con los alineados tranquilos, lo que hace tener la impresión de que dos experiencias de la locura se yuxtaponen en los siglos XVII y XVIII. La experiencia de la locura como enfermedad, por limitada que sea, no puede negarse. Ella es contemporánea de otra experiencia en que la locura proviene del internamiento, del castigo, de la corrección. Es esta yuxtaposición la que puede ayudar a comprender cuál es el estatuto del loco en el mundo clásico. Retomando se podría decir que ya en la Edad Media el loco había adquirido una especie de densidad personal.

Foucault continúa con el análisis de los comportamientos humanos y en qué medida se les puede poner en la cuenta de la locura. Habla de cómo a veces el amor es tratado de alineación.

Los poderes de decisión de la locura se remiten al juicio médico; sólo él puede distinguir al hombre normal del insensato. Pero la práctica del internamiento no se ordena por decisión médica, se estructura de forma distinta. En el siglo XVII la locura se convierte en asunto de sensibilidad social, al acercarse así al crimen, al desdén, al escándalo; puede ser juzgada por ellas por las formas más espontáneas y primitivas de esa sensibilidad. La locura clásica queda dentro de dos formas de hospitalidad: la de los hospitales y la del internamiento. Se dan dos tipos de locura: una heredada y otra creada por el mundo clásico.

Las fórmulas de internamiento revelan una experiencia de la locura que nuestros análisis patológicos puedan atravesar, pero sin poder jamás comprender en su totalidad. El Racionalismo podría concebir una locura donde la razón ya no estuviera perturbada, pero que se reconociera que toda la vida moral estuviera falseada, en que la voluntad fuese mala. Es en la calidad de la voluntad y no en la integridad de la razón donde reside el secreto de la locura. Se sobra la vía de que lo que el siglo XIX llamará locura moral. Lo importante es ver que aquí la locura rebosa sobre una mala voluntad. Durante toda la E. Media la locura había estado ligada al mal, pero en forma de trascendencia imaginaria, se comunica con él por las vías más secretas de la elección individual y de la mala intención. No hay que asombrarse de la indiferencia que la época clásica parece mostrar ante la separación de la locura y la falta, la alineación y la maldad. No hay exclusión entre locura y crimen, sino una implicación que las anuda.

La locura involuntaria, lo que parece apoderarse del hombre a pesar de él, aunque conspire espontáneamente con la maldad, apenas es diferente en su esencia secreta de aquella fingida intencionalmente por sujetos lúcidos. En el internamiento la distinción no se hace; la locura real no es mejor que la locura fingida. La locura sin intención de parecer loco o la simple intención sin locura merece el mismo tratamiento, quizá porque oscuramente tiene un mismo origen: el mal. La relación oscura entre la locura y el mal pasa por ese poder individual del hombre que es su voluntad. La locura se enraíza en el mundo moral. No sólo es cuestión de reglas morales, sino de toda una conciencia ética.

Sólo una conciencia moral en el sentido que lo entenderá el siglo XIX podía indignarse del trato inhumano que la época precedente ha dado a los locos. El clasicismo experimenta ante lo inhumano un pudor que el Renacimiento jamás sintió: la locura, en sus formas últimas, es para el clasicismo el hombre en relación inmediata con su propia animalidad, sin otra referencia y sin ningún recurso. El loco, al recorrer la curva de la caída humana hasta llegar al fondo de la animalidad, revela ese fondo de sinrazón que amenaza al hombre y que envuelve desde muy lejos a todas las formas de existencia natural.

Foucault se pregunta cómo se reconoce al loco entre los hombres de razón entre el siglo XVIII. Boissier de Sauvages diría de un loco que no es necesario conocer la alucinación o el delirio que le afligen, que hago silogismos falsos: puede uno percibir fácilmente su error y su alucinación por la discordancia que hay entre sus acciones y la conducta de los otros hombres. No hay percepción de la locura más que por referencia al orden de la razón. El loco no es manifiesto en su ser, pero si es indubitable es por ser otro. Esta nueva conciencia inaugura una nueva relación de la locura con la razón. Permanencia de un doble vínculo con la razón, de una razón tomada como norma y de una razón definida como sujeto de conocimiento. La locura es la ausencia de razón, pero ausencia que toma forma de positividad en una similitud engañosa.

El loco se aparta de la razón, pero poniendo en juego imágenes, creencias, razonamientos, que vuelven a encontrarse iguales en el hombre de razón. El loco, por lo tanto, no puede ser loco por sí mismo, sino a los ojos de un tercero. La evidencia, sin apelación posible, del "éste está loco", no se apoya sobre ningún dominio teórico de lo que es locura. "¿Qué es locura?" se deduce analíticamente de la enfermedad, sin que el loco tenga que hablar de sí mismo, de su existencia concreta. El siglo XVII percibe al loco, pero deduce la locura. Foucault habla de clasificaciones de locura y dice que para que una clasificación sea valedera, hace falta que la forma de cada enfermedad sea

determinada ante todo por la totalidad de la forma de los otras. Es necesario que la propia enfermedad se determine en sus figuras diversas y no por determinaciones externas. Hace falta que la enfermedad pueda reconocerse por sus propias manifestaciones. Las clasificaciones del siglo XX presuponen la existencia de grandes especies (paranoia, demencia precoz...), no la existencia de un dominio lógicamente estructurado en que las enfermedades están definidas por la totalidad de lo patológico.

De un extremo a otro de la época clásica, el mundo de la locura se articula según las mismas fronteras. A otro siglo corresponderá descubrir la parálisis general, separar la neurosis y la psicosis, edificar la paranoia y la demencia precoz. La enfermedad mental en la época clásica no existe si por ella entendemos el nexo del loco con su locura. El loco y la locura son ajenos el uno al otro. La verdad de cada uno se halla retenida y como confiscada en ellos mismos.

Habla sobre la situación de Charenton en 1804 y es que muchos enfermos habían caído a causa de afecciones del alma como el amor, alegría llevada al exceso... y ello es debido a que el siglo XVIII enumera muchas causas lejanas de la locura, que son definidas como acontecimientos del alma que son un poco violentas o exageradamente intensos (cólera, temor, etc). En relación con la locura tiene mucha importancia la pasión. La posibilidad de la locura se ofrece en el hecho mismo de la pasión. También el delirio y el hecho de que detrás de un delirio desordenado y manifiesto reina un delirio secreto, y esto es la que hace a la locura verdadera. Locura en sentido clásico significa la existencia de las alteraciones del cuerpo, bajo la extrañeza de la conducta y las de las palabras, de un discurso delirante. El discurso sería apartarse del recto camino de la razón.

El sentido del internamiento estaría en que la locura en la época clásica ha dejado de ser el signo de otro mundo y se ha convertido en la manifestación del no ser, y al hacer esta revelación, el internamiento lo que hace es suprimirlo, lo restituye a su verdad de nada.

Habla Foucault de las grandes figuras que se han mantenido a lo largo de toda la época Clásica, como la demencia, manía, melancolía, histeria e hipocondría.

FIGURA DEL MARQUÉS DE SADE

A continuación explicaré un figura mítica en el ámbito de la locura, Marqués de Sade, comentando algo acerca de una obra del psiquiatra de Charenton y una crítica a un película reciente sobre este personaje.

Marqués de Sade fue un conocido escritor francés. Nació el 2 de junio de 1740 en una familia de la antigua nobleza provenzal, vinculada a la casa de Borbón. Inicia su educación en el monasterio benedictino de Saint-Léger d'Ébreuil y posteriormente en el colegio jesuita d'Harcourt de París, en donde un sacerdote y tío suyo, el abad Jacques-François de Sade, será su tutor. Con diez años es observador de las continuas orgías que éste celebra en su castillo de Saumane. Ingresó en la escuela de caballería de la guardia real y participó en la guerra de los Siete Años con el Ejército francés. Cuando cuenta con veintitrés años, abandona el ejército y contrae matrimonio "por conveniencia" con Renée Pélagie Cordier de Launay, la hija de un nuevo rico de París. Su suegra será, a partir de ese momento, su peor enemiga. Su esposa lo acompañó en sus frecuentes huidas de la ley, escribiéndole y visitándole frecuentemente en las diferentes cárceles en las que estuvo recluido. Su primera detención por el delito de actos de perversión sexual en una mujer, blasfemias y profanación de la imagen de Jesucristo, se produce tan sólo cuatro meses después de su boda, y es desterrado, por su condición de noble, a las tierras que tiene su familia en Provenza. Posteriormente se convierte en cliente asiduo de los prostíbulos de Madame Brissaut y de Madame Hecquet, y de los teatros del gran París, en los cuales se provee de sucesivas amantes.

En 1772 varias prostitutas lo acusan de haberlas fustigado y sodomizado. En el juicio se le condena a muerte, y a que su cuerpo sea quemado y sus cenizas esparcidas al viento. Escapa entonces con su cuñada, abadesa de un convento. Por influencia de su suegra son apresados y encarcelados en la fortaleza de Miolans, de la que se fuga.

En muchos de sus escritos, como *Juliette o las prosperidades del vicio* (1796), *Los ciento veinte días de Sodoma* (publicada póstumamente), *La filosofía del tocador* (1795), describe con detalle sus diversas prácticas sexuales. Así el término sadismo se emplea en psiquiatría para designar el tipo de neurosis que consiste en obtener placer sexual infligiendo dolor a otros. Su filosofía considera naturales tanto los actos criminales como las desviaciones sexuales.

Sus obras fueron calificadas de obscenas y hasta bien entrado el siglo XX estuvo prohibida su publicación. Encarcelado en Vincennes, pasó seis años en esta prisión, después se trasladó a la Bastilla y en 1789 al psiquiátrico de Charenton. Abandonó el hospital en 1790, pero fue detenido otra vez en 1801. De los 74 años vividos por el divino marqués, treinta de ellos se consumieron en la cárcel. Rodó de prisión en prisión y en 1803 ingresó de nuevo en Charenton, donde murió en 1814. Pidió ser enterrado anónimamente en el bosque para que “todos los vestigios de mi tumba desaparecieran de la faz de la tierra, así como también espero que todo vestigio de mi memoria sea borrado de la memoria del hombre”.

Durante casi dos siglos, eruditos, críticos y artistas congéneres han hurgado en la tumba de Sade para consolidar un retrato definitivo del hombre. Algunos pensadores lo consideran como un genio marginado; un profesor emérito del mal. Los surrealistas lo adoptaron como su santo patrono, al citarlo como “el ente más libre que jamás haya”.

Desde su obra *La filosofía del tocador* hasta *Los ciento veinte días de Sodoma*, surge una sola imagen absorta: demostrar que el cuerpo es una zona, un mapa, un territorio sobre el cual se pueden ejercer las más crueles experiencias del poder. La obra de Sade deja en evidencia una aguda tecnología de la crueldad que se produce a partir del ejercicio de una economía hiperacional. Un martirio que está inserto en la matriz de un desviado programa político que parece asegurar que existe una profunda relación entre los poderes hegemónicos y un extenso remanente libidinal. Una relación que sólo se puede resolver en el acto de trasponer los límites de poder que el poder representa, y así poner a prueba el grado de poder del poder. El poder, asegura Foucault, se ejerce.

Sade diría que se goza. El goce del poder no es más que el poder sobre el cuerpo del otro, hasta alcanzar, mediante la realización de rituales obscenos, su pulverización. Para demostrar ese potencial de goce que requiere el poder para ser él mismo, parece necesario empujar los imaginarios sociales hasta su extremo, escenificarlos, justo allí donde se ponen las convenciones más intransables, y por ello mismo, atrozmente transgredidas. Serían transgresiones incubadas en sus partes más autoritarias.

La razón como crueldad o la crueldad como razón permite en Sade el despliegue de una obra “congelada”, desprovista de todo elemento pasional que la desborde. El cuerpo incesantemente profanado termina por perder su eficacia hasta convertirse sólo en la monotonía de un cuerpo incesantemente profanado, desprovisto de cualquier marca singular, entregado a las prácticas codificadas de sus agresores. La agresión a

la cual acude Sade para organizar su obra es de orden sexual. La sexualidad ultra violenta va a ser el modo en que va a articular los efectos devastadores de la dominación de los unos sobre los otros. La orgía dolorosa, le herida, el suplicio genital, la infección deliberada, se expresan no sólo por las dosis de dolor ocasionado, sino especialmente por la impotencia y repugnancia que producen los responsables de ese dolor. La sexualidad planteada por Sade establece un rudo insoslayable ente víctima y victimario que permanece ajeno a toda convención erótica.

La sexualidad en Sade es una provocación directa a la ley, no sólo por la desprotección corporal, sino por lo que representan quienes organizan la ceremonia de despojo, el orden institucional. Sade organiza una escritura sin sensualidad, porque ésta en último término está regida por la inocencia o la pureza. En cambio la descarnada sexualidad a la que alude es vastamente impura.

No se puede hablar de Sade sin aludir a la figura excesiva del libertino, entregado al placer del cuerpo y despojado de sentimentalismo, se volcó a la exploración de los límites corporales con una pasión reglamentada. Los rituales libertinos, cuyo espacio de consolidación descansan en la orgía, ocupan una larga existencia en la historia. La orgía constaba de reglas y requería de numerosos personajes que la consolidaran. Las figuras más poderosas en la vida infantil de Sade fueron su padre, y su tío, quienes se entregaron a prácticas abiertamente libertinas. Su padre fue detenido por intentar seducir a un joven y su bisexualidad quedó impresa en explícitos poemas. En una de sus cartas señalaba: "si mi hijo fuera fiel, me sentiría ultrajado". Uno de los reproches escandalizados que el padre le hizo a su hijo fue cuando lo acusaron de actos sexuales sacrílegos y lo encarcelaron, fue el hecho de haber realizado una orgía solitaria, quebrantando los parámetros mismos de la orgía.

Es de destacar una cita que Sade dedicó a su mujer: "no, no creo que sea posible encontrar, en todo el mundo, a una criatura más detestable que tu infame madre; ni siquiera el infierno vomita una mujer más abominable".

CRÍTICA A LA PELÍCULA *QUILLS*, SOBRE EL MARQUÉS DE SADE

En el año 2000, se hizo una película intenta reflejar el personaje del Marqués de Sade.

Titulada *Quills: Leyendas Prohibidas*. La película narra los últimos días del Marqués en el manicomio de Charenton, donde, después de los excesos y relajación de las costumbres que trajo la revolución ha sido confinado por Napoleón Bonaparte. El

abad Coulmier, sacerdote que permite al marqués continuar escribiendo a condición de que no salga de su confortable celda, regenta dicho manicomio. Pero Sade se vale de la doncella Madeleine, que comprende el alma en el fondo infantil del recluso, y se las arregla para entregar un manuscrito, el mítico *Justine*, a un correo de la editorial. El doctor Royer-Collard, famoso por sus métodos expeditivos de curación, es enviado por Napoleón para convencer por las buenas o por las malas a Sade de que se abstenga de publicar. Pero gracias a la alianza con Madeleine y a la buena fe del abad, siguen circulando sus perversos escritos. Mientras que el doctor intenta evitarlo.

Lo que se podría hacer con respecto a esta película sería una crítica en cuanto al modo de representar el personaje de Sade. No sólo es falso y absurdo el tratamiento que se hace de la figura de Sade, sino que toda la película es un conjunto de estereotipos, ridiculeces y escenas que no vienen a cuento. Ya para comenzar el director ha querido presentar a los espectadores modernos dos hermosas historias de pasión, al más puro estilo de novela rosa. Por un lado el de Coulmier con Madeleine, y por otro el de la joven esposa del doctor y el arquitecto al servicio de su esposo. Éstos no serían más que tópicos: el guapo sacerdote por el que una joven guapa siente un amor imposible, la jovencita recién salida de un convento que cede ante sus impulsos carnales, el guapo empleado que seduce a la mujer de su jefe...

Pero todo esto se le podría perdonar al director de esta película si a cambio ofreciese una película realista y que aportase un tratamiento interesante de sus personajes. No importa, por ejemplo, que a Coulmier (al que un contemporáneo suyo describe como "un gnomo con las piernas torcidas") se le presente como un joven atractivo que por aquel entonces tenía más de 50 años, o que a Madeleine se le presente como a una mujer. Lo lamentable es que el propio marqués de Sade parece una especie de personaje ridículo, que no para de decir sandeces y de hacer piruetas.

La historicidad del argumento es nula, y los errores se suceden sin parar; Sade no escribió *Justine* estando en Charenton sino que la obra se había publicado ya muchos años antes; menos aún *Los crímenes del amor*, que son presentados en la película como una obra de teatro que nada tiene que ver con lo que en ésta se presenta.

Además Sade nunca publicó ninguna de sus obras libertinas estando en Charenton. De hecho la reclusión tenía precisamente ese objetivo. Tampoco es cierto que la literatura se le permitiese como un modo de terapia. Simplemente se le permitía escribir las obras de teatro para los enfermos, sus cartas personales y poco más; e incluso en algunas épocas eso también se le negó. Pero aunque eso no se le hubiese

negado, tampoco era cierto que sus obras se vendieran mucho, como insinúa la película, sino que los editores en general se negaban a publicarlas, por lo que tampoco habría servido de mucho que estuviese en libertad. Tampoco existieron tantas obras como se citan en la película, como el *Opus Sadicum*.

Pero esos detalles históricos tampoco son tan importantes, pues se dirá que el objetivo de la película no es ser histórica, sino usar la vida del marqués como base para hacer una película sobre la libertad de expresión. Aunque si realmente querían cumplir con ese cometido los realizadores de esta película, podrían haberlo hecho de otra manera.

No hace falta convertir a Sade en un personaje ridículo ni reírse de Napoleón. La obsesión del marqués por escribir es algo conocido y, de hecho, esta película intentó reflejarlo. Pero para ello bastaría con contar la historia de Sade tal cual fue, sin inventarse todas esas estratagemas ridículas como la de escribir en las sábanas (cosa que ningún preso mínimamente inteligente haría ante la facilidad de ser descubierto) o dibujar en el propio traje y otras tantas tonterías.

Todos los detalles de la película están inspirados en hechos de la vida del marqués, pero tan tergiversados, que presentan la realidad de un modo totalmente falso. Buen ejemplo de ello es el tema de la escritura. Un dato conocido del marqués fue en qué manera tan curiosa redactó su obra maestra *Las 120 días de Sodoma*, en un pequeño rollo que ocultaba en su celda, cuando estuvo encerrado en la Bastilla, mucho antes de ser metido en Charenton. Pero una cosa es eso y otro lo que muestra la película del uso de una cadena verbal de locos para ir dictando a Madeleine un texto, que sería ridículo.

Por otro lado el lenguaje que se emplea en la película al intentar reproducir los textos de las obras de Sade, es falso y estúpido. Sade no escribía de esa manera, ni empleaba palabras tan raras como "palitroque". Se pretende usar esta película para espantar a las personas puritanas y hacer ver que se defiende la libertad sexual y de expresión, cuando lo que hace es expandir la vulgaridad y el mal gusto. El texto que se lee al principio de la obra ante Napoleón no pertenece a la obra del marqués *Justine*. Es un texto inventado, porque reproducir el texto original sería demasiado duro para el espectador moderno, o por la sencilla razón de que no conocían esa obra. Mucho más vergonzosa es la imagen que se da en *Los crímenes del amor*, presentados como una obra vulgar y de mal gusto. ¿Qué imagen se transmite de Sade a quienes aún no lo conocen? Presentar esos textos estúpidos como si fueran originales de él, es lo mismo que pretender hacerle quedar como un escritor de relatos eróticos de segunda fila.

Se han eliminado, en cambio, las escenas fuertes que son lo que realmente ha hecho inmortal su obra.

El pretendido erotismo de la película es flojo y absurdo. Quien no haya leído a este autor lo encontrará escandaloso, pero quien conozca sus obras no se asombrará. Todo está hecho a medias: por un lado una película que intentaba reclamar la libertad de expresión, pero que por otro lado se dejan llevar por los tópicos más estúpidos.

Si lo que se pretendía era mostrar la lucha por la libertad, unida a un historia de amor, la vida de Sade ofrece momentos más adecuados que los que aquí se reflejan, como cuando conoció a su cuñada y la sedujo.

¿Por qué escoger precisamente los años de Charenton, el periodo más gris de la vida de Sade? Algunos opinan que esta película intentó ser una imitación de otra anterior *Marat-Sade*, que desarrollaré en este trabajo, en la cual se trata un tema muy concreto, con gran habilidad, sin presentar historias absurdas, sino centrándose en la obra. Aquí, en cambio se mezclan historias a medias, se presenta a los locos rebelándose durante el incendio y violando mujeres; en definitiva, que se hacen las cosas mal y a destiempo.

También es totalmente falso (aunque está bien caracterizado) el papel de la marquesa de Sade, que se divorció de su marido al acabar la revolución y ya nunca más volvió a verlo; y su necesidad argumental es nula, por lo que resulta absurda su presencia, ya que no aporta nada a la película.

Y también hay que recalcar que el final de la película es totalmente falso e incoherente.

A Sade ni le cortaron la lengua, ni murió tragándose un crucifijo, ni los locos se sublevaron por un incendio. La grandeza de Sade merecería algo más que una farsa ridícula y de mal gusto.

COMENTARIOS ACERCA DE LA OBRA *PERSECUCIÓN Y ASESINATO DE JEAN PAUL MARAT*

A continuación y en comparación con este desarrollo explicaré el contenido de la obra titulada *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat*, de Peter Weiss.

Biografía de Marat

Primero haré una introducción sobre los personajes y su contexto histórico, comenzando por Jean Paul Marat. Nació en 1743 en Suiza. Hijo de un maestro, se hizo

profesor de idiomas, dedicándose después a estudios científicos y por ello va a Inglaterra, Irlanda y Holanda. Marat adquiere un saber enciclopédico. Su obra principal, *Del hombre y de los principios y de las leyes de la influencia del alma sobre el cuerpo y del cuerpo sobre el alma*, se publica en 1773. Un año más tarde aparece en Londres el escrito revolucionario *Las cadenas de la esclavitud*. En esta obra analiza las condiciones socio-económicas del estado monárquico absoluto y las fuerzas políticas que lo apoyan. Éstas son: la aristocracia, el clero y el ejército. Víctima de este sistema es el pueblo, las masas de la ciudad y el campo oprimidas. Para romper las cadenas de la esclavitud el pueblo debe sublevarse. Ya que está a menudo dividido, necesita organizarse y tener jefes que lo dirijan hacia la conquista del poder (afirmaciones que hace en la representación de esta obra el loco que hace de Marat). La burguesía está vista por él como sostenedora del poder monárquico y hay que combatirla.

Marat se hace el portavoz del Cuarto Estado de los "sansculottes", de los pobres en las ciudades y en los campos.

Se supone que la enfermedad de la piel la contrajo cuando, en cierta ocasión, tuvo que esconderse en una cloaca durante varias semanas. En 1792, durante un juicio, se le absuelve de la acusación de agitador, y es llevado en triunfo y colmado de honores, siendo elegido diputado en la Convención. Presidente del círculo de los Jacobinos, junto a Robespierre, contribuye de manera decisiva a la derrota de los Girondinos. Sin embargo, Marat no pertenece a la extrema izquierda, formada por el grupo de los "Enragés", entre los cuales se encuentra el exfraile Jacques Roux. La enfermedad de la piel progresa; Marat, semiparalizado, está obligado a permanecer en casa donde pasa la mayor parte del día en una bañera, para curarse con agua sulfurosa. A pesar de la enfermedad, sigue mandando mensajes a la Convención. Para no perder tiempo hace instalar sobre la bañera un escritorio, con tintero, papel y pluma. Y es precisamente en bañera donde el 13 de Julio de 1793 Carlota Corday lo mata con un cuchillo. Al día siguiente, cuarto aniversario de la toma de la Bastilla, Marat es enterrado con gran participación de su pueblo, en el Panteón. Marat presenta al revolucionario moderno con su dinamismo, con su amor por el pueblo, con sus ideas programáticas que se basan en la teoría de la revolución y en un nuevo orden social.

Biografía de Carlota Corday

Marie-Anne-Charlotte Corday D'Armands, hija de noble familia normanda, biznieta del dramaturgo Corneille, nace en Caen el 27 de agosto de 1768.

Muy culta e interesada por la política, toma bien pronto parte activa en los acontecimientos políticos de sus días. Cuando algunos diputados girondinos, representantes de una corriente republicana moderada, se refugian en Caen para organizar la resistencia contra el radicalismo de Marat, Carlota ya ve en éste al responsable de la ruina de Francia.

No se ha aclarado nunca si el delito cometido por la Corday le había sido impuesto por los girondinos. Muchos hechos, sin embargo, demuestran una estrecha relación de Carlota con los diputados girondinos Barbaroux, Louvet, Letion y Duperret (su amante)

Carlota escribe *Una llamada a los franceses, amigos de las leyes y de la paz*.

Animada por sentimientos de venganza, por el bien de su pueblo, sin saberlo su padre, que la cree en Inglaterra, sale hacia París, a entrevistarse con Marat, y allí llega el 12 de julio de 1793. Solamente en su tercera visita logra acercársele, haciéndole creer que desea denunciar a algunos conspiradores de la Normandía. Es el 13 de Julio. Carlota golpea a su víctima con tanta fuerza que con un solo golpe le traspasa el pulmón, la aorta y el corazón.

Un redactor del periódico *Ami du peuple* acude en defensa de Marat y la golpea violentamente con una silla. Carlota se deja arrestar después sin oponer resistencia.

El 17 de julio de 1793 Carlota Corday sube al patíbulo.

Su gracia y dignidad impresionan tanto al pueblo que éste intenta levantarse contra el verdugo cuando abofetea la cabeza de la degollada.

Desmoulins la nombra, de manera entusiasta, "la Judith de la Revolución".

La Corday se convierte en un personaje mítico, que no cambia ciertamente el ritmo de la historia, pero que sin embargo como figura de la contrarrevolución adquiere un especial significado.

A continuación el texto de la carta de Carlota Corday al señor de Corday D'Armans:

"Perdón, mi querido padre, por haber dispuesto de mi existencia sin su permiso. He vengado a muchas víctimas inocentes, he prevenido muchos acontecimientos tristes, y cuando el pueblo abra los ojos, estará contento de haberse librado de un tirano. Si he intentado haberle creer a Vd. que iba a Inglaterra, lo he hecho porque esperaba mantener la incógnita, pero reconozco la imposibilidad de hacerlo. Yo espero que no le atormenten; de todos modos pienso que en Caen encontrará fácilmente a quien le defienda. Yo he nombrado para mi defensa a Gustave Douclet, aunque sé de antemano

que su gestión será inútil; es sin embargo una cuestión de forma. Adiós, querido padre.

Le ruego me olvide, o mejor dicho, confío en que esté contento de mi suerte en aras de causa justa. Abrazo a mi hermana, a quien quiero con todo mi corazón y también a todos mis parientes. No olvide, querido padre, el verso de Corneille: La ignominia llega con el crimen, no con el patíbulo. Mañana a las ocho seré ajusticiada, 16 de julio— Carlota.”

El hospicio de Charenton

Hace aún pocos años que Charenton era un escondrijo secreto para los “desechos” morales de la sociedad burguesa; se enviaban allí a los hombres cubiertos de tales vicios que no podía revelarse en juicios abiertos al público.

Otros eran reclusos por graves culpas políticas, cuando no se quería condenarlos a muerte. Charenton es ahora un lugar completamente limpio de todos esos tipos y también las dudosas comedias recitadas allí han sido abolidas desde hace largo tiempo.

Se dice generalmente sólo Charenton cuando se desea indicar esta casa de salud; pero verdaderamente Charenton es un lugar sobre el Marne, a dos horas de París y el manicomio se llama Hospicio de St. Maurice. Gracias a la belleza del paisaje y a la abundancia de medios que dispone, Charenton podría ser el mejor de los manicomios franceses, cosa que en realidad no ocurre. Se sabe que aquí son aceptados enfermos de ambos sexos, por esto las plazas se pagan muy caras y hay sitios libres solamente cuando el Gobierno sostiene los gastos. Los locos furiosos habitan las mismas celdas que hemos conocido en otros manicomios de París solo que en Charenton la suciedad alcanza límites insoportables.

La administración en este manicomio depende directamente del Ministerio que envía a sus pacientes a petición de los prefectos de policía de París. (De Johan Ludwing).

Coulmier, que fue diputado para dos Asambleas Nacionales, era director del hospicio de Charenton cuando Sade fue recluso. Apoyaba la idea de utilizar las representaciones de teatro y la danza como terapia de los enfermos mentales. Organizó una sala de teatro, con un palco para la dirección y plataformas laterales para que los enfermos no peligrosos pudieran asistir a las representaciones. En la sala se admitían sólo los invitados de la ciudad. Según una lista que se ha conservado, Sade

personalmente invitó en una ocasión a más de 90 personas. Para las danzas se invitaban a bailarinas de París.

En 1808, el decano del Instituto, el famoso médico Royerd-Collard, se lamentó al ministro de la policía de las representaciones de las obras de Sade, y también de su presencia en Charenton.

De acuerdo con esta petición, el ministro ordenó el navío de Sade a la fortaleza de Ham. Pero Coulmier intervino, porque la familia de Sade le debía aún 5.470 francos por la pensión, leña y luz. (La familia de Sade pagaba anualmente 3.000 francos por la pensión, comprendido el servicio de guardia)

El ministro cedió al fin y dejó a Sade en Charenton. Las representaciones teatrales se repitieron hasta 1813. Posteriormente fueron prohibidas por decisión del ministro.

Peter Weiss describe a Coulmier como gran admirador de Napoleón, y esto corresponde muy probablemente a la realidad histórica. Inmediatamente después de la renuncia de Napoleón al trono (11-4-1814) Coulmier fue destituido del cargo de director del Hospicio (31-5-1814).

La obra *Marat-Sade* se realiza bajo la dirección del Marqués de Sade en un acto en Charenton. Se da el acompañamiento de una orquesta. Coulmier pronuncia un discurso al principio dando la bienvenida a los invitados y manifiesta, calificándose de espíritu moderno, que en vez de emplear terrores y amenazas con los internados, procura hacer más agradable su clausura mediante el arte y la cultura. La obra recoge el asesinato de Marat a manos de Carlota. La representación de Marat la hace un enfermo que sufre paranoia, en una bañera, caracterizado con piel grasienta debido a la erupción que padecía, junto con sus esposa Simone cuidándole.

Se presenta a Duperret, que es girondino y que por ello fijo que aparece en la lista negra de Marat; y a Roux, que es fanático de Marat y de la revolución.

La representación alude al 18 de julio de 1808. En esa fecha hacía cuatro años que la revolución tenía el poder en sus manos. Era la víspera de la federación y Marat revivía la gloria de la primera gran victoria. Cuenta la situación de éste en la bañera rascándose, pidiéndole a su esposa que le cambie el paño de la cabeza. Se presenta a Carlota Corday que llega a la casa en ese momento y le dice a la mujer de Marat que le trae importantes comunicaciones a su marido. A lo que Simone responde que quien tenga que decirle algo que se lo diga por escrito, a lo que Carlota responde que lo que ella tiene que decir no se puede escribir.

Pasan a representar ejecuciones en la guillotina de esa época, cuando Columier se levanta en frente de Sade y le reprocha que no puede continuar así la representación, que no es apropiado para la curación de los pacientes y que lo que intentaba demostrar al público era que no sólo habían recogido el desecho de la sociedad. Sade por su parte no reacciona ante esas palabras y contempla la escena con una risa irónica.

Hacen un coloquio sobre la vida y la muerte, donde interviene Marat, que se dirige a Sade diciendo que una vez leyó a éste, el cual afirmaba que el principio de toda vida está en la muerte. A lo que Sade responde que la muerte sólo existe en la imaginación, que esa idea es de los hombres, la naturaleza no la conoce y dice que odia la naturaleza y que quiere combatirla y vencerla.

Sade cuenta mirando a Coulmier cómo ejecutan a Damiens, personaje que había llevado a cabo un fallido atentado contra el rey Luis XVI; y cuenta cómo le hicieron todo tipo de torturas, llegando a descuartizarlo. Sade continúa relatando que para distinguir lo falso de lo justo, uno debe conocerse a sí mismo y dice que él se conoce. Afirma que lo que hace uno es sólo el fantasma de lo que quiere.

Continúa relatando Sade, diciéndole a Marat que se haya encogido en una bañera como un feto en su visión del mundo, que ya no tiene nada que ver con los hechos reales.

Surge el primer relato entre Carlota Corday y Duperret en un momento en el que se dice por las calles que se nombra a Marat como dictador, el cual afirma que el terror va a durar poco y Carlota indignada opina que es un embustero. El personaje de Duperret aprovecha la situación para intentar besarla pero lo retienen, mientras que Carlota le pida que vuelva Coen, él dice que se quedará hasta que pueda volver a decir la palabra libertad.

Sade se dirige a Marat riéndose del heroísmo de estos personajes y de todas las naciones.

Dice que se ríe de todos los sacrificios y que sólo piensa en él mismo. Marat le responde que él sólo cree en esa causa que Sade traiciona, ya que han echado a los canallas que se aprovechaban de ellos. Entra a escena Roux, que se agita un poco haciendo que todos los enfermos lo rodeen, diciendo que los están discriminando, a lo que Coulmier dice que no diga esas cosas. El pregonero interviene para calmar la situación diciendo que Roux lo que hace es presentar a Marat como un santo, que cumple lo que promete.

Sade le reprocha a Marat la creencia de que puede tratar a todos los hombres como iguales y aunarlos.

Roux vuelve a escena que dice que lo que ellos quieren es que se abran los graneros para evitar el hambre, que se movilicen los ciudadanos para acabar con la guerra y que los responsables de ella se hagan cargo de los gastos que conlleva. Coulmier le reprocha a Sade que esa escena estaba censurada y Sade felicita a Roux, al cual tienen que atar a un banco mientras le grita a Marat que se presente al pueblo, que es lo que éste espera. Sade empieza a hablar diciendo a Marat que ahora lo necesita porque sufre por ellos, pero después nadie lo recordará. Dice lo que piensa de la revolución y que lo que él ha hecho ha sido en una sociedad de criminales, ha desterrado el crimen de sí mismo para explorarlo, se ha impuesto los mismos castigos que a sus héroes imaginarios. Pide a Carlota que lo latigue mientras que le dice a Marat que la revolución lleva a la lenta muerte del individuo, a la sujeción del estado, cuya esfera planea muy por encima de cada persona, con lo que dice que él se aparta y no depende de nadie. Vuelve a escena Marat que le dice a su mujer donde tiene los papeles, su tintero y pluma, parece que no ve. Vuelven a hablar Carlota Corday y Duperret sobre la libertad e igualdad de los hombres, y Marat les responde que a los ricos sólo se les puede quitar la riqueza mediante la fuerza y que no se confíe la gente de que la revolución está ganada, porque aunque tengan algo más dinero que antes, eso es sólo la especulación de los que tienen mucho más. Y que tengan cuidado porque a la mínima les pueden mandar a defender su capital mediante la guerra, y las armas son cada vez más destructivas gracias al progreso de la ciencia y podría aniquilarlos a todos en masa. Coulmier ante estas revelaciones se agita y el pregonero calma algo la situación.

Pasan a la representación de la segunda visita de Carlota Corday, diciendo que tiene una carta y que quiere ser recibida por Marat, exigiendo su derecho a recibir su ayuda.

Simona la echa y le arrebató la carta, diciéndole a su marido que no deja entrar a nadie, ya que sólo traen desgracias, y rompe la carta. Sade le dice a Marat que ahora puede darse cuenta de lo que es la revolución, que cada uno busca su propio interés.

Entran en escena personajes que hacen de maestro y padres de Marat, en una visión de éste, al cual le queda poco para morir. El maestro relata cómo de niño ya era revolucionario, y cuando hacía prisioneros los torturaba. El representante del ejército dice que Marat, deseoso de títulos aristocráticos, adulaba a príncipes y a los catedráticos.

El nuevo rico cuenta que cuando descubrieron que Marat era un simple curandero que hacía potingues con yeso y agua, gritaba que la propiedad era un robo y abajo los tiranos.

El pregonero presenta a Voltaire. Éste habla del ensayo de Marat *Sobre el Hombre*, donde éste expone que el alma tiene su asiento en la corteza cerebral desde la cual actúa sobre el cuerpo. Luego presenta a Lavoisier, que habla de otro ensayo sobre la “electricidad”, donde Marat tenía la pretensión de saber cómo superar la ciencia atrasada. Dice que es inaceptable un universo creado de forma estable y pone en su lugar una actividad de magnetismos “eléctricos” que se rozan. Se ríen todos en conjunto de Marat, diciendo que como nada le dio resultado, usa la revolución para ir con los oprimidos, haciéndose llamar “Amigo del pueblo”, pero que en realidad no pensaba de verdad en el pueblo, sino en su desgracia. Roux sale en su defensa. Dice que sus tratados fueron acertados y que fue a la revolución porque le parecía que hacía falta un cambio radical de las cosas.

Representan el último discurso de Marat en la Asamblea Nacional. Dice que el país está en peligro, extranjeros están intentando invadirlo. Acusa al ministro y a los generales; al primero por vender el trigo destinado a abastecer al ejército al extranjero, y al segundo por pasarse al enemigo. Se oyen gritos de los personajes, unos de crítica y otros de apoyo a Marat. También acusa al Ministro de Hacienda de hacer una fortuna ilegal, y a un financiero de formar ilegalmente un centro de espionaje, a lo que Coulmier interviene diciendo que no puede calumniar así a un hombre de mérito, nombrado Napoleón Director del Banco de Francia. Marat anima a sus seguidores a que se subleven. Duperret le reprocha que sus aliados no son más que parásitos y vagabundos.

Marat responde que a ellos el pueblo no les importa. Que necesita encontrar un verdadero diputado del pueblo, alguien incorruptible en quien depositar la confianza.

Dice que la palabra dictador tiene que desaparecer. Duperret dice que está lanzando un nuevo llamamiento al crimen; discuten ambos, diciendo Marat que los de su parte pelean en legítima defensa. Sade entra en escena diciendo que encontrarán al hombre sobre el cual descargarlo todo y luego lo presentarán en la historia como Marat el sanguinario.

Se vuelve a la escena de Marat en la bañera, agotado y Sade le pregunta qué fue su vida, contestándole él que no tuvo más que tiempo para trabajar, ya que la noche y el día no eran suficientes para escribir sobre todas las ramificaciones que surgían de los problemas.

Entra en escena Carlota Corday de nuevo, a la cual tiene que despertar para que actúe porque se había quedado dormida. Describe la ejecución en una guillotina. Duperret le dice que deje de soñar y que vuelva a Caen, y al descubrir que lleva un puñal, le pregunta para qué es, qué plan tiene tramado que le está ocultando. Carlota le dice que en su cuarto de Caen sobre la mesa, dejó abierto el libro de Judith, que salió un día para no volver más y se presentó en la tienda del tirano y de un solo golpe lo aniquiló.

Carlota pica en casa de Marat. Duperret le pregunta que a quien busca, a lo que ella responde que tiene una misión y que la deje sola. Marat pregunta a su esposa quien llama. Sade le responde que una muchacha y le dice que piensa en el cuerpo de la chica, que qué sería de la Revolución sin una universal copulación. Sade le cuenta a Marat que en su cautiverio aprendió que el mundo es sólo el mundo de los cuerpos y que los calabozos del cuerpo interior son peores que las cárceles de piedra.

Corday le pregunta a Simona si le ha entregado la carta a su marido. Éste vuelve a preguntar quien es y le dice a su mujer que la deje entrar. Carlota le dice a Marat los nombres de los conspiradores que están en Caen, a lo que él dice que se le acerque y Carlota hace que le clava el puñal. Roux se lamenta y Coulmier dice al público que hay que mirar al presente, que un hombre basta como guía: Napoleón.

Al final de la obra se produce la agitación de los enfermos que tiene que ser reducidos por sus cuidadores para calmarlos. Coulmier pide que se baje el telón, mientras que Sade ríe triunfalmente.

Antes de su detención en el fuerte de Vincennes y en la Bastilla, Sade dirigía ya representaciones teatrales en su castillo de La Coste. Durante los trece años de su encarcelamiento escribió, aparte de sus grandes obras en prosa, diecisiete dramas. A los cuales vinieron a añadirse luego una docena de tragedias, comedias, óperas, pantomimas y obras de un acto en verso. En Charenton fue donde Sade tuvo la posibilidad de montar espectáculos con los enfermos y de trabajar él mismo como actor. En este hospicio se internaba a personas cuyo comportamiento era socialmente inadmisibles, sin que necesariamente tuvieran que estar locos. Se encerraba en él a gentes "que se habían entregado a vicios cuya descripción no se podía hacer pública durante el proceso, y también a otras que habían sido detenidas por delito político grave".

Para los círculos distinguidos de París, era una distracción selecta asistir a las representaciones que daba Sade. Es verosímil que estas sesiones de aficionados consistieran generalmente en declamaciones en el estilo tradicional: la misma

producción dramática de Sade está, en la mayoría de los casos, muy lejos de alcanzar la audacia y la coherencia de su prosa.

Su confrontación con Marat es totalmente imaginaria y se refiere sólo al hecho de que Sade fue quien pronunció el elogio fúnebre de Marat cuando el entierro de éste; e incluso su relación con Marat en este discurso es bastante ambigua, ya que lo pronunció para salvar su propia cabeza, pues se encontraba en aquel momento amenazado de nuevo, figurando en la lista de la guillotina. Lo interesante de la confrontación entre Sade y Marat es el conflicto entre el individualismo llevado al máximo y la idea de la agitación política y social. También Sade estaba convencido de la necesidad de la revolución y sus obras son un ataque contra la clase reinante y corrompida; sin embargo retrocede ante las medidas de terror tomadas por los nuevos dirigentes y se encuentra como representante moderno del tercer partido. De qué modo concebía él la rebelión, se ve en la siguiente carta que escribió a su mujer en 1783:

Nadie puede aceptar mis ideas, dices tu. ¿Y eso qué importa?. ¡La tontería está en proponer tales o cuales ideas a los demás! Mis ideas son el fruto de mis reflexiones, forman parte de mi vida, de mi temperamento. No está en mí el poder de cambiarlas, y aunque pudiera no lo haría. Estas ideas que tú desapruebas son lo único reconfortante de mi vida, alivian mis sufrimientos en esta prisión, constituyen toda mi alegría en esta tierra, las prefiero a mi propia vida. No son las ideas las causantes de mis desgracias, sino las ideas de los demás.

Es difícil representarse a Sade trabajando por el bien público. Se resignó de muy mala gana cuando tuvo que abandonar La Coste. Sus obras de teatro dejan entrever sus últimos esfuerzos para acomodarse a la relación con los hombres, pero con la edad cayó completamente en el aislamiento y la reclusión. Un médico de Charenton lo describía así: "Me lo encontraba a menudo cuando él recorría solo, con un andar pesado, arrastrando los pies, vestido muy descuidadamente, los pasillos y los alrededores de su habitación. Al pasar junto a él, saludaba y él respondía a mi saludo con esa fría educación que corta de antemano cualquier posibilidad de conversar".

Marat encarna en esta obra la hipótesis de la funcionalidad de la razón, mientras que Sade encarna la secreta dimensión vital que subyace a las esferas racionales. Esta obra es una pieza de carácter profundamente crítico; multiplica los niveles de realidad-sentido y exige jugar con el desplazamiento incesante de la mirada y la intelección de un nivel a otro, contra todo conformismo estético. Éste es quizás uno de

los secretos más importantes de su actualidad. Trabaja con una poética que “impide descansar”, que no permite encontrar un punto inmóvil en el cual fijar la mirada. Se corre de las fórmulas pedagógicas conductistas. No es una mera ratificación del dogma socialista, no conduce a afianzar un sistema de ideas y representaciones, a iniciar un fundamento de conformismo, sino a quebrarlo. El tema de la obra tiene dos caras complementarias: La justificación de la violencia para el cambio histórico y la revolución; la imposibilidad de cambio real en la historia. La estructura dilemática queda polarizada en las actitudes y discursos contrapuestos de Marat y Sade. El recurso es el anacronismo, porque en realidad se está hablando de todas las revoluciones que pretendieron marcar avances en el camino de la modernidad.

En esta obra se puede observar la famosa locura del Marqués de Sade, obsesionado con el sexo.

ARTÍCULO ACERCA DE LOCURA Y ARTE

Lo que he hecho hasta ahora es exponer la interpretación de Foucault de la locura en la época clásica. Luego he presentado la figura del marqués de Sade, famoso por sus obsesiones y raro carácter, y luego he desarrollado el argumento de una película reciente de este personaje, contraponiéndola con la obra Marat-Sade. También sería apropiado en esta trabajo relacionar la locura y el arte.

“Si un hombre va a la puerta de un poeta que no ha sido tocado por la locura de las Musas, creyendo que la técnica sola lo hará un buen poeta, él y su sana composición nunca alcanzarán la perfección...” (Sócrates)

No sólo los antiguos como Sócrates han pensando que las enfermedades mentales tiene alguna tienen alguna responsabilidad en las creaciones artísticas. Esta percepción ha viajado por los siglos, haciendo relacionar comúnmente la vida y obra de los genios del arte con la locura. He leído un importante artículo sobre este tema. En la última reunión de la Asociación Americana de Psiquiatría de Filadelfia se presentó un estudio que muestra que las personas sanas ligadas al mundo de la creatividad tienen más posibilidades de ser temperamentales y neuróticas que las que no tienen relación con las artes. Se analiza el vínculo entre los trastornos bipolares y la creatividad a través en autores famosos como Van Gogh y Lord Byron. El doctor Heerlein explica que existe una asociación entre proceso creativo y la fase maníaca de la bipolaridad: “Aumentan la velocidad del pensamiento, lucidez, sensibilidad a los colores y capacidad de pensamiento, además de ser una fase de euforia y

desinhibición. Estas características serían muy favorecedoras de un proceso creativo, especialmente plástico y verbal. En Van Gogh y Hemingway coincide la mayor producción de obras con los episodios maníacos". Pareciera que las personas que tienen dotes artísticas se verían aventajados con un trastorno bipolar. De acuerdo al especialista, durante el impresionismo se incluyó socialmente la idea de que los artistas debían "ser un poco locos". Incluso se preguntan si encontrar una cura para la depresión y desórdenes bipolares privaría a la sociedad de sus mayores genios creativos, pero se elude una respuesta clara. Este doctor sostiene que la fase maniaca efectivamente ayuda a los artistas, pero luego los perjudica.

"Por ejemplo, en la literatura, una vez llegada la etapa de ideofugalidad -algo así como lluvia de ideas-, la persona salta de un tema a otro y al final su obra se hace ininteligible". Este doctor junto con su equipo investigó la personalidad de ciertas enfermedades mentales y los bipolares presentan características similares a los artistas, al igual que en el estudio: "Son extrovertidos, tienen un mayor índice de neuroticismo y mayor tendencia al esoterismo. Claramente serán más creativos, se dedicarán más al arte, a inventar cosas. El bipolar por personalidad busca la creatividad y libertad como forma de vida, por eso se acerca a círculos de las artes". Esta descripción no significa que presentar esta enfermedad sea lo mejor que existe ni mucho menos un requisito para ser un gran artista: "La mayoría de los bipolares no son geniales y existen artistas geniales que no son bipolares. Claro que la probabilidad de que una persona bipolar favorezca el fenómeno creativo es mayor que en otras enfermedades, pero no en el universo general de personas".

VAN GOGH

Un autor con polémica acerca de este tema fue Vicent Van Gogh, al que se consideró como un pintor entre el genio y la locura. Era holandés, hijo de un pastor protestante.

Un estudio autodidacta y casi obsesivo de la Biblia la llevó a ejercer de instructor y evangelista. En 1881 su primo, un conocido paisajista, le animó y aconsejó en sus primeros pasos como pintor. En 1885 contempla los espectaculares retablos ejecutados por Rubens, iniciando un aclarado de su paleta. En 1888 se traslada al sur de Francia, donde alquila una casa e invita a su amigo Gauguin, con el que había formado una sociedad de artistas. Se excita mucho ante la llegada de éste, el cual le incita a pintar de memoria. La convivencia entre ambos no es fluida y después de una

discusión Van Gogh amenaza a su amigo con una navaja de afeitar, el cual asustado se marcha a un hotel. Van Gogh arrepentido se arranca el lóbulo de su oreja derecha y se lo da a una prostituta para que se lo entregue a su amigo en señal de arrepentimiento. Esto supone un escándalo mayúsculo y su casa es acordonada, y a él lo internan en un hospital donde delira durante tres días. Más tarde es ingresado otra vez debido a alucinaciones. Se le empieza a conocer con el apodo de "el loco del pelo rojo".

Se desconoce a qué eran debidos los ataques y crisis que tenía, surgiendo muchas hipótesis. La más certera sería una inestabilidad psíquica de carácter congénito, acentuada por el abuso del alcohol. Lo que no es del todo cierto es que las crisis que sufre Van Gogh influyan en su pintura, ya que éste sólo duerme cuando tiene un ataque.

Por lo tanto, decir que la obra de Van Gogh es el resultado de los ataques de locura de un esquizofrénico es totalmente falso. Más bien sería la visión de un autor que sabe aplicar el color como nadie en su momento.

BIBLIOGRAFÍA:

- *Historia de la locura en la época clásica*. Michel Foucault. Fondo de cultura económica de España, 1964.
- *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat*. Peter Weiss. Editorial Grijalbo. 4ª edición, 1964.
- *Diccionario enciclopédico Argos Vergara*. Tomo número 7, 1990.